

MARCO FERNANDELLI

Fortuna delle eroine d'un tempo, da Omero a Villon*

In un gruppo di manoscritti esiodei il finale della *Teogonia* è seguito, senza soluzione di continuità, dall'esordio di un secondo poema genealogico, le *Eèe*¹. Al finale della *Teogonia*, al catalogo delle dee unitesi con mortali, le *Eèe* rispondevano con le ierogamie del tipo complementare, quelle delle donne unitesi con dèi². Queste ultime unioni, assai più numerose delle prime, avevano generato una moltitudine di eroi: il poeta diede una sistemazione geografica e cronologica a un materiale sterminato, e lo organizzò internamente seguendo tracce genealogiche matrilineari, fino a saturare il quadro della storia eroica che precedeva la guerra di Troia³.

Le donne del catalogo realizzavano il proprio singolare significato al punto di incrocio tra due piani, uno verticale e temporale (ogni eroina è capostipite di una discendenza) e uno orizzontale e spaziale (ogni eroina è membro di una finita serie di figure). D'altra parte, completandosi la teoria delle eroine all'interno del poema, si realizzava anche una totalità all'esterno: in primo luogo perché le *Eèe* integravano il quadro cosmico di cui la *Teogonia* rappresentava la metà divina; in secondo luogo poiché le *Eèe*, occupando lo spazio ideale tra la *Teogonia* e la materia troiana, riempivano lo spazio tra 'l'ambito di Esiodo' e 'l'ambito di Omero'.

Inoltre, rispetto ai poemi omerici, concentrati sulla drammaticità di una singola, continua fase del mito, le *Eèe* rappresentavano la tendenza ad essa complementare, e cioè quella di porre il quadro generale in cui iscrivere la parte. Per questo la struttura delle *Eèe* divenne più tardi modello di un'opera con pretese di completezza e sistematicità come la *Biblioteca* di Apollodoro.

Nell'antichità, dunque, pensare alle eroine esiodee significava pensare a una pluralità varia, esauriente, e attentamente organizzata nelle relazioni con l'esterno⁴.

* Sono grato agli amici che mi hanno aiutato a preparare questo saggio: Pierpaolo Levi, Rosanna Serpa, Sabina De Gregori, Luisa Benincampi e Tullia Cuzzone, Beatrice Falaschi, Gianfranco Agosti, Alessia Fassina e Massimo Gioseffi. Un ringraziamento particolare devo a Cristina Noacco dell'Università di Toulouse.

¹ Su questo argomento, cf. da ultima Strauss Clay 2005, 25-34, con la bibliografia ivi citata.

² Sull'ordine interno del catalogo, Osborne 2005 (con bibliografia essenziale sul tema).

³ Cf. l'ottima sintesi di Arrighetti 1998, 445-67.

⁴ Con la sola eccezione dei Beoti dell'Elicona, che consideravano autentici solo gli *Erga* (Paus. IX 31,4), l'antichità non mise mai in dubbio la paternità esiodea del *Catalogo*: cf. Arrighetti 1998, 445-46.

Nella *Nekya* omerica, dopo i colloqui di Odisseo con Elpenore, Tiresia e Anticlea, un nugolo di ombre mandate da Persefone si presenta al cospetto dell'eroe: sono donne celebri, «tutte quelle che furono spose e figlie di nobili» (v. 227)⁵. Nel narrare le sue interviste alle eroine del passato, Odisseo assume l'atteggiamento del poeta genealogico. Si è ritenuto che questo lungo catalogo (vv. 225-332), in apparenza non ben motivato nell'azione di Odisseo come personaggio-narratore, sia un'interpolazione di età postomerica, e più in particolare un brano esemplato sul tipo poetico delle *Eèe*, di cui ricorrono l'impostazione genealogica, la direzione matrilineare delle genealogie, la sequenza a quadri. Ma la tesi non convince. Johannes Kakridis ha dimostrato in uno studio ben noto l'esistenza di una poesia orale catalogica preomerica in Ionia, cui potevano rifarsi indipendentemente il poeta dell'*Odissea* e quello delle *Eèe*⁶. Va inoltre tenuto conto della struttura della *Nekya*:

- tre incontri (con Elpenore, Tiresia, Anticlea), vv. 51-224;
- catalogo delle quattordici eroine di un tempo, vv. 225-332;
- 'Intermezzo', vv. 333-84;
- tre incontri (con Agamennone, Achille, Aiace), vv. 385-565;
- serie dei sei eroi di un tempo, vv. 566-630.

Questo nitido disegno, che Wilhelm Büchner ha acquisito per primo al dibattito critico-testuale sulla *Nekya*, controlla un materiale mitico ampio e disparato, ripartendolo in sezioni ben definite, che risultano legate tra loro da un rapporto di chiasmo in parallelo (ABxab)⁷. Di qui la motivazione esterna del catalogo delle eroine: esso è componente indispensabile di questa armonica architettura. Ma non si tratta soltanto di un apporto quantitativo. Le sezioni in rispondenza sono attraversate da un movimento progressivo, che costruisce il significato della *Nekya* interessando anche l'incontro di Odisseo con le eroine e influenzando anzi sull'assetto interno del catalogo.

Vediamo le cose più da vicino. La cura organizzativa riconoscibile sulla larga scala del libro risulta anche nelle dimensioni più piccole della singola scena, dove appare come 'tecnica', come procedimento tipico. Odisseo pone ad Anticlea tre domande: la prima sul modo della sua morte, a sua volta articolata in tre tempi (come? una malattia? le frecce di Artemide?); la seconda sul padre e sul figlio; e la terza sulla moglie. Secondo un ritmo tipico, Anticlea risponde a queste domande in rigoroso ordine inverso (Penelope, Telemaco-Laerte, io), anche per ciò che concerne l'articolazione interna alla prima: non le frecce di Artemide, non una malattia, dice la donna, «ma il rimpianto di te, dei tuoi saggi pensieri, illustre Odisseo, del tuo mite carattere, mi tolse la dolcissima vita» (vv. 202-203).

⁵ Tutte le traduzioni dei passi omerici qui riportate sono di G.A.Privitera.

⁶ Kakridis 1972.

⁷ Büchner 1937, 104; cf. anche Heubeck 1988, 261.

La domanda stilizzata «quale fato di morte spietata ti vinse?» (v. 171, cf. v. 398) incontra dunque la più intima delle risposte. Ciò produce un brusco avvicinamento del figlio alla madre e in realtà a tutto il passato comune. Odisseo cerca di abbracciare Anticlea. L'abbraccio tre volte eluso lo induce a formulare una tipica domanda a due corni, se sia lei stessa a sottrarsi o se sia Persefone a ingannarlo con un fantasma. Questa sequenza è fatta in modo che una profonda verità sapienziale si manifesti al culmine di una progressione drammatica. Anticlea prende in considerazione solo il secondo polo della domanda (vv. 216-24):

«Ohimè, figlio mio, il più misero di tutti gli uomini,
Persefone, la figlia di Zeus non ti inganna,
ma la legge degli uomini è questa, quando si muore:
i nervi non reggono più la carne e le ossa,
ma la furia violenta del fuoco ardente
li disfa, appena la vita abbandona le bianche ossa
e l'anima vagola, volata via, come un sogno.
Ma volgiti in fretta alla luce: tutto questo
tu sappilo, per dirlo anche dopo a tua moglie».

Se dunque si considera il discorso di Anticlea nel suo insieme, si notano i seguenti fatti:

- il discorso risulta incorniciato da due riferimenti a Penelope (vv. 181-83 + 223-24);
- Anticlea conosce la situazione dei vivi di Itaca (prima risposta, vv. 181-203) e alla sua voce di donna, e madre, è affidata la somma verità escatologica dell'*Odissea*, la legge atemporale e superindividuale della morte (seconda risposta, vv. 216-22);
- in sequenza si sviluppano l'enunciazione di questa legge (vv. 216-22), l'indicazione di Penelope come destinatario del contenuto sapienziale di essa (vv. 223-24) e l'arrivo delle eroine inviate da Persefone (vv. 225-27).

L'incontro con Anticlea riaccende dunque gli antichi affetti di Odisseo, e pone la figura di Penelope in una luce privilegiata. Il sapere sulla legge della morte scorre da donna a donna, da suocera a nuora, e da madre a madre: in questa singolare trasmissione dottrinale alcuni studiosi hanno visto un retaggio preellenico. Scrive per esempio Mario Untersteiner⁸:

Se Anticlea rivela al figlio le condizioni dei morti, ignote agli uomini, con l'ordine di comunicarle alla sua donna, quando fosse ritornato in patria (vv. 223-224), vale a dire al mondo della tradizione matrilineare preomerica... con perfetta continuità logica si spiega ora la rassegna di tutti gli aspetti assunti dalla grande dea mediterranea, uno dei quali è appunto Persefone. La gradazione è dal particolare al generale: da un aspetto della realtà ctonia (le condizioni del defunto) si sale alla conoscenza delle innumeri manifestazioni divine di questa potenza [*i.e.* le donne del catalogo] che abbraccia tutta la vita della natura nel suo eterno ciclo di vita e di morte. Questo doveva essere il senso religioso della fonte omerica. Ma per il poeta queste dee sono divenute creature mor-

⁸ Untersteiner 1972, 22-23.

tali, con le loro passioni di donna... Ancora si tenga presente che il motivo fondamentale che costituisce l'anima del catalogo è quello popolare erotico... E questa è appunto l'origine comune del catalogo omerico e di quelli esiodei.

Le eroine mandate da Persefone sono «spose e figlie di nobili». Odisseo fa in modo che parlino una alla volta, ciascuna illustrando la propria stirpe. La formula di introduzione del primo discorso, quello di Tiro (vv. 235ss. «vidi Tiro di padre onorato | che disse di essere figlia..., | e disse di essere moglie...»), è la più completa e si pone come normativa. Per le prime otto eroine si procede secondo quadri distinti, ciascuno abbastanza esteso⁹; per le ultime sei, invece, ci troviamo di fronte a una contrazione progressiva del racconto: Fedra, Procri e Arianna sono riunite in un unico gruppo, cui Odisseo dedica cinque versi (vv. 321-25); Maira, Climene, Erifile ne costituisce un secondo, che è risolto in un distico (vv. 326-27). Poi l'enumerazione sfuma («Di tutte io non posso narrare...»), in realtà segnando un netto confine formale di tipo ciclico («quante mogli e figlie di eroi io vidi»). Di là da questa incisione (vv. 328-32) si sviluppa l'Intermezzo: Odisseo interrompe qui il suo catalogo non perché il nome di Erifile lo completi apprezzabilmente nei contenuti o nella forma, ma perché l'elenco degli incontri successivi sarebbe troppo lungo e il suo racconto si è inoltrato già troppo nella notte.

Sembra dunque che il narratore, dopo aver assunta la posa del poeta genealogico, si sia interrotto in un punto qualunque del suo catalogo, con il pretesto che ora si impongono di nuovo le esigenze del contesto attuale, ovvero della mimesi epica. Nell'Intermezzo, infatti, si rende di nuovo sensibile la cornice del racconto; e Alcinoò fa con Odisseo ciò che Odisseo aveva fatto con Demodoco, invitando il narratore, che fino a qui aveva eseguito liberamente il suo racconto, a concentrarsi su un tema specifico: «Ma dimmi... | se vedesti qualcuno dei tuoi compagni pari agli dèi | che con te andarono ad Ilio...» (vv. 370-72). A ciò Odisseo risponde preannunciando un racconto su coloro che, una volta ritornati in patria, sono morti per colpa di una donna malvagia (v. 384). Ma interesse dell'ospite e sviluppo interno dei fatti ricordati coincidono. Il racconto della *Nekya*, che trae significato da continuità e completezza, non ammette salti. Ai vv. 385ss. la narrazione riprende dal punto in cui Odisseo l'aveva lasciata: Persefone disperde le anime «delle deboli donne» (vv. 385-86) e allora sopraggiunge Agamennone, scortato dalle ombre di coloro che, dopo il ritorno in patria, erano caduti per mano di Egisto: lo scambio di battute tra i due eroi (vv. 397ss. «Gloriosissimo Atride... | quale fato di morte spietata ti vinse? | Ti vinse forse Poseidone...», «non mi vinse Poseidone... ma...») ricorda da vicino quello tra Odisseo e la madre: all'ultimo colloquio della prima triade (Odisseo-Anticlea) corrisponde perciò il primo della seconda (Odisseo-Agamennone), in accordo con il ritmo 'a ultimo risponde primo' stabilito proprio dalla replica di Anticlea al figlio.

⁹ Tiro: vv. 235-59; Antiope: vv. 260-65; Alcmene e Megara: vv. 266-70; Epicasta: vv. 271-80; Clori: vv. 281-97; Leda: vv. 298-304; Ifimedeia: vv. 305-320.

Alle tre domande poste dall'eroe alla madre (su lei stessa, sul padre e sul figlio, sulla moglie), Anticlea aveva risposto in ordine inverso; ora, dunque, l'ordine inverso si conserva sulla scala più grande delle due triadi corrispondenti (Anticlea-Agamennone, cioè ultima-primo), mentre gli argomenti della risposta di Anticlea ritornano in collocazione parallela: il discorso di Agamennone dà valore alla buona moglie; quello di Achille all'amore per il padre e per il figlio; il silenzio di Aiace esprime invece, senza mediazioni, la *μεγαλοψυχία* dell'eroe: Odisseo ora rimpiange il grande valore di Aiace, essendo però stato la causa della sua morte¹⁰. Il motivo della grandezza eroica 'di un tipo antico', che qui viene per ultimo, avrà prosecuzione nella serie degli incontri successivi: nella struttura chiastica della *Nekya*, al gruppo delle «deboli donne» corrisponde il gruppo degli eroi di un tempo, che ha in Orione e soprattutto in Eracle gli esempi positivi di forza guerriera: come da Anticlea, per via lineare, si era passati alle eroine, così da Aiace si passa ai grandi eroi del passato.

Nel bisogno emotivo dell'abbraccio – cioè del ricongiungersi con l'origine – si rigenera l'azione del ritorno; il ritorno rinasce nel bisogno dell'abbraccio, cioè del corpo che nel mondo dei morti non è più, come Anticlea ha spiegato. Ella stessa ha perduto «la dolcissima vita» a causa della sua distanza da Odisseo, e questo amore per la vita anticipa il discorso di Achille (vv. 489-91 «Vorrei da bracciante...»), così come il morire a causa di Odisseo anticipa il silenzio di Aiace. Incontrando i tre eroi, Odisseo contemplerà come valori vivi e stabili, traendone ispirazione, il ritorno dalla moglie giusta, dal padre e dal figlio, e il ritorno all'azione guerriera. Dunque la madre è il vero centro generatore del ritorno; essa è ultima di una serie (la prima triade), e questa posizione rappresenta l'orientamento verso il futuro, come accadrà con Aiace (ultimo della seconda triade) che preparerà Eracle (ultimo degli eroi d'un tempo); e l'impresa ricordata da Eracle è un vittorioso ritorno dall'Ade.

Eracle è dunque, in una certa misura, prototipo eroico di Odisseo, ma Odisseo rappresenta un modello umano ben più vasto; ciò dipende anche dal fatto di essere un personaggio in azione, attivo in un tempo aperto, un eroe che realizza la propria umanità 'ritornando', e cioè separandosi dal tempo piatto degli dèi (il tempo di Ogigia) e dei morti. L'Eracle infero è un eroe grandioso, ma relegato. Le eroine e gli eroi del passato, che rispettivamente seguono la prima e la seconda triade dei morti recenti (Elpenore, Tiresia, Anticlea; Agamennone, Achille, Aiace) servono a concretare l'allineamento temporale che rende tale l'Oltremondo di ogni cultura. Un passato ampio e profondo deve essere reso sensibile perché si dia l'effetto religioso del tempo della morte, che fa coesistere le generazioni: insieme con il tono primordiale dei sei eroi, le numerose e antiche eroine, amate da dèi in più casi, soddisfano questo requisito.

¹⁰ Anticlea era morta rimpiangendo i «saggi pensieri» di Odisseo, che con la sua accortezza aveva reso possibile la vittoria dei Greci: non per il valore guerriero di Aiace Troia era caduta. La terza parte del discorso di Anticlea e il silenzio di Aiace rimandano dunque entrambi alla causa del loro suicidio, la *μητις* di Odisseo.

Al contempo è vero che l'irrompere del vivo insinua nel presente assoluto – senza cause né conseguenze – dei morti, un presente relativo che articola la realtà: il tempo piatto oltremondano, reso percepibile dalla teoria *ad infinitum* delle eroine e dalla sequenza casuale degli incontri, entra in tensione con il tempo finalizzato del nostos, che si rispecchia nell'effetto artistico di 'progressione' degli incontri e richiede, nella realtà epica vissuta del racconto a banchetto, l'interruzione del catalogo. L'invenzione e l'appropriata collocazione della rassegna tendente a infinito delle eroine antiche è dunque essenziale perché si costituisca questa dialettica tra dimensioni temporali.

Le eroine si oppongono allora come «le deboli donne» al gruppo degli antichi eroi; come immagine di infinito, e immagine erotica, all'azione progressiva e ordinatrice del nostos, che ripartirà con il commiato da Circe; e come soggetto di poesia genealogica alla forma epica che dà loro esistenza: quando Odisseo interrompe il catalogo, si ritorna nella dimensione del racconto primario e Alcinoo gli chiede degli incontri con gli eroi. Mentre la notte scorre verso il compimento del ritorno, la memoria degli eroi sale dal passato verso il presente ricostruendo Odisseo come marito, padre, figlio e infine come guerriero¹¹.

Dunque il catalogo delle eroine, con il suo effetto interno di pienezza, è parte di un piano che integra gli opposti: questo piano si realizza come totalità onnicomprensiva, interessando la struttura interna della *Nekya*, la dialettica delle dimensioni esistenziali, le forme della poesia grande, in cui si rispecchia la cultura comunitaria.

Vediamo ora un particolare interno al catalogo. Tra i personaggi della prima triade, solo Anticlea orienta l'attenzione verso l'*interno* del mondo dei morti: ella tramanda la legge dei morti; ed è nel colloquio di Odisseo con lei che Persefone è nominata per la prima volta; subito dopo la dea accompagnerà le donne dall'eroe. Quindi Anticlea inaugura questa direzione dell'interesse verso l'interno, che è per metà soddisfatta da personaggi di sesso femminile (ella stessa e le eroine) e per metà di sesso maschile (la seconda triade e gli eroi dei tempi antichi). La metà femminile e la metà maschile sono separate dall'Intermezzo, in cui intervengono prima Arete, per riconoscere merito all'ospite, e poi Alcinoo, per richiamare i fili dell'azione maestra e riavviare il racconto. Ma la giustapposizione dei generi – femminile e maschile –, istituitasi dunque anche nell'Intermezzo, non motiva il trapasso dall'uno all'altro, mentre un tale trapasso è voluto dal formarsi del significato che attraversa *linearmente* il sistema delle risposdenze architettoniche.

Si diceva prima che Odisseo, disponendosi a concludere il suo catalogo, contrae i due quadri finali, entrambi aperti da una triade di eroine nominate simmetricamente nel primo verso di ogni pericope (v. 321 Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην / v. 326 Μαιραν τε Κλυμένην τε ἴδον στυγερήν τ' Ἐριφύλην), ma poi sviluppati in gradazione discendente (cinque versi, 321-25; due versi, 326-27):

¹¹ Privitera 2005, 170-78.

Vidi Fedra e Procri e la bella Arianna,
 la figlia del funesto Minosse, che Teseo un giorno
 voleva portare al colle della sacra Atene
 da Creta, e non ne godette: Artemide la uccise prima,
 a Dia circondata dall'acqua, per denuncia di Dioniso.
Vidi Maira e Climene e l'odiosa Erifile,
 che oro prezioso accettò in cambio di suo marito.

L'ultima eroina nominata è dunque Erifile. Perché proprio lei? Si è visto poco fa che nella *Nekya* le figure di chiusura di una serie – Anticlea, Aiace, Eracle – introducono o preparano uno sviluppo, e uno sviluppo di tipo tematico. Erifile è una perfida moglie, che causerà la morte del marito e sarà per questo assassinata dal figlio. Dopo l'Intermezzo, il racconto riprende con la ritirata delle eroine, voluta da Persefone, e l'incontro di Odisseo con Agamennone. Il gruppo Anfiarao-Erifile-Alcmeone, che rappresenta la generazione del primo assedio di Tebe, è prototipo del gruppo Agamennone-Clitemestra-Oreste, il quale rappresenta la generazione – posteriore a quella degli eroi – che «andarono a Ilio e subirono il destino laggiù» (v. 372). Il centro del discorso di Agamennone è l'esecrazione di Clitemestra, che è causa della sua presenza tra i morti: ella infamerà con tale scondia colpa tutto il proprio genere. Odisseo aggiunge allora anche il nome di Elena. Agamennone, come Anticlea, garantisce invece l'innocenza di Penelope. Egli la ricorda bene: giovane sposa, al momento della partenza per Troia era incinta; felice suo figlio, poiché – contrariamente a Oreste – rivedrà il proprio padre; e padre e figlio, nel rivedersi, si abbracceranno (vv. 447-453).

Dunque il catalogo delle donne sembra concludersi in un punto qualunque, ma in realtà con il nome dell'eroina più adatta a traghettare il racconto dalla sezione femminile a quella maschile. Erifile è infatti la donna del mito più simile a Clitemestra; e dall'esecrazione di Clitemestra come moglie e madre riprende il racconto nella metà maschile della *Nekya*. Ecco dunque il ponte che consente il passaggio lineare dalla prima alla seconda metà. La si raggiunge passando attraverso l'Intermezzo, ossia attraverso una scena di concordia coniugale.

Erifile è il prototipo mitico di Clitemestra e, al contempo, l'ultimo tratto dello sfondo femminile – uno sfondo 'tematico' – contro cui si sviluppa il discorso di Agamennone. Come prototipo e come fattore dello sfondo, Erifile non ha un legame sintagmatico con Clitemestra, mentre ce l'ha Penelope: rispetto a Clitemestra ella fa da esempio del contrario, trovandosi però sincronizzata con il complesso vitale di Agamennone. Ciò apre la strada a due sviluppi, che diverranno caratteristici, se non obbligati, nella futura poesia escatologica.

Il primo: la polarità morale Erifile-Clitemestra vs Penelope si proietterà nella topografia oltremondana del tipo retributivo, ovvero in una opposizione tra sede dannata e sede beata. Ciò accadrà quando tutti questi personaggi saranno allineati nei ranghi delle 'eroine di un tempo' e in racconti che faranno della cattiva e della buona compagna un motivo di interesse esistenziale: e dunque nelle escatologie 'elegiache', in cui – seriamente o per gioco – si ricerca un riferimento autorevole per misurare la profondità di un sentimento o per fissare il

codice etico dell'eros¹². Penelope appare in un coro di donne esemplari nell'Elisio semiserio del *Culex* (vv. 258-69), dove campeggia la dolente, elegiaca beatitudine di Euridice; radici nell'Oltremondo omerico-virgiliano, tono alessandrino, assetto didattico ha il catalogo di Ovidio *ars* III 11-24, dove la triade maligna Elena-Clitemestra-Erifile è contrastata da un gruppo virtuoso inaugurato da Penelope (la seguono Laodamia, Alceste, Evadne)¹³.

In secondo luogo: Erifile, chiusa nel gruppo delle eroine infere che si identificano e narrano se stesse davanti a Odisseo, anticipa nel mito e prefigura nel racconto la colpa di Clitemestra; ma Clitemestra appartiene all'ambito di realtà rappresentato da Odisseo, all'interno del quale si dispiegherà l'azione di Penelope, complice del ritorno sicuro dell'eroe a casa. Verso questo adempimento tende tutta l'azione dell'*Odisea*. Mentre Agamennone racconta il passato recente e pronostica il futuro prossimo, egli fissa anche l'identità morale di Clitemestra e di Penelope. Erifile e Penelope sono dunque 'esempi' chiamati in causa, nel racconto di *Odisea* XI, dall'evocazione di Clitemestra come caso morale. Ma queste due figure, l'eroina di un tempo e il personaggio vivente, affini tra loro come 'esempi', appartengono ancora a due ambiti di esistenza separati, due ambiti che si distinguono l'uno dall'altro non solo come morte e vita, prima e dopo, ma anche – quasi – come il leggendario e il reale, secondo il grado diverso della mimesi che ritroviamo rispettivamente nel poetare genealogico ed epico. Così si affaccia una possibilità di sviluppo: nella dimensione di esistenza oltremondana, sottratta al mutamento, la realtà è data come condizione finale, e come classificazione prima di tipi e poi – in una forma più evoluta – di significati morali ipostatizzati. La condanna di Clitemestra è pronunciata all'interno di un mondo fermo e finale, implica una valutazione dell'affine e dell'opposto: è un primo passo verso la classificazione secondo significati, resi sensibili da esempi: essi sono uno remoto nel tempo, staccato dall'azione e quasi leggendario (Erifile), l'altro vivo ora, immerso nell'azione, pienamente reale (Penelope). Raccogliere insieme figure fittizie e reali in quanto esempi di significati, di condotte viziose o virtuose, diventerà comune nelle escatologie letterarie di epoche posteriori.

Per concludere: nella poesia catalogica e più specificamente genealogica, l'esteso contenuto erudito prende la forma che è garanzia di verità grazie alla sistemazione: essa consiste in un appropriato circoscrivere e disporre le parti interne dell'opera, ma anche nell'appropriato inquadramento di essa nell'organismo della cultura comunitaria¹⁴. Ciò significa immettere il complesso catalogico *dall'esterno* in un ordine temporale, di cui proprio quel catalogo concreterà l'estensione e chiarirà l'articolazione. La mimesi epica del tipo omerico, invece, in quanto imi-

¹² La base ellenistica di queste escatologie retributive, che classificano le eroine del passato secondo il valore della devozione coniugale, è ben messa in luce da Norden 1984, *ad Aen.* VI 440-76 nt., e Fedeli 1980, *ad* 19 13-14; cf. anche Dimundo 1990, 162ss.

¹³ Cf. Cristante 2005, *ad* vv. 11-24 nt.

¹⁴ Cf. Arrighetti 1998, 451, su «completezza e organicità».

tazione di un'unica grande azione umana, genera il tempo *dall'interno*, e fa di questo movimento rivolto a un fine dato, il criterio centrale di selezione e organizzazione dei contenuti¹⁵.

Il catalogo consente al poeta di testimoniare la propria sapienza; ed è forma appropriata alla rappresentazione dell'Oltremondo, realtà ferma e internamente scandita. Nell'Ade odisiaco, la varietà e il rango delle figure femminili che formano il catalogo, facendosi contenuto di conoscenza dell'eroe, ampliano la portata e potenziano il significato della sua azione. Nel punto in cui la serie catalogica e la progressione del racconto si intersecano c'è una zona critica: l'ultima sede del catalogo è importante non solo per propiziare il rientro della voce dal catalogo al racconto, ma in generale per mediare il rapporto tra questi due modi della presentazione. Nell'*Odisea*, il nome di Erifile, con la funzione prefigurante che le è attribuita, è scelta già sofisticata, che imitatori dotti come Polignoto e Virgilio riconosceranno per tale e, pur con varianti, preserveranno nei loro testi. Tuttavia lo speciale trattamento di Erifile – figura di Clitemestra, l'opposto di Penelope – deriva da una più generale volontà di rendere il catalogo organico al racconto:

La comparsa delle Eroine ha la precisa funzione di mostrare la donna come madre di eroi famosi. E così Odisseo, dopo il ruolo della moglie fedele, ha davanti il ruolo della madre gloriosa: anche Penelope sarà una di esse, se Odisseo aiuterà il figlio ad acquistare gloria¹⁶.

Il catalogo delle eroine – si diceva – è parte integrante di un piano che mira a un effetto di totalità integrando gli opposti: femminile-maschile; antiche eroine-antichi eroi; tempo della morte-tempo della vita; forma del catalogo genealogico-forma della mimesi epica.

Questo meditato sistema di rispondenze è orientato verso l'esterno. All'interno, invece, il catalogo appare come una enumerazione casuale e tendente a infinito: esso non presenta cioè una forma interna riconoscibile, se non verso la fine, nel suo chiudersi con una cadenza. Questa fluidità apriva la strada a rielaborazioni.

A Delfi, la Lesche dei Cnidi era stata decorata da Polignoto: sulla parete di destra il pittore aveva dipinto figure ed eventi della presa di Troia; sulla parete di sinistra era rappresentato l'Ade. Nella descrizione che Pausania ci dà di questa grande opera artistica (X 25-27 + 28-31), una parte considerevole è dedicata al gruppo delle eroine (29,3-7). Qui il pittore aderisce più da presso che altrove al testo della *Nekya*; e la sua composizione attesta già quel modo dotto di ripensare Omero che sarà tipico, più che dello sperimentalismo alessandrino, del classicismo alessandrino di Virgilio. Il passaggio di codice artistico – da poesia a pittura – aveva evidentemente richiesto a Polignoto di analizzare la composizione del modello e aveva

¹⁵ Sul rapporto tra forme catalogiche e narrative in epoca arcaica, resta fondamentale Kullmann 1973. Alcune osservazioni utili in Edwards 1980 e Minchin 1996 (con la bibliografia specifica indicata); cf. anche Lesky 1960. Sviluppi moderni: Spitzer 1991.

¹⁶ Privitera 2005, 172.

prodotto alcune ‘correzioni’, tendenti a presentare il nuovo assetto nel ricordo del venerando esemplare. Possiamo prestar fede a Pausania, che non ci dà l’insieme e poi i dettagli, ma descrive l’oggetto secondo una ordinata progressione spaziale, come se ‘leggesse’ lo sviluppo delle immagini, parte dopo parte, fino a costruirne il complesso nella mente del lettore.

Le eroine di Polignoto compaiono a lato di una scena dominata da un personaggio di nome Ocnò, che intreccia una corda continuamente divorata da un’asina; la scena comprendeva anche Tizio, qui non sottoposto a punizione, ma ridotto a un fantasma in conseguenza di torture già subite; la corda ricorre anche nel quadro delle eroine adiacente a questo, maneggiata da Fedra ormai determinata ad impiccarsi. Dopo il gruppo delle eroine figuravano Odisseo con Elpenore e poi Tiresia e Anticlea. Dunque le eroine apparivano tra un quadro che corrispondeva a quello dei grandi dannati, ancorché profondamente variato, e uno che conteneva la prima triade omerica. Poiché il quadro dei dannati è qui caratterizzato da un personaggio nuovo, e di importanza locale, come Ocnò, e poiché il motivo della corda collega per associazione – e cioè paratatticamente – ciò che nell’originale era connesso secondo una *ratio* architettonica che dava valore all’insieme, c’è motivo di credere che l’ideazione figurativa procedesse dal piccolo verso il grande, privilegiando la costruzione interna della scena singola.

Le eroine di Polignoto sono nove e non più quattordici. Di queste nove, la sola Tia non appartiene alla rassegna omerica: ella è la ninfa madre di Delfo, e dunque appare nel gruppo come personaggio strettamente legato al santuario. Per quanto concerne la disposizione delle figure, il pittore parte dalla fine della lista omerica e costruisce l’insieme come composizione di sottoinsiemi: Arianna dialoga con Fedra; più in basso Clori è accostata all’amica Tia; poi compaiono la prima e la seconda moglie di Cefalo, Procri e Climene, quest’ultima volgendo la schiena a Clori. Un poco distante da Climene, Megara. Sopra al gruppo si trovano la figlia di Salmoneo, cioè Tiro, e Erifile. Data questa disposizione, osserviamo che:

- le immagini più elaborate dovevano essere quelle di Fedra e di Erifile, riconoscibili grazie agli oggetti simbolici della loro rovina, la corda e la collana: c’è dunque una corrispondenza tra inizio e fine, almeno secondo la lettura di Pausania;
- le prime due figure (Arianna-Fedra) sono cretesi; segue un gruppo di cinque eroine di origine locale o collegate con miti locali; le ultime due figure (Tiro-Erifile) sono di nuovo esterne: l’eccesso passionale delle principesse cretesi e la colpa suggerita dai nomi Salmoneide (il patronimico deve essere stata scelta del pittore, non del periegeta) ed Erifile sembra contrastare con il gruppo centrale virtuoso (specie nella coppia Clori-Tia), o comunque non negativo;
- Arianna e Fedra sono tolte dalla prima terna della cadenza finale omerica; le due figure al centro del gruppo di Polignoto sono le due eroine centrali delle due terne omeriche, Procri e Climene; le due figure che sovrastano il gruppo nel dipinto, la Salmoneide e Erifile, sono la prima e l’ultima del catalogo omerico;
- l’abbondante commento antiquario di Pausania misura la dottrina presupposta nel riguardante da Polignoto, il quale teneva presente Omero ma probabilmente aveva attin-

to anche ad altre opere letterarie, trattandole come fonti e non come modelli, per stabilire i legami tra le figure che dovevano formare il *suo* gruppo.

Dunque risulta chiaro che Polignoto partì dalla fluidità del catalogo omerico per giungere a una composizione vera e propria: nella rappresentazione delle eroine, la serie si chiude in organismo artistico, e dunque ogni parte assume un ruolo verso l'insieme. L'artista muove dal finale del catalogo omerico perché lì il poeta aveva posto due insiemi che andavano interpretati, ciascuno al proprio interno e nella relazione con l'altro, ed entrambi come gruppo costituente una posizione sensibile, l'ultima. Delle eroine di Polignoto, Clori è scelta come compagna virtuosa per Tia, l'unica non omerica; Megara, che faceva eccezione in Omero, perché incorporata nel quadro di Alcmena, è ripresa dal pittore e trattata come unica figura singola; le altre sei corrispondono al gruppo finale omerico con l'eccezione di Tiro, che sostituisce Maira – la figura più incolore del modello –, e va ad affiancare Erifile nella sede più vistosa della composizione: la coppia Tiro-Erifile, che accosta la prima e l'ultima eroina del catalogo omerico, allude al modello mentre completa l'organismo di cui fa parte, rivelandolo come tale proprio grazie alla memoria evocata.

La rassegna omerica stimolava come gruppo l'ingegno compositivo del pittore, cosicché nel quadro delle eroine meglio che in ogni altra parte del suo Ade egli dispiegava la sua arte dotta: il modello illustre lasciava qualcosa in sospeso, lì l'artista era intervenuto completando e correggendo l'imperfetto; e grazie all'allusione, l'organismo che si faceva ammirare come risultato si poteva leggere, in trasparenza, come processo. L'esibizione della tecnica, che esprime un alessandrino *ante litteram*, è qui contenuta e resa effettiva dall'autonomia della forma: per dirla in modo sbrigativo, la combinazione di questi valori, nella gerarchia qui rappresentata, dà l'estetica del classicismo.

Non deve quindi stupire che Virgilio lavori alla sua imitazione del catalogo omerico seguendo una traccia parallela a quella percorsa da Polignoto nel suo dipinto. Vediamo prima il sistema in cui le corrispondenze si situano.

La catabasi virgiliana si sviluppa attraverso un paesaggio infero tripartito: ingresso; Acheronte; sedi delle anime, ovvero Tartaro ed Elisio. Virgilio estrae da *Odissea* XI i ruoli di Tiresia e di Anticlea e li fonde nella figura di Anchise, che Enea incontrerà nell'Elisio¹⁷. Il dispositivo strutturale della *Nekya* è invece assunto, sottoposto a riduzioni e cambiamenti, e infine riproposto nella sezione 'Acheronte':

- qui hanno luogo tre incontri: con Palinuro (che corrisponde a Elpenore) tra gli insepolti; quindi con Didone e con Deifobo tra i morti prematuramente;

¹⁷ Sulla catabasi di Enea, gli studi d'insieme più lucidi e meglio informati dopo il volume di Norden restano Solmsen 1972 e, soprattutto, Setaioli 1985.

- l'ordine progressivo dell'esperienza infera rovescia la cronologia epica, poiché i tre personaggi si trovano nell'Oltremondo a causa di eventi occorsi rispettivamente tra la Sicilia e Cuma, a Cartagine, a Troia: Virgilio fa dunque coincidere in un'unica serie quella tendenza della *Nekya* a porre in rapporto una progressione tripartita con un ordine che la rovescia¹⁸;

- tra i morti prematuramente, il gruppo delle eroine (vv. 440-76), tra le quali spicca Didone, ha un correlativo nel gruppo degli eroi (vv. 477-547), tra i quali spicca Deifobo. Mentre nell'*Odissea* troviamo due sequenze di tre figure e un catalogo, Virgilio ci dà una sola serie di tre figure e due cataloghi: questi due cataloghi – uno femminile, dunque, e uno maschile – sono distribuiti in parallelo, come nell'originale omerico, ma sono premessi all'apparire della figura singola, in modo da anticiparne l'apparizione e conferirle risalto;

- il gruppo femminile è dato da eroine antiche in mezzo alle quali si trova un personaggio dell'attualità come Didone; nel gruppo maschile, eroi della generazione 'tebana' si trovano insieme a figure della guerra di Troia, dell'una e dell'altra parte: Deifobo, come commilitone di Enea, concentra in sé la parte degli eroi achei che dialogano con Odisseo; ma prima di ciò, il silenzio di Didone aveva ereditato lo spicco e il significato del silenzio di Aiace;

- Enea è in movimento attraverso il regno dei morti, ma come Odisseo egli vede distintamente i gruppi e i loro componenti, in particolare il gruppo delle eroine (vv. 445ss. *His Phaedram Procrinque locis... | ... cernit*).

Queste somiglianze si inquadrano in un sistema più ampio che propone la catabasi virgiliana come un viaggio in due stadi, il secondo dei quali si svolge di là da una linea discriminante: la Sibilla interrompe il colloquio con Deifobo (v. 539 «*Nox ruit Aeneas; nos flendo ducimus horas*»), che se lasciato a se stesso avrebbe forse occupato tutto il tempo disponibile (v. 537), e introduce Enea nel vero e proprio regno dei trapassati. Dunque, così come nella *Nekya*, anche nel racconto virgiliano ci troviamo di fronte a una bipartizione segnata dal motivo del tempo: ma mentre lì si trattava di una scansione condizionata dall'esterno, qui invece le due parti rappresentano l'intreccio tra topografia dell'Ade e tempo interno, ovvero il fisico movimento di Enea nel mondo dei morti: e tale movimento, la catabasi, è implicazione necessaria di un Ade pensato come paesaggio morale e, all'esterno, come fattore della vita cosmica. L'eclissarsi della triade achea, in Omero, aveva aperto la vista sul 'passato giudicato', indicando vizio e valore in due tipi eroici (Tizio, Tantalo, Sisifo vs Minosse, Orione, Eracle), non distinti, però, dalla topografia. Il passaggio corrispondente in Virgilio – la presenza di un bivio Tartaro-Elisio, l'iscrizione del novero dei dannati in un apologo della

¹⁸ Cf. *supra* 21-22.

Sibilla, l'assegnazione all'Elisio dell'emozione e del significato culminanti del viaggio – mostra il superamento di Omero sia nella combinazione catabasi-topografia sia come inversione del sistema compositivo: dalla sfilata dinanzi a un testimone fermo, si passa all'iscrizione dei cataloghi nel movimento di un'esperienza in essere, che è movimento non solo nel tempo ma anche nello spazio, attraverso un paesaggio di significati.

Questa ristrutturazione si fa sentire anche là dove Virgilio più si mostra vicino al suo originale epico, e cioè nel catalogo delle eroine. Il principio retributivo nell'assegnazione delle sedi inferie è reso noto proprio nel passo che presenta i morti *ante diem* (vv. 431-32 *Nec uero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: | quaesitor Minos urnam mouet...*); tra questi, nei *Lugentes campi*, le eroine (vv. 442-50):

Hic quos durus amor crudeli tabe peredit,
secreti celant calles et murtea circum
silua tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.
His Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen
crudelis nati monstrantem uolnera cernit,
Euandenque et Pasiphaën; his Laodamia
it comes et iuuenis quondam, nunc femina, Caeneus
rursus et in ueterem fato reuoluta figuram.
Inter quas Phoenissa recens a uolnere Dido...

Come aveva fatto Polignoto, dunque, Virgilio si collega a Omero (*Od.* XI 321-327) partendo dal punto più interessante del suo catalogo, la cadenza finale, caratterizzata da due terne di nomi distribuite successivamente su due versi (v. 321, v. 326):

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην
(cf. *His Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen*)
Μαῖράν τε Κλυμένην τε ἴδον στυγερήν τ' Ἐριφύλην
(cf. *Euandenque et Pasiphaën; his Laodamia*)

Alle due terne virgiliane si aggiunge una ulteriore figura – nella fattispecie Ceneo – che realizza così un totale di sette, a formare l'insieme che fa da sfondo all'apparire di Didone. Sette è un numero significativo poiché rappresenta la metà delle eroine che costituiscono il catalogo omerico, così allineandosi alla proporzione generale 1:2 che vige tra l'epos virgiliano e l'*Odissea*. «Questa scena collettiva di sette eroine, irrilevanti per l'azione dell'*Eneide*, serve a orientare in modo puntuale l'attenzione su colei che non è irrilevante – *inter quas Phoenissa...*»¹⁹: osservazione utile, ma che non risolve il principale problema posto da questi versi, e cioè la scelta delle singole figure della rassegna, che a prima vista sembra eteroclita²⁰.

¹⁹ Williams 1975, ad VI 445-46.

²⁰ *Ad nostrum sensum et iudicium a poeta melior nominum dilectus adhibendus fuisse uideri potest*, commenta per es. Heyne.

La spiegazione più convincente è quella proposta da Perret, secondo la quale ciascuna delle eroine rappresenta una parte del destino di Didone²¹. Data questa lettura, fa una certa resistenza l'inclusione di Erifile nel gruppo. Per Norden, che sottolineava la stilizzazione alessandrina di questo catalogo di eroine-amanti, qualche racconto ellenistico doveva aver rappresentato Erifile come amante di Polinice: questa la causa – o concausa – dell'effetto che si legge ai vv. 445-46 (*maestam... Eriphylen | crudelis nati monstrantem uolnera*)²². Tale ipotesi non ha incontrato il favore della critica, che la considera semplicemente indimostrabile, ma io credo che la si possa invece appoggiare considerando il fatto che Virgilio, nel libro VII, segue a distanza il gruppo Amfiarao-Erifile-Polinice riflettendolo nei caratteri singoli e nelle relazioni particolari del gruppo Latino-Amata-Turno, quest'ultimo introdotto nel racconto come colui che la regina *adiungi generum* miro *properabat* amore (v. 57). La notevole espressione può riflettere un originario racconto passionale, di cui però è stato qui obliterato il carattere erotico²³. Amata è personaggio predisposto alla dismisura passionale, simile a Didone per alcuni versi²⁴; e il furore che la rovinerà è un serpente furiale che si impadronisce di lei assumendo l'aspetto di una collana (v. 352): una tessera, quest'ultima che, riconosciuta in mezzo a varie somiglianze di sistema, conferma il parallelismo a distanza tra Erifile e Amata.

Secondo Perret, Erifile è la figura chiave per farci capire che davanti a Virgilio la colpa è essa stessa castigo, e che l'insieme di queste figure, *tuttora* sofferenti (v. 444 *curae non in ipsa morte relinquunt*), è oggetto di indiscriminata compassione da parte del poeta²⁵. Ritengo plausibile l'ipotesi di Norden, essenziali le sue osservazioni sullo stile del passo e propongo una spiegazione diversa da quella di Perret sul rapporto tra Erifile e Didone, una spiegazione basata sul confronto con Omero.

Perret ritiene che Virgilio abbia imitato Omero con la doppia serie ravvicinata di tre eroine, disposta ciascuna su un verso, cui poi si aggiunge, guadagnando così uno spicco pari alla stranezza della sua storia, Ceneo: dunque 3+3+1²⁶. In realtà Virgilio opera diversamente. Egli evoca la cadenza finale del catalogo omerico subito con il v. 445, che si apre – come in

²¹ Perret 1964, calorosamente approvato da Austin 1977, *ad* v. 449. Altri studiosi sviluppano la medesima idea a proposito di singole figure (per es. Kraggerud 1965 su Ceneo), non sempre con risultati convincenti (cf. Starry West 1980a su Erifile, e 1980b su Ceneo).

²² Norden 1984, *ad* vv. 445ss.nt.

²³ Il procedimento è virgiliano. Indubbiamente uno schietto senso erotico di *miro amore* è impossibile (con Horsfall 2000, *ad* v. 57); ma è altrettanto certo che l'espressione ecceda il *denotatum* (il desiderio di acquisire Turno come genero è - appunto - 'fuori della norma'), orientando l'attenzione del lettore verso la psicologia di Amata.

²⁴ Horsfall 2000, *ad* vv. 350, 355, 356.

²⁵ Perret 1964, 254-57.

²⁶ Cf. Perret 1964, 251-52.

Omero – con il nome di Fedra, quindi contiene tre nomi presenti nell'originale e – ancora come in Omero – colloca il nome di Erifile in clausola di verso; quindi il poeta prosegue ribadendo l'evocazione, ma variandola. Virgilio compone infatti la sua rassegna secondo quell'atteggiamento dotto, evocativo di un gusto e rappresentativo di un metodo, che Norden ha riconosciuto come peculiare di tutto il passo²⁷: qui l'alessandrinismo è il clima del discorso, indotto dal tema erotico, dalla forma catalogica, portato a realizzazioni speciali dallo stretto spazio di manovra; in esso si inquadrano le varianti operate dal poeta moderno sulla base del suo modello.

Come in Polignoto, queste varianti hanno il carattere della correzione e della riformulazione, eseguite però in modo che il lettore abbia l'originale sempre chiaro davanti agli occhi. Ciò significa lavorare sui dettagli. Il secondo verso-elenco di Virgilio, il 447, presenta una seconda triade – Evadne Pasifae Laodamia – ma questo raggruppamento, che non contiene, a differenza del primo, alcun nome omerico, è contraddetto nella sua realtà formale dalla sintassi: secondo il disegno tracciato dalla sintassi, infatti, il primo gruppo è dato da Fedra, Procri, Erifile, Evadne, Pasifae, cui si aggiungono Laodamia e Ceneo, separate dalla prima serie per mezzo della ripresa di frase e unite tra loro come soggetti del medesimo predicato (vv. 447-49 *his Laodamia | it comes et... Caeneus | ...*). L'allineamento di queste due figure si giustifica anche sul piano del contenuto. Dunque: 5+2. Guardiamo ora alle prime cinque.

Agli estremi due eroine cretesi, Fedra e Pasifae, tormentate da una passione proibita; intermedie Procri e Evadne, donne devote all'uomo amato, la prima vittima di una tragedia degli errori, la seconda suicida sul rogo del marito; al centro, perno del gruppo, Erifile. In conformità con la sua posizione di spicco, unica della serie, questa figura riceve una rappresentazione estesa: dopo l'epiteto e il nome in clausola, un intero verso è riservato al suo carattere distintivo (v. 446)²⁸. Il sistema è simile a quello che si può osservare a *Aen.* I 750-52, in cui, nel riportare le richieste di Didone a Enea, Virgilio distribuisce sul primo verso i nomi di Priamo ed Ettore, nel terzo quelli di Diomede e Achille, mentre il verso centrale è occupato da una figura singola, di presenza più dettagliata, e contiene una sollecitazione dotta: *nunc [rogitans] quibus Aurorae venisset filius armis* (v. 751). Memnone è l'unico personaggio del gruppo non nominato esplicitamente, e un'evidenza speciale gli è accordata, tra le domande della regina, per una ragione che solo il lettore accorto raccoglie: le *picturae* del tempio rappresentavano le schiere Eoe e Memnone accanto all'immagine di Enea (vv. 488-89 *Se quoque principibus permixtum adgnouit Achivius | Eoasque acies et nigri Memnonis arma*).

Spesso Virgilio attribuisce risalto figurativo al centro di un insieme, vasto o ristretto²⁹. Questo trattamento tocca ora a Erifile, che, come ho ora suggerito, è collocata non solo in

²⁷ Norden 1984, 249-51.

²⁸ Proprio come a *Od.* XI 326-27.

²⁹ Thomas 1983.

clausola di verso, ma anche nella sede sensibile di un elenco centripeto: ABxba. E così come l'altro personaggio speciale della serie, Ceneo, è l'*unico* che incarna un racconto, Erifile è l'*unica* figura del gruppo presentata in immagine. La *maesta Eriphyle* che esibisce le sue ferite ricorda addirittura l'epifania di Ettore (II 270 *maestissimus Hector*, 278 *uulneraque illa gerens* etc.) e anticipa, pur entro certi limiti, l'apparizione di Deifobo in capo al catalogo eroico successivo (VI 494-97). Questo risalto della ferita funge anche da legante figurativo tra Erifile e Didone, che è staccata dal suo gruppo con la movenza *Inter quas Phoenissa recens a uolnere Dido | errabat...*: così ella diventa contenuto della visione di Enea, che subito la riconosce, e non solo come persona, ma proprio come autrice di una specifica azione.

Ognuna delle altre eroine nominate da Virgilio rappresenta un aspetto preciso del destino di Didone; ma il quadro non sarebbe completo se non si riscontrasse in questo catalogo un motivo cruciale della versione virgiliana qual è il complesso 'doni lussuosi-ferita mortale'. Ora questo è un modo sommario di riferirsi a un motivo tanto coerente e qualificante per lo svolgimento particolare virgiliano; ma proprio questa esteriorità è – mi pare – riconoscibile nel modo in cui il poeta stesso motiva la presenza di Erifile nel gruppo infero del quale fa parte Didone. Se pensiamo infatti che Virgilio, così come Polignoto, aveva visto nella collocazione di Erifile in Omero il punto nevralgico del catalogo inteso come fattore di senso e di forma, allora questo personaggio non poteva non essere riproposto nella rassegna dell'*Eneide*. Erifile era l'unica figura del catalogo omerico funzionale alla linea narrativa e ai valori di senso da essa recati³⁰. L'allusione al modello che Virgilio manifestamente persegue non poteva privarsi del suo supporto essenziale: la centralità di Erifile nella rielaborazione virgiliana esprime – ancora una volta secondo una tendenza alessandrineggiante – il vero valore critico dell'imitazione, l'intuizione della *ratio* compositiva del modello. Ancora una volta Virgilio estorceva a Omero un suo segreto e poteva così, partendo da questa acuta analisi, osare il 'perfezionamento' dell'originale.

Dunque Virgilio, come emulo di Omero, *doveva* includere Erifile nella rassegna delle sue eroine, compagne di Didone, morte per amore. Data questa necessità dotta, dato il sistema di selezione e accorpamento delle figure decifrato da Perret, il poeta motivò con segni esteriori la presenza di Erifile in questo insieme. La collocò al centro, dove gli era congeniale sviluppare un'immagine. E sfruttò il contenuto sensibile del suo ritratto come fosse una perifrasi visiva: atta a sollecitare la dottrina del lettore, da un lato; atta a reintrodurre nel testo un motivo drammatico – la ferita –, dall'altro. Erifile, inoltre, era scelta opportuna secondo il criterio della verosimiglianza, poiché serviva a rappresentare la varietà morale dei morti per amore: figure positive (Procri, Evadne, poi Laodamia), intermedie (Fedra, Pasifae, poi Ceneo) e negative, come appunto Erifile. Anche in altre rappresentazioni oltremondane ella

³⁰ Cf. *supra* 23-24.

compariva come persona colpevole. Attraverso questa varietà di figure Virgilio ci dava non solo, secondo le parole di Perret, «con effetto di diffrazione, la molteplicità di un'anima complessa, la varia espressione di un destino contrastato»³¹, ma anche – secondo la prospettiva della *doctrina* – i tipi mitici sintetizzati dal suo racconto di Didone. Tipi che, assente Erifile o nominata Erifile senza la didascalia del v. 446, sarebbero 'tutti meno uno': *dux femina facti*: Ceneo; Didone vittima di Venere: Fedra; *Dido univira*: Laodamia; *pastor nescius*: Procri; Didone e il rapitore: Pasifae; suicidio sulla pira: Evadne; ritorno da Sicheo: Ceneo. Doni tragici e colpo di spada: Erifile.

Se ora osserviamo il rapporto costruito da Virgilio tra i due gruppi successivi di cinque e di due eroine, osserveremo quanto segue. Il primo gruppo, concentrico, racchiude la tragedia cartaginese, che nell'Oltremondo è rappresentata dal mero segno della ferita. La coppia Laodamia-Ceneo, che media il passaggio dal primo gruppo al nuovo ingresso in scena di Didone, rammenta invece il contorno fenicio della sua parabola, il ciclo delle 'trasformazioni' che va dal matrimonio con Sicheo alla seconda unione tra i due sposi, quella che è in atto ora, e per sempre, agli Inferi. Erifile, che rappresenta il centro tragico dell'esperienza di Didone, e Ceneo, che ne rappresenta invece, per così dire, la cornice, sono le due figure del catalogo che Virgilio propone nel modo più disteso, trattando l'una come immagine, l'altra come racconto.

Ma c'è di più. Nella cadenza finale del catalogo omerico, Polignoto aveva scorto una 'tendenza alla forma' che egli si era poi incaricato di realizzare nel *medium* figurativo, come organica composizione. Virgilio parte dallo stesso punto, e forse dalla medesima osservazione, per operare poi il suo perfezionamento di Omero su di un altro piano. Egli nota infatti che Erifile, la figura terminale del catalogo, è anche quella – e l'unica – che lo rende funzionale alla *Nekya* come insieme narrativo e di senso. Già lo si è visto: Erifile, quale prototipo di Clitemestra e membro di un complesso mitico che è prototipo del gruppo Agamennone-Clitemestra-Oreste, è la figura cui Omero assegna il compito di mediare il passaggio dalla sezione catalogica della *Nekya* a quella in cui Odisseo torna a dialogare con singole, grandi figure dell'Ade: cioè alla nuova sezione epica³². Virgilio emula Omero estendendo la funzionalità di Erifile a *ogni* figura del proprio catalogo, il quale tutto è preparatorio della nuova, inattesa comparsa di Didone nel racconto; egli inoltre assume dal personaggio omerico anche l'efficacia della sede finale e la trasferisce a Ceneo, o meglio alla coppia Laodamia-Ceneo, che inquadra il destino di Didone trattandolo come ciclo: il ciclo del suo *coniugium* con Sicheo. Dunque il gruppo delle eroine ricapitola tutto il destino di Didone, affidando in particolare a Erifile e a Ceneo il compito di prefigurare l'ultima scena della sua storia, quella che appartiene di nuovo al tempo vissuto dell'epos, e che il lettore si prepara ad ascoltare.

³¹ Perret 1964, 251.

³² Cf. *supra* 23-24.

Virgilio ha dunque esercitato sul modello omerico una critica simile, ma non identica, a quella degli interpreti moderni che hanno constatato la scarsa rilevanza del catalogo delle eroine all'interno del racconto epico; e ha 'corretto' all'interno del proprio testo questa imperfezione dell'originale, facendo del gruppo derivato da Omero non solo una totalità rilevante allo scopo centrale della narrazione, ma anche – *pace* Williams – una composizione di *unità* rilevanti, ciascuna organica all'intero di cui fa parte, per significato e posizione³³.

I *Lugentes campi* di *Eneide* VI sono uno dei fondamenti su cui poggia l'invenzione dell'*Inferno* dantesco. Ognuno comprende che tutto un metodo poetico può essere derivato da un particolare come *curae non ipsa in morte relinquunt*. Nel suo ripensamento, Dante dilata le proporzioni dell'episodio virgiliano, che rinasce come unità poetica finita e autonoma nel canto di Francesca. Il ritmo interno del modello traspare dal disegno dantesco:

1. Minosse (*If.* V 4-24); cf. Minosse (*Aen.* VI 431-33);
2. «molto pianto» (*If.* V 25-27), visione di un gruppo e catalogo di figure illustri (vv. 28-72); cf. *Lugentes campi* e catalogo (*Aen.* VI 440-49);
3. incontro personale (*If.* V 73-142): cf. incontro di Enea con Didone (*Aen.* VI 450-76).

Come si vede, dunque, il canto V nel suo insieme e non solo a tratti riproduce la sequenza virgiliana.

Nella sezione centrale del testo dantesco compare un gruppo di celebri peccatori carnali (vv. 52-69), che stranamente una parte della critica considera non organizzato. Al contrario, un ordine c'è; ed è un ordine complesso, caleidoscopico, in cui sistemi compresenti rivelano – come in Virgilio – il loro apporto di forma e di senso secondo la prospettiva da cui si guarda all'insieme. Quattro nomi femminili (Semiramide Didone Cleopatra Elena) precedono tre maschili (Achille Paride Tristano); la sintassi stacca però Elena dal primo gruppo e la collega ad Achille (vv. 64-65a + 65b-66), mentre Paride e Tristano – eroi-amanti per eccellenza del mito antico e cortese – occorrono come nomi nudi in una terza frase (v. 67a):

«Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e 'l grande Achille,
che con amore al fine combatteo.
Vedi Paris, Tristano»; e più di mille
ombre mostrommi e nominommi a dito,
ch'amor di nostra vita dipartille.

Ma una ulteriore ripartizione è suggerita dalla retorica, che con il modulo anaforico «vedi... Vedi...» lega tutto questo gruppo, da Elena a Tristano, con Paride che fa da tramite tra ambito troiano, cioè antico, e ambito cortese. Un compito simile ha anche Elena, che opera come termine medio tra la terna femminile e quella maschile, godendo in effetti di una

³³ Cf. *supra* 29 e 30.

certa distinzione in quanto unico personaggio trattato non come soggetto ma come oggetto di passione. Questa simmetria tra figure maschili e femminili è importante (vv. 70-72):

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar *le donne antiche e' cavalieri*,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

Le donne antiche e i cavalieri effettivamente nominati si staccano da uno sfondo indistinto e concretano in una unità data immediatamente quella composizione universalizzante di eroine ed eroi che Omero e Virgilio avevano stabilito nel loro racconto per mezzo di corrispondenze strutturali, Virgilio ravvicinando fino alla contiguità le due sezioni complementari (vv. 440-76 + 477-547)³⁴.

Dante scopre qui, in questo punto del suo viaggio, le pene infernali. La pietà di fronte allo spettacolo doloroso causa in lui uno smarrimento che diverrà invece collasso dopo l'ascolto del racconto di Francesca. Questa escursione rappresenta i due sensi della pietà medievale intesa come contrizione davanti al peccato: da una parte un sentimento tipicamente culturale, qui reso come sgomento di fronte allo spettacolo della penitenza oltremondana che non solo tormenta aspramente ma anche allinea, nel tormento, i lussuriosi illustri, ora ridotti a folla; dall'altro il sentimento personale che sortisce non dalla compassione della pena, ma dalla familiarità con la colpa. La pena si offre alla contemplazione, la colpa si può conoscere solo da un racconto: come racconto di un 'io' la colpa è rivissuta, e questo rivivere può sollecitare nell'ascoltatore il riconoscimento di sé.

All'interno del catalogo, come abbiamo visto, la coppia erotica per eccellenza formata da Elena e Paride è scomposta in modo da realizzare due cerniere interne, la prima tra il gruppo delle tre regine e il gruppo maschile, la seconda tra ambito antico (materia troiana) e ambito cortese (materia bretona). Elena è al centro di un gruppo di sette figure, e sette erano state anche le eroine del catalogo virgiliano.

Ai due capi del gruppo dantesco si trovano Semiramide e, rispettivamente, Tristano. Semiramide, esempio estremo di lussuria viziosa, è la figura più negativa del catalogo, e quella cui Dante dedica il più ampio spazio: conosciamo da Orosio, fonte certa di Dante, i suoi abomini morali; e Giustino (I 2 10) ci informa che la regina fu uccisa dal figlio. La Semiramide di Dante sembra dunque corrispondere all'Erifile del catalogo virgiliano, anche per il ruolo critico che essa assume nella mozione del sentimento di pietà: in un quadro così doloroso, anche figure esecrande toccano l'animo del viaggiatore³⁵. Semiramide, «a vizio di lussuria... sì rotta» (vv. 52-60) e «Cleopatràs lussuriosa» (v. 63) incorniciano Didone (vv. 61-62), che con Achille e Tristano non esemplifica l'aspetto vizioso della lussuria ma la forza

³⁴ Cf. *supra* 19-20 e 27-28.

³⁵ Su questo punto alcune osservazioni in Perret 1964, 254-57.

fatale dell'amore terreno. Di Didone, e solo di lei, Dante ricorda la morte (v. 61). Ella è anche l'emblema del gruppo; è il modello antico che passa il testimone a Francesca e Paolo: da *Inter quas...* a «cotali uscir de la schiera dov'è Dido» (v. 85). Didone riunita a Sicheo (*Aen.* VI 473-74) è inoltre, con buona probabilità, l'immagine da cui Dante riprende il filo virgiliano.

Tristano, ultimo nome della rassegna, media il passaggio dal gruppo catalogico alla coppia 'attuale' che entrerà in dialogo diretto con Dante. Proprio come la Ceneo di Virgilio rispetto a Didone, l'ultimo personaggio del catalogo è anche *figura* del destino di Francesca e Paolo, la coppia che sarà condannata da un amore appunto 'tristaniano'.

Francesca e Paolo, che l'epoca, la cultura, la psicologia passionale e l'*ethos* gentile avvicinano a Dante, riflettono in parte la sua personalità anche come lettori, lettori soggiogati dal potere emotivo della 'lettera', dominante nel romanzo cortese³⁶: l'omeopatia che coinvolge i simili, che illude il lettore o l'ascoltatore di rivivere ciò che è raccontato, tocca i due amanti intenti alla lettura e tocca Dante che ascolta *i fatti* da Francesca e vede *piangere* Paolo. Quel solo punto (v. 132) del romanzo letto «per diletto», di così acuto mimetismo, attrae con la sua verità vitale i due lettori al centro della situazione rappresentata, animandoli del sentimento interno (vv. 133-36): riattraversare questo discrimine può far piangere, dice Francesca a Dante (v. 126), che la comprende da peccatore lussurioso, ma anche da lettore: in particolare egli è quel lettore educato da Virgilio, che come *auctor* fa uscire Francesca, la narratrice, «de la schiera dov'è Dido» e come *agens* ascolta la peccatrice nel modo partecipe, immedesimato, con cui Didone, il pubblico di Cartagine, ogni successivo ascoltatore sempre ascolta Enea *renovare dolorem*.

Nell'*Eneide*, in verità, Didone aveva provocato per amore il racconto di Enea: il racconto in sé la interessava di più del suo significato. Esempio suggestivo di ascolto della 'lettera': la condivisione della sofferenza, nell'ascoltatore, non ha libera forza conoscitiva ma fa da esca alla passione. Questa destinazione asimmetrica dell'ascolto rispetto al contenuto è marcata dalla quasi-*recusatio* con cui Enea – involontariamente intuitivo – risponde alla regina all'inizio di *Aen.* II: *Sed si tantus amor casus cognoscere nostros | ... | ... | incipiam* (vv. 10-13). Lo scambio tra i due riecheggia – si sa – nel secondo dialogo tra Dante e Francesca, e in particolare nel preambolo che Francesca pone alla propria narrazione (vv. 124-26):

“Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice”.

Qui «nostro amor... cotanto affetto» sono espressioni tra loro allineate a rimarcare l'osmosi psicologica tra i personaggi in azione, ma anche espressioni che attraggono e svilup-

³⁶ Su Paolo e Francesca come simboli della lettura letterale e sulle implicazioni critiche di questa associazione, cf. *Mercuri* 370, all'interno della ricca sezione intitolata *Il percorso dell'auctor*, 357-85.

pano nel testo medievale una premessa antica. Dante coglie l'anfibologia del virgiliano *amor*, il cui senso è diviso tra il valore inteso dalla *persona loquens*, e cioè il senso letterale, e una semantica involontaria, che va però all'essenza della situazione. Il poeta medievale allora segnala la propria intuizione, testimoniandola nel dittico «nostro amor... cotanto affetto», e poi reinvestendola in una densa connotazione del secondo termine: «cotanto *affetto*», che riecheggia «l'*affettüoso* grido» (il richiamo del pellegrino agli amanti-colombe) del v. 87, non ha solo il significato episodico che intende Francesca (affetto=desiderio), ma nomina, come *tantus amor* nel modello, la vera disposizione d'animo di chi ha posto la domanda. E qui si tratta della disposizione identificativa del sentimento di pietà, ora specializzata dalla situazione di ascolto di un racconto: sarà proprio questa *Einführung* che, in uscita dal racconto e sotto lo stimolo visivo delle lacrime di Paolo, determinerà il collasso dell'ascoltatore.

Dunque Dante, che come pellegrino oltremontano aveva incontrato Francesca e Paolo svolgendo un ruolo parallelo a quello di Enea nei *Lugentes campi*, ora, nell'interrogare Francesca sul punto critico della sua storia, si trova non più nella posizione di Enea, ma in quella di Didone, ascoltatrice e spettatrice appassionata dell'apologo dell'eroe. Ma c'è una precisazione da fare. Enea, prima di essere interrogato dalla regina, era certo di avere trovato in lei una gemella morale; l'ascoltatore ideale del suo apologo è la Didone del tempio, la regina esule, pietosa, che aveva posto le immagini di Troia sofferente nel centro sacro della città. Deviando Didone da questa identità presupposta, assumendo ella il ruolo dell'ascoltatore della 'lettera', il modello dell'ascoltatore sensibile e cosciente, ovvero virgilianamente pietoso, diviene Enea stesso: nel racconto egli rivive i fatti, e ridesta davanti a sé le cause dell'*horror* e del *luctus*, ovvero – *mutatis mutandis* – le emozioni identificative che per Aristotele portano alla catarsi tragica. Enea reagisce al proprio racconto – ora immerso angosciosamente nella progressione dei fatti ora esprimendo commozione al ricordo – e dunque facendosi non solo *auctor* e *agens* del proprio racconto, ma anche, con la sua disposizione partecipata, figura del poeta e maestro del pubblico. Figura del poeta della pietà e maestro di pietà. Tutto questo è stato ben colto da Dante.

Tiriamo ora le fila di questo ragionamento. Dante ha voluto concentrare nel canto V dell'*Inferno* l'intera storia erotica di Didone, che nell'*Eneide* va dal concepimento della passione durante il banchetto fino all'incontro infero con Enea: al centro, gli eventi compendati nel *tableau* dedicato da Dante a Didone nel catalogo (vv. 61-62 «L'altra è colei che s'ancise amorosa, | e ruppe fede al cener di Sicheo»), l'unico personaggio di cui si ricorda il modo della morte, Paolo e Francesca compresi. La storia dell'eroina è dunque rievocata alla rovescia, sia nell'insieme della sua parabola (dal VI al I-II dell'*Eneide*) sia nel dettaglio dell'illustrazione catalogica (dalla fine all'inizio del IV), e ciò all'interno di un complesso narrativo che muove in genere dall'effetto (la pena) verso la causa (la colpa): «Ma s'a conoscer *la prima radice* | del nostro amor tu hai cotanto affetto | dirò come colui che piange e dice».

Il richiamo delle origini della propria esperienza, espresso in forma di racconto, è ovviamente la formula dell'intera *Commedia*. Il suo fondamento è l'apologo virgiliano di Enea,

che getta riflessi sul preambolo dantesco (vv. 4-6), ma anche sull'esordio di due racconti interni, il primo in assoluto, quello di Francesca, e l'ultimo dell'*Inferno*, quello del conte Ugolino (XXXIII 4-9): questi due personaggi, che incorniciano la cantica come interlocutori del pellegrino, sottolineano all'esordio del loro racconto che esso sarà un rivivere il dolore, un narrare tra le lacrime. Dall'inizio alla fine della Cantica, Dante ha sempre in mente la pietà di Enea di fronte alla propria storia.

Se Didone è il maggior oggetto di pietà nell'*Eneide*, Enea è infatti il personaggio che nel modo più ampio e articolato prova questo sentimento come soggetto. La pietà di cui qui si parla è quell'intonazione lirica dello stile virgiliano che risulta dall'alternarsi e dal comporsi di simpatia ed empatia. Nel II dell'*Eneide* questi due procedimenti sono resi espliciti perché motivati nel vivo dell'azione: Enea, come dicevamo prima, è qui figura del poeta della pietà e – per così dire – maestro del pubblico, personaggio vivo grazie al quale l'autore iscrive nel testo, su larga scala, un modello di lettura.

Non solo, allora, Dante ha concentrato la storia di Didone nel suo canto, ma ha in esso incluso il più potente strumento tecnico e insieme metalinguistico dell'epica sentimentale virgiliana, l'apologo di Enea: dunque il maggior oggetto e il maggior soggetto della pietà poetica antica sono qui sullo sfondo della composizione dantesca.

Da De Sanctis in poi la gran parte della critica ha visto nella pietà l'elemento unificante del canto V. Dante è del resto esplicito su questo: il suo incontro con i peccatori per amore va dalla pietà del v. 72 («*pietà* mi giunse e fui quasi smarrito») alla pietà dei versi finali (140-42 «sì che di *pietade* l'io venni men...»), ovvero dalla pietà contemplativa, mediata dal discorso di Virgilio, e culminante in smarrimento, alla pietà identificativa, effetto dell'incontro diretto con i due cognati, la pietà che fa 'perdere i sensi'³⁷.

Questo arco psicologico poggia, come si è detto, sopra la sceneggiatura virgiliana dell'incontro di Enea con Didone nei *Lugentes campi*. Dunque Virgilio è per Dante non solo il maestro della pietà poetica, ma anche il modello dell'arte di trovare e comporre. Dal gruppo delle figure illustri si stacca qualcuno che appartiene alla sfera di vita del pellegrino e ha luogo un incontro diretto, che fa da culmine emotivo del racconto: questo schema virgiliano si ripete in Dante, che del modello trattiene anche il modo di elaborare il catalogo. Ora il gruppo illustre è formato da donne e uomini insieme, che la mente medievale ha tratto da campi di esistenza diversi e poi allineato su unico piano³⁸: ma restano la pluralità varia e rappresentativa dei per-

³⁷ Ma cf. anche la reazione al primo racconto di Francesca, inclusa nella domanda che provoca il secondo (vv. 116-117): «“Francesca, i tuoi martiri l'a lagrimar mi fanno tristo e pio”».

³⁸ È la concezione dell'*historia*, di matrice scolastica, secondo la quale personaggi e fatti della storia, dell'epopea, del romanzo sono considerati indistintamente testimoni o segni - *exempla* - della vicenda umana, pensata come un'unica realtà (ma cf. anche *supra*, 26). Questi assemblaggi ibridi tendono a fissare le loro componenti nella tradizione dell'*Ubi sunt?*: cf. Siciliano 1934, 256-61; e *infra* 47.

sonaggi, il metodo dell'ordine caleidoscopico e il ruolo prefigurante dell'ultima posizione, che Dante affida a Tristano. Il nome di Tristano ricorda un celebre adulterio e insieme introduce il tema della letteratura d'amore: via via sono connessi con la colpa degli amanti il romanzo cortese, la lettura 'letterale', la morale stilnovista, finché – in questo procedere retroverso, dalla pena alla colpa – non accade che Dante interroghi Francesca sulle origini della sua sventura così come Didone aveva interrogato Enea alla fine di *Eneide* I³⁹. Con questa domanda Dante si pone nell'atteggiamento dell'ascoltatore emozionato e 'letterale', ma l'effetto su di lui del racconto di Francesca, 'commentato' dal pianto di Paolo, sarà quello di una pietà insostenibile, che lo porta vicino alla morte. Dante si trova nella posizione di Didone nel provocare il racconto commovente, ma in quella di soggetto della pietà egli eredita il ruolo di Enea. Un ruolo che nell'*Eneide* si sviluppa come racconto retrospettivo di un 'io'.

Tre punti mi sembrano chiari. La domanda di Dante ha lo scopo di avvicinarlo il più possibile a Francesca sia sul piano etico, come peccatore, che culturale, come ascoltatore della 'lettera', simile al lettore 'rapito' che pericolosamente protende la lettura nella vita. In secondo luogo: la forza della pietà identificativa che fa perdere i sensi a Dante non può non avere il significato di una fulminea anamnesi, di un riviver se stesso. Infine: la prossimità della morte (vv. 141-42 «venni men così com'io morisse...») traccia una linea psicologico-formale – il saturarsi dell'esperienza, la chiusura del canto –, di là dalla quale il viaggio, e con esso il racconto, riprenderà come una rinascita: «Al tornar de la mente, che si chiuse l dinanzi a la pietà dei due cognati...» recita l'*incipit* del canto VI.

Tutto il complesso etico-poetico dell'amore terreno – qui rappresentato dalla «schiera dov'è Dido», dal romanzo cortese, dalla morale stilnovista, dall'ultimo racconto che rapisce, quello di Francesca – è dunque iscritto in un ciclo psicologico, che si sviluppa come 'parabola della pietà' nei termini virgiliani di un passaggio da contemplazione a immedesimazione, da simpatia a empatia. Il 'chiudersi della mente' ha il significato della saturazione, non ancora del superamento⁴⁰. Nel V canto una disposizione d'animo tanto potente quanto limitata all' 'io' si esaurisce; all'inizio del VI il viaggio riprende «Al tornar de la mente». Ora l'incontro con i lussuriosi è alle spalle, il cammino di conoscenza riprende, la critica dell'amor terreno e della sua espressione poetica è implicitamente impostata ed evolverà nei fatti fino al canto di congedo di Arnaut, ultimo personaggio del Purgatorio, e dunque perfetto *pendant* di Francesca⁴¹.

³⁹ Il ricalco è davvero accurato: cf. «la prima radice» e [*Dido loq.*] «*Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis l insidias...*» (Verg. *Aen.* I 733-34).

⁴⁰ Per il superamento del complesso culturale che Francesca rappresenta e per il suo sviluppo attraverso il poema, resta fondamentale Contini 1984, 335-61, spec. 343-48.

⁴¹ Contini 1984, 360.

Come è stato giustamente detto, lo svenimento ha dunque il significato di una catarsi, di una purgazione emotiva che rigenera la coscienza. Nel canto V, l'episodio dei *Lugentes campi* è ripreso integralmente come falsariga dell'azione e il tema di Didone vi è assimilato con il complesso dei suoi valori sentimentali. Le due larghe basi classiche della *Commedia* – l'apologo di Enea e la sua catabasi – sono qui da Dante compresse e innestate l'una nell'altra, mentre la scena dei *Lugentes campi* è rielaborata sulla scala più larga e nella chiusa forma del canto. All'interno del canto dantesco, in luogo del silenzio di Didone (*Aen.* VI 467ss) si sviluppa il racconto di Francesca, articolato in due tempi, il secondo dei quali realizza una *climax* emotiva, un accesso insostenibile dell'affetto immedesimativo. Per realizzare questo epiloogo, Dante pone al culmine del pathos il dispositivo dell'apologo virgiliano, concentrando nella situazione così caratterizzata il complesso di ciò che il pellegrino deve lasciarsi alle spalle, ovvero le componenti etiche, artistiche, sociologiche della letteratura d'amore profana. Questo dispositivo patetico, la cui origine letteraria Dante stesso rivela, è dunque posto al culmine del ciclo della pietà. Esso dà forma e significato a un sentimento che non avrà espressione, se non esterna e simbolica (v. 142 «E caddi come corpo morto cade»). Tutto il canto tende verso questo esaurimento dell'energia emotiva dell'«io», il cui significato è, nel contenuto, il compimento e, nella forma, la chiusura di là dalla quale il racconto ricomincerà.

Dunque il canto V dà insieme il modello – portato, nel nuovo contesto, a un rendimento massimo delle sue particolari risorse – e il confine di esso. L'epica erotica di Virgilio, che anche Agostino aveva prima amato fino al rapimento e poi sottoposto a critica, è ora alle spalle insieme con la letteratura d'amore cortese. L'imitazione dantesca di Virgilio poeta del sentimento, operata in modo onnicomprensivo nel canto V, ha esaurito le proprie potenzialità.

Nel canto di Francesca si estingue anche il motivo delle eroine infere, che Dante aveva attinto da Virgilio e Virgilio da Omero. Esse ricompaiono solo una volta ancora attraverso un nome singolo, il nome di Pasifae – quinta del catalogo virgiliano – che il semicoro 'classico' della settima cornice purgatoriale rammenta a se stesso come esempio di lussuria punita: siamo nel XXVI canto, culmine del ragionamento critico-letterario nella *Commedia*, là dove Dante, prendendo congedo dai suoi maestri moderni, è pronto a diventare finalmente poeta dell'amore spirituale.

Epicurea cantilena: l'Acheronte è un parto dell'immaginazione, non c'è una vita dell'anima altrove dopo la morte, ma rigenerazione materiale della vita nella natura; e ancora: la morte è inesorabile, definitiva, indifferente. Sconfiggere il timore della morte, si sa, è il compito che si pone il libro III di Lucrezio, un libro che ha il ritmo interno di una orazione⁴². Nella sua sublime *peroratio* il poeta iscrive due cataloghi. Con il primo (vv. 978-1023), egli dimostra che i grandi dannati infernali (Tantalo, Tizio, Sisifo, Danaidi), noti al suo ascol-

⁴² Cf. Kenney 1988, 30, nt. 4.

tatore dall'*Odissea* e da altre fonti, non sono altro che allegorie del senso di colpa, oggettivato in immagini mitologiche secondo le sue diverse specie; il secondo catalogo (vv. 1024-52) è invece una lista di defunti celebri – i re Anco e Serse, il generale Scipione, il poeta Omero, i filosofi Democrito e Epicuro – portati a esempio di uguaglianza dei mortali di fronte alla morte e rammentati per tacitare l'individuo che si ribella al proprio fato biologico: non c'è grandezza umana che possa contrastare la morte o porle limiti (vv. 1042-52).

Questo secondo catalogo è elaborato artisticamente e risulta rappresentativo e gerarchico⁴³. Come in altri cataloghi che si sono qui esaminati, l'ultima è la posizione-chiave, quella che media il rapporto tra due modi del discorso, un modo elencativo, discendente, e un modo costruttivo, ascendente. Qui però il nome di Epicuro – *hapax* nel *De rerum natura* – non rimette la lettura nel flusso di un discorso sospeso ma rimanda al tutto soddisfacendo una tensione, poiché al culmine di questa lista e di questa dimostrazione è identificato il 'tu' dell'inno premiale (III 1-30). La 'tensione' rappresenta la sublimità lucreziana nella microscopia dello stile così come nella macroscopia della struttura⁴⁴. Dopo l'*igitur* del v. 830, la *peroratio* converte lo sviluppo dell'argomentazione in stimolo emotivo, completando così il libro come una unità artistica in cui processo critico e mozione degli affetti sono necessitati l'uno rispetto all'altro⁴⁵.

Si può dunque affermare che l'epilogo del libro ponga quasi in termini di 'sublime satirico' – in quanto sintesi tra critica e pathos – la *consolatio* davanti alla morte: specificamente il secondo catalogo lucreziano rappresenta un motivo omiletico che la diatriba aveva reso stabile nelle consolazioni di questo tipo⁴⁶. Lucrezio dunque trae dalla filosofia pratica popolare questo motivo e lo pone al servizio della sua parenesi, giustapponendolo – come forma catalogica – al catalogo tradizionale dei grandi dannati. La magniloquenza che deriva dalla duplice lista dei grandi nomi stabilisce il clima nel quale si afferma l'idea critica centrale – *mors immortalis* –, il paradosso di un trionfo della morte consolatorio, che dimostra infine la vanità del pensiero della morte e l'irriducibile immanenza della vita, che dalla materia sempre si rigenera. La morte e la vita, indissolubilmente legate, formano il ciclo della Natura, intesa come organismo materiale a sé bastante. E dall'interno della vita immersa in questo ciclo viene la grande azione o opera che resta, procurando la lunga durata dei nomi.

Gian Biagio Conte, in un suo importante articolo di qualche tempo fa, notava l'analogia di forma e idee tra il 'trionfo della morte' lucreziano, rappresentato dal catalogo dei grandi trapassati, e la celebre ballata di François Villon, detta *Des dames du temps jadis*⁴⁷. In que-

⁴³ Kenney 1988, *ad* vv. 1024-1052 nt.

⁴⁴ Per la tensione nello stile, Conte 1965; Kenney 1988, 25-29.

⁴⁵ Kenney 1988, 29-31.

⁴⁶ Conte 1965 e 1966; Kenney 1988, 31-34.

⁴⁷ Conte 1965, 131-132, nt. 1. Il celebre titolo della ballata, come si sa, è postumo e si deve a Clément Marot.

sta ballata un'altra processione di figure illustri, presentate con la formula dell'*Ubi sunt* e apparentemente adattate a illustrare la morale della Danza macabra, suggerisce invece la trisvalutazione del tema evocato: secondo la nota lettura di Leo Spitzer, poi ripresa da Kuhn, Jauss e altri, il valore melodico perseguito dalla composizione e l'idea del ritornello-domanda lirica *Mais ou sont les neiges d'anten?* stabiliscono il rinnovamento naturale e amabile della vita come risposta alla domanda sulla caducità⁴⁸. Con la risposta naturalistica, e cioè pagana, a quella mortificante domanda, si esce dalla psicologia medievale⁴⁹.

Conte si asteneva dal proporre una derivazione diretta di Villon da Lucrezio – in effetti insostenibile – e citava una fattispecie di testo intermedia, un passo del *De contemptu mundi* di Bernard de Morlay, composto verso il 1140, in cui la formula *Ubi sunt?* e la lista dei defunti celebri (*nunc ubi dirus | Nabucodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?*), fra loro combinati, puntano all'antitesi *fama relinquitur – hi putruerunt*⁵⁰: questa combinazione documenta cioè una retorica della negazione del mondo, che Villon per primo convertirà a un intento affermativo, rasserenante, in ultima analisi consolatorio (*Testament* 329-56)⁵¹:

Dictes moy ou n'en quel pays,
Est Flora la belle Romaine,
Archipiadés ne Thays,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo parlant quant bruyt on maine
Dessus riviere ou sur estan,
Qui beaulté ot trop plus qu'umaine.
Mais ou sont les neiges d'anten?

Ou est la tres sage Esloÿs,
Pour qui chastré fut et puis moyne
Pierre Esbaillart a Saint Denys?
Pour son amour eust ceste essoÿne.
Semblablement, ou est la royne
Qui commanda que Buriden
Fust gecté en ung sac en Saine?
Mais ou sont les neiges d'anten?

La Royne Blanche comme liz
Qui chantoit a voix de seraine,

⁴⁸ La domanda lirica «non ha implicita una risposta... e immerge ciò che si sa e si vede in sensazioni e in un eterno non comprendere, per lo più senza dolore»: Friedrich 1975, 120-121; Jauss 1988 (un contributo importante, ma interno a un saggio di argomento teorico, e perciò trascurato dalla critica villoniana).

⁴⁹ Spitzer 1966, 52-59; cf. anche Jauss 1988; Kuhn 1967, 78-97; Frappier 1971.

⁵⁰ Questo e altri *rythmi* consimili sono commentati da Liborio 1960, 159-63; cf. anche *infra*, nt. 82.

⁵¹ Cf. Conte 1965, 131-132, nt. 1.

Berte au plat pié, Bietrix, Aliz,
 Heranburgis qui tint le Maine,
 Et Jehanne la bonne Lorraine
 Qu'Engloys brulerent a Rouen,
 Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine?
 Mais ou sont les neiges d'anten?

Prince, n'enquerrez de sepmaine
 Ou elles sont ne de cest an
 Qu'a ce reffraing ne vous remaine:
 Mais ou sont les neiges d'anten?

Friedman e la Liborio hanno dimostrato che, diversamente da quanto sostenuto da Gilson, la formula dell'*Ubi sunt?* perviene al Medioevo recata da un doppio canale, che affianca alla Bibbia la retorica funeraria greco-latina⁵². L'epicedio è verosimilmente il crogiolo antico di *modi* e *animi* in cui si definì la stilizzazione dell'*Ubi sunt?*. Nella preistoria di questo genere, la lirica trenetica greca offre uno splendido esempio del motivo nell'esodo commatico dei *Persiani* di Eschilo (vv. 954ss.), la più antica tragedia rimastaci: la domanda del Coro ha per tema il catalogo dei guerrieri e capitani gloriosi che formavano il seguito di Serse a Salamina, la risposta del Re dichiara la strage di tutti i nominati: il futuro topos patetico si mostra dunque in questo amebio secondo una formulazione drammatica, e cioè imitativa di emozioni vissute. Stazio (*silv.* II 1,41-45) è invece per noi il primo autore antico che testimonia il motivo nella poesia personale: lo fa in una forma già retorizzata, in cui il senso di perdita è accentuato dal rimpianto della delicatezza e della bellezza del defunto⁵³. Ma la tradizione pagana della formula sopravvive attraverso pochi esempi e per giunta distribuiti su generi anche diversi dalla poesia funebre⁵⁴. Si può allora tentare una ricostruzione speculativa della sua genesi e del suo sviluppo.

Il pathos della privazione personale che si esprime in modo tipico, nell'epicedio, con la formula 'è morto/non c'è più X, con i suoi incanti/meriti' passa facilmente al tipo più intenso e, volendo, solenne 'dov'è ora X, con i suoi incanti/meriti?'; questa domanda può poi ingrandirsi, proiettando il sentimento della perdita su un'entità collettiva, come nell'esempio citato dei *Persiani* oppure nel tipo 'dov'è ora la città di X, con la sua gloria/potenza/prospettività?', con effetto simultaneo di personificazione dell'oggetto e magnificazione del sentimento; a questo punto la formalizzazione dell'epicedio incrocia e assorbe il complesso tragico del 'rovescio di fortuna', che investe la prosperità individuale o collettiva, e pone in luce

⁵² Gilson 1932; Friedman 1957; Liborio 1960.

⁵³ Friedman 1957; Liborio 1960, 142-43, 146-48.

⁵⁴ Un elenco con pretese di completezza in Liborio 1960, 203, che però non tiene conto del riferimento eschileo da me sopra segnalato.

il destino umano come condizione cieca, fragile, limitata nella possibilità di autodeterminarsi. Il mito e la storia ricordavano molti casi di repentino atterramento della grandezza – Priamo e Troia, Serse e la Persia etc. –, i quali, omogenei tra loro nel modo e nell'effetto, potevano essere allineati come esempi di un significato, fino a formare un repertorio. C'è un portato filosofico che viene dall'esperienza individuale della caduta nella tragedia e un portato emotivo che deriva dalla contemplazione della morte, come realtà universale, nella filosofia: conoscenza che deriva da pathos e, si potrebbe dire, pathos che deriva da conoscenza – conoscenza della morte nei termini diatribico-lucreziani, come destinazione a tutti comune, *non tibi hoc soli*, e come vuoto in cui non c'è più vita né coscienza⁵⁵. La rassegna che Giovenale presenta nella satira X tratta come esempi paratragici, di grandezza autolesiva, e come pura occasione per una critica dei costumi, molti dei tipi – incarnati da figure della storia e del mito – che nella 'galleria' lucreziana sono invece esempi filosofici, di una grandezza che si dimostra vana davanti alla morte, casi esaurienti per varietà e grado che egli raccoglie, alla maniera diatribica, come motivi di consolazione. E la consolazione, nell'epicedio formale, è momento complementare al lamento, anche se gli epicedi antichi non ci tramandano cataloghi consolatori del tipo diatribico che troviamo anche in Lucrezio⁵⁶.

Si nota facilmente come in questo grande conglomerato letterario le tangenze e le sovrapposizioni tra i temi patetici ponessero in comunicazione anche le forme diverse dei generi, e viceversa. Ciò significa che quando il tema biblico della vanità del mondo ricevette una fissazione retorica attraverso lo schema dell'*Ubi sunt?*, con allegato catalogo di cose o persone, almeno all'inizio ciò comportò lo scambio con un vasto complesso antico, per quanto ormai attinto come mero repertorio. Mentre dunque la retorica medievale dell'*Ubi sunt?* ripropone, nelle sue varie realizzazioni storiche, tale repertorio *al completo*, è impossibile produrre esempi di imitazione da testi singoli antichi: nulla si vede di là dall'imitazione di tipo, ovvero dell'assimilazione di moduli e della degradazione dei contenuti in materiali.

Il tardo Medioevo, scrive Johann Huizinga, non ha potuto vedere la morte se non sotto l'aspetto della caducità:

Tre erano i temi che fornivano la melodia all'interminabile lamento sul finire di ogni gloria terrena. Anzitutto c'era il motivo: dove sono andati tutti coloro che una volta riempirono il mondo del loro splendore? C'era poi il motivo dell'orribile spettacolo della putrefazione di tutto quanto era stato bellezza umana. Infine il motivo della danza macabra, della morte che rapisce gli uomini di tutte le condizioni sociali e di tutte le età⁵⁷.

⁵⁵ Kenney 1988, *ad vv.* 1024-1052nt.

⁵⁶ Lo studio di riferimento sulla *consolatio* è sempre Kassel 1958; specificamente sulla consolazione nell'epicedio Men. Rhet. II 9, con Russell-Wilson 1981, 325-27; cf. anche Soffel 1974, 5-89, 277ss.; Berardi 2006, 24-29.

⁵⁷ Huizinga 1953, 188.

Nel tempo il tema contrassegnato dall'*Ubi sunt?* evolve, si potrebbe dire, per partenogenesi, attraverso successive autoanalisi e variazioni, atte a ravvicinare o comunque a rendere più significative le categorie attinte dalla forma catalogica. In particolare: «il tema biblico originario si è arricchito, strada facendo, di due elementi nuovi: il catalogo degli uomini e delle donne illustri, e un'insistenza più accentuata sulla fragilità della bellezza femminile»⁵⁸. Villon porta al suo limite artistico questo processo, compiendo l'operazione tipica del capolavoro di un'età di transizione: egli ritrova le radici genuine di una forma declinante e simultaneamente ne esaurisce le possibilità espressive. Il congedo personale dalla vita – il *testament* – si impregna così di un significato secondario e più vasto, quello del congedo da una cultura.

Cercherò ora di mostrare, nel dettaglio di alcune analisi – in particolare concentrate sull'ottava XXXIX e sulla figura di *Echo* –, come questa idea generale si concreti nella tecnica; e come il rinnovamento dall'interno dell'antico apparato retorico operi con speciale efficacia e per precise ragioni proprio al cuore del *Testament*, ovvero nella *Ballata delle Dame d'un tempo*. Prima però converrà riflettere brevemente sul genere del testo e sul suo assetto interno.

Il poema di Villon ha una struttura che ricorda in qualche lineamento quella del libro lucreziano. La forma del *testament* riprende e specifica l'antica base del *dit*, discorso in versi che ibridava elementi di poesia personale – espressione di un 'io' *persona loquens* – e un andamento didattico-narrativo, con aperture meditative e argomentative⁵⁹. Il *testament* restringeva la maniera del *dit* tracciando una cornice circostanziale intorno all' 'io' (Villon finge di scrivere in punto di morte), ma ne conservava la fluidità interna, che permetteva l'alternarsi – così come era accaduto in Lucrezio – del registro espositivo e di quello patetico: ovvero il 'detto' e il lirico. Il genere del *testament* – parodia del vero atto giuridico-religioso – prevedeva una triplice scansione interna (dichiarazione, da parte del testatore dei dati anagrafici e dello stato di salute; confessione; elenco dei legati e ultime disposizioni): uno schema che Villon sostanzialmente rispetta, pur operando su questa 'sceneggiatura' – più rigorosamente praticata nel *Lascito* – vistose manipolazioni. La più importante è quella che stacca tra un primo preambolo (ottave I-IX) e un secondo (LXXII-LXXIX) una sezione con la fisionomia e la funzione della *confessio in extremis*, all'interno della quale si apre un'ampia campata unitaria, di tono lirico, dedicata alla morte (XXXVIII-LII)⁶⁰. Questa zona del testo è incorniciata da una meditazione dell' 'io'-locutore sulla propria povertà e, rispettivamente, da una rappresentazione dei mali della vecchiaia, affidata a due ipostasi: il vecchio che medita il suicidio (ottave XLIII-XLVI) e la Bella Elmiera, che il poeta chiama alla ribalta dell'*oratio recta*, per affidarle un lamento (XLVII-LVI) e poi una lezione senile sulla fragilità della bellezza, in forma di ballata (vv. 533-60).

⁵⁸ Gilson 1932, 19.

⁵⁹ Stojkovic Mazzariol 2000, XXXIII-XLI.

⁶⁰ Stojkovic Mazzariol 2000, XXXVIII-XXXIX.

All'interno della sezione lirica sulla morte, e quindi al centro del poema, si sviluppa la serie delle tre ballate – *Ballata delle Dame, dei Signori, in antico francese* –, la prima delle quali è anche la prima del *Testament*: essa rappresenta al contempo la cuspide di una levitazione lirica già sviluppatasi attraverso il trittico delle ottave precedenti, XXXIX-XLI:

La grande curva lirica che si erge al centro di questa parte del poema riprende, come si sa, tutti i motivi e le forme poetiche che la tradizione (soprattutto quella degli ultimi secoli) ha messo in opera per raffigurare la morte nei suoi vari aspetti: la strofa XXXIX riecheggia il diffuso motivo della *Danse Macabré*; le strofe XL-XLI quello dei *pas de la mort*, cioè della fisicità brutale dell'agonia, dalla quale si stacca, a contrasto, il trittico delle ballate..., centrate sul biblico interrogativo dell'*Ubi sunt?* e degradanti dal lirismo venato d'ironia della prima alla tonalità ironico-discorsiva della seconda e al più accentuato moralismo della terza che ribadisce il luogo comune dell'eguaglianza di tutte le condizioni umane di fronte alla morte... il discorso villoniano... qui, più che altrove, quasi ostenta l'alto grado di intertestualità di cui è permeato. L'unicità dell'insieme emerge... sia dal rapporto che esso instaura con il contesto che lo precede e lo segue, sia dalla manipolazione originale di tutto l'apparato linguistico e ritmico offertogli dal sistema retorico ereditato⁶¹.

Dunque il 'catalogo delle eroine' di Villon, presenta questi quattro requisiti: 1. è il centro geometrico del poema; 2. è il vertice lirico della sezione dedicata alla morte; 3. è un'unità poetica in sé finita – una ballata –, cui risponde simmetricamente un'altra ballata, di tema complementare, e cioè quella dei Signori d'un tempo: accomunano le due ballate la formula dell'*Ubi sunt?* e la forma interrogativa del ritornello; 4. la ballata appartiene tuttavia a un gruppo di tre, che per la retorica è il numero della completezza⁶². La sequenza è dunque: 'io', cioè ottava XXXVIII (vv. 297ss. *Sy ne suis, bien le considere...*), riepilogativa e introduttiva; ciclo di tre ottave 'ascendenti' (XXXIX-XLI); ciclo di tre ballate 'discendenti'; 'io', cioè ottava XLII (vv. 417ss. *Moy, povre marcerot de regnes...*), riepilogativa e connettiva⁶³.

Davanti al tema della morte universale, sentita come morte di ogni 'io' e di ogni 'tu', il soggetto del discorso satirico subisce una trasfigurazione, una assimilazione lirica all'oggetto⁶⁴, per poi ricomparire come 'io' esplicito allorché il sentimento del fato comune, dopo la terza ballata, si è fatto concetto stabile: *Puisque pappes, roys, filz de roys | ... | Sont enseveliz mors et froys | ... | Moy... Morrai ge pas?* (vv. 413-18), si chiede in conclusione questo

⁶¹ Stojkovic Mazzariol 2000, LXII-LXIII.

⁶² L'integrazione tra le tre ballate è giustamente sostenuta da Thomas 1992, 115, che le considera come la declinazione lirica di un unico tema (la danza macabra); cf. anche Frappier 1971; Stojkovic Mazzariol, LXII-LXIII e *ad v.* 328.

⁶³ I passi di Villon qui stampati riproducono il testo dell'edizione Rychner-Henry 1974, I; tutte le traduzioni italiane, a cura di A.Carminati e E.Stojkovic Mazzariol, sono tratte da Stojkovic Mazzariol 2000.

⁶⁴ Cf. Stojkovic Mazzariol 2000, LXIII-LXIV.

ideale allievo di Lucrezio⁶⁵. E dalla coscienza della separazione tra i modi di vita, solo in questo punto per un attimo conciliata, si rigenera il discorso satirico, che di nuovo propone, ma all'altro capo della scala sociale, un gruppo internamente complementare – un povero vecchio e una povera vecchia –, di nuovo attribuendo alla metà femminile la preminenza. *La belle Heaulmiere*, ora decrepita, dopo un lungo lamento sulla corruzione del proprio corpo (XLVII-LVI), versa la sua morale in una lezione diretta alle giovani com'era lei, una lezione che si fissa nel ritmo di una ballata (vv. 553-60). La prima dama della ballata nobile era *Flora la belle Romaine*; la prima allieva apostrofata dall'Elmiera è la *belle Gantiere*, cui fanno seguito *Blanche la Savetiere* (cf. *La royne Blanche* del v. 345) e poi la Salumiera, la Tappezziera, la Cappucciaia, e ultima *Katherine la Bourciere*, laddove ultima del gruppo nobile era *Jehanne la bonne Lorraine. Ceste leçon icy leur baille | la belle et bonne de jadiz* (LVII, vv. 561-62), conclude il testatore, che ha fatto registrare questo discorso di lei dal suo allievo Firmino. Dunque come maestro egli si allinea alla 'maestra' Elmiera: di qui prenderà sviluppo la nuova sezione. Ma prima di ciò abbiamo constatato che la corrispondenza tra Dame-Signori, da una parte, e vecchio-vecchia Elmiera, dall'altra, entra nei particolari con la nuova ballata e il nuovo catalogo, come suggerisce anche il sigillo dei vv. 561-62. Nei commenti non trovo registrazione di questo riscontro, che mi pare tuttavia indubitabile⁶⁶.

Il riflesso del nobile nel basso qui non mi sembra avere significato burlesco quanto piuttosto ubbidire a un principio più generale, quello della costruzione di una totalità su ogni piano: tutta la società parigina, «tutto l'apparato linguistico e ritmico»⁶⁷; ma formano totalità anche le parti complementari: la vita e la morte, il detto e il lirico, maschile e femminile; e poi ancora, nel rapporto tra le *Dames du temps jadis* e *la belle et bonne de jadiz*: nobile e infimo, fantasia ed esperienza, discorso indiretto e diretto, prima e ultima ballata.

A priori dunque la forma esterna del *testament* abilita l' 'io' -testatore a ricordare, valutare e catalogare; e a priori essa pone l'oggetto di queste azioni – la vita personale ormai compiuta – come una totalità. Villon è un uomo povero e colto: il suo mondo lo comprende dall'alto e lo esprime dal basso. Lo spettro dei suoi legatari va dalla Trinità a *le camus senechal*. Gli è familiare la regina Bianca di cui mima cantando la voce di Sirena, ma con la propria voce nel *Testament* canta solo la Bella Elmiera. L' 'io' -testatore è dunque intenso e ampio, autentico e rappresentativo; la totalità che egli ricorda, valuta e cataloga non si riduce, in realtà, a una singola e breve vita ormai trascorsa. I due poli su cui Villon concentra la sua

⁶⁵ Cf. Lucr. III 1042-45. Sul carattere omiletico-didascalico della parte centrale del *Testament*, Fein 1997, 92-97.

⁶⁶ Thomas 1992, 141-46, pensa alla *belle Heaulmiere* come a una figura da aggiungere al catalogo della ballata, anche perché la metamorfosi - un analogo basso del destino di Eco - motiva la sua presenza nel testo; su quest'ultimo punto cf. anche Kuhn 1967, 196-202.

⁶⁷ Cf. *supra*, 41.

elaborazione sono la verità della voce e l'effetto di totalità. La relazione incessante di queste due funzioni artistiche dà la forma interna del *Testament*. Qui nasce, e qui si risolve, il rinnovamento della forma esterna, quella del *testament*: concentrato culturale, in forma di autobiografia e catalogo, dell'autunno del Medioevo.

Con l'ottava XXXIV Villon riprende il lamento sulla propria povertà (vv. 273ss. *Povre je suis de ma jeunesse*)⁶⁸. La povertà è come una Ananke connaturata alla sua famiglia, a partire dal padre di suo padre, un certo Orrace⁶⁹. Il cuore lo ammonisce allora con un proverbio (vv. 285-88): «Se non hai quanto Giacomo Cuore, meglio vivere in rozzo bigello, povero, ch'esser stato signore e putrefare in un ricco avello». La tecnica con cui Villon transita da un tema all'altro si avvale dell'associazione di idee oppure, come qui, di un secondo metodo: mentre un tema si sviluppa sul primo piano, una componente del discorso, necessaria ma secondaria (qui: «un ricco avello»), introduce un nuovo tema, che sarà di lì a poco sviluppato. Ciò consente al poeta, che opera con dissimulata regolarità, continuamente formando cicli interni, di uscire da ogni unità chiusa senza rilanci innaturali del discorso. Importante per la fluidità di questo procedimento è che la relazione tra tema primario e secondario sia stretta allorché è posta: in questo caso i due dati, la povertà e la sepoltura, sono raccolti in una chiusa unità stilistico-semanticamente qual è il proverbio⁷⁰.

Dallo sfaccettare il tema della povertà come male di famiglia, Villon passa dunque al tema della morte, facendolo trasparire, nell'ottava XXXVIII, come un contenuto di coscienza che gli viene dai suoi rapporti famigliari: il padre è morto, e «quanto resta del suo corpo giace sotto la pietra» (v. 301); egli comprende che anche sua madre morirà, e lo sa anche lei; e così toccherà anche al figlio, cioè a colui che ora va dettando il testamento. Mentre l'idea del sepolcro riprende il filo lasciato pendente dal proverbio, sviluppando intorno a sé una stabile base verbale ed emotiva per lo svolgimento successivo (vv. 300-304 *mort... mourra... pas ne demourra*), due temi secondari sono inoculati nel flusso del discorso: il corpo, la fisicità del morto; e la coscienza individuale della morte (vv. 297 *Sy ne suis, bien le considere...* 302 *J'entens...* 303 *El le scet bien, la povre femme!*).

Questo il confine della sezione sulla povertà in cui prevale l'atteggiamento meditativo-argomentativo della voce poetica. L'ottava successiva – la prima del trittico sulla morte universale – riparte dal motivo dell'«esser cosciente» (vv. 305-312):

*Je cognois que pauvres et riches,
Sagez et folz, prestres et laiz,*

⁶⁸ Su questa parte buone osservazioni specialmente nel capitolo di Thomas 1992 intitolato *Mort et pauvreté, questions de lieu (XXVIII-XXXVIII)*, 89-111.

⁶⁹ Siciliano 1934, 268-69.

⁷⁰ Il poeta adotta questa tecnica anche a distanza, quando il contrassegno tematico è vistoso: così con l'*Ubi sunt?*, introdotto nelle ottave dedicate agli amici della giovinezza (XXIX-XXX): cf. Rychner-Henry 1974, II, ad vv. 225-304.

Nobles, villains, larges et chiches,
 Petiz et grans, et beaulx et laitz,
 Dames a rebrassés colletz,
 De quelconque condicion,
 Portans atours et bourreletz,
 Mort saisit sans excepcion.

Je cognois marca l'ancoraggio all' 'io' dell'ottava precedente – all' 'io' discorsivo del *dit* –, ma a contatto con l'idea di totalità recata dal catalogo delle categorie moriture, la voce riceve una modulazione. In primo luogo questa modulazione è di ordine affettivo, poiché 'l'immagine negli occhi di tutti', il quadro stilizzato della *Dans Macabré*, è posta come contenuto di pensiero di un soggetto, grazie a quell'iniziale *Je cognois*⁷¹. Il catalogo non è dunque già dato e dal poeta citato, ma germina da un interno, è un catalogo che 'esprime'; e che poi guadagna una sua autonomia ritmico-melodica, senza però stabilirsi ancora come canto. Il grande cimento artistico di queste tre ottave che traghettano il discorso-testamento verso la prima ballata è l'evoluzione dell' 'io' discorsivo in 'io' lirico. Questo processo è motivato dall'assorbimento del tema serio e universale nella trama poetica: la *Danse Macabré* indica-

⁷¹ La rappresentazione della *Danse Macabré* più nota nel Medioevo francese, e per forza notissima a Villon, era stata dipinta nel 1424-1425 sulle pareti del portico del cimitero degli Innocenti a Parigi: cf. Huizinga 1953, 197-204; Fein 1997, cap. IX; e Siciliano 1934, 241-49, il quale più avanti (268-69) coglierà bene l'importanza di questo rinascere dall'interno dell'immagine macabra, in capo a una ricapitolazione delle sventure personali e familiari dell' 'io'-testatore. *Je cognois* è inoltre un chiaro segnale del ripensamento operato da Villon sulla ballata di Charles d'Orleans *Quant souvenir* (LX ed. Champion): qui il rimpianto delle belle di gran rinomanza (v. 10 *Creséide, Yseult, Elaine*), echeggiato dal ritornello gnomico *Ce monde n'est que chose vaine*, era seguito dal pensiero: *La Mort a voulou et voudroit, | Bien le cognois, mettre sa paine | De destruire, s'elle pouvoit, | Liesse et Plaisance mondaine | Quant tant de belles dames maine | Hors du monde...* (vv. 17-22). L'espressione che nel testo del Duca fa da inciso - *bien le cognois* - , diviene in Villon il basamento su cui poggia tutto il discorso sulla morte, ballata inclusa: essa riprende all'inizio il pronome di prima persona e vi associa la domanda sulla caducità (vv. 329-30 *Dictes moi ou... | Est...*), con ciò distinguendosi subito sia dalla maniera dell'*Ubi sunt?* - ora iscritto in una ballata, variato da plurale a singolare, domanda di un 'io' concreto - sia dal suo modello lirico particolare, che non aveva rimpianto le belle dame ricorrendo alla retorica dell'*Ubi sunt?*: per Villon il trattamento elegiaco del tema delle dame e l'abolizione della domanda convenzionale erano buone novità, che esprimevano però ancora lo spirito della *variatio* e la psicologia cortese. Il Duca era probabilmente il destinatario dell'*Envoi* della ballata villoniana, che poneva l'accento su un altro dato originale, il ritornello (vv. 353-56 *Prince, n'enquerrez de sepmaine | Ou elles sont ne de cest an | Qu'a ce reffraing ne vous remaine: | Mais ou sont les neiges d'anten?*): un ritornello ideato come domanda suggestiva - e anche come *controdomanda* - che 'correggeva' la sentenziosità convenzionale, lirica solo nel tono e nel suono, del modello. Molto dell'idea e dell'arte compositiva di Villon si comprende, in effetti, seguendo il suo dialogo con la ballata di Charles: cf. Neri 1923, *ad* 313; Liborio 2000, *ad* vv. 313-20nt. e 329-56nt.; e *infra*, nt. 90. In generale sui rapporti tra i due poeti come autori di ballate, Pinkernell 1992.

va i 'tutti' al seguito della morte attraverso campioni sociali e di genere, ma per l' 'io'-testatore 'tutti' è un modo astratto, rituale – e antilirico – per dire 'ognuno'; e 'ognuno' è un soggetto che sente oppure l'oggetto di una percezione. Più avanti, nella ballata, la formula *Ubi sunt?* sarà analizzata in quell' *ou est?*, al singolare, che avvicina il contenuto della domanda e ne vivifica il tono. La totalità si articola spontaneamente nel discorso dell' 'io'-testatore proprio perché si tratta per lui del tema critico, del tema a contatto diretto con la sua coscienza di morituro. La totalità che è data da ogni tipo umano, da ognuno, e da ognuno come soggetto o come immagine percepita è dunque un tema articolato che la mente trova ed esaurisce per gradi. Questa gradualità è anche la gradualità dell'aderire lirico dell' 'io' al suo oggetto.

Ma torniamo alla modulazione della voce nell'ottava XXXIX, vera chiave di volta del sistema: essa segna l'ingresso del discorso nella dimensione del *Kreatürliches*, del pathos creaturale⁷². *Je cognois que*, sotto il profilo sintattico, apre una attesa; la serie catalogica che segue pare un elenco di entità che fanno da soggetto sintattico al predicato atteso, incluse le *dames a rebrassés colletz* ('dame dai lunghi colli guarniti') che completano con una immagine particolareggiata l'elenco dei tipi solo nominati⁷³: sennonché, dietro l'angolo del v. 311, all'apparire del vero soggetto, *Mort*, il catalogo si rivela come una processione di 'accusativi': e tutta intera la processione è come risucchiata dal verbo transitivo *saisit*, in questo *explicit* di ottava, *sans excepçion*. Proprio mentre l'orecchio si abitua ai suoni e l'occhio alla contemplazione dell'immagine – mentre l'elencazione, insomma, ha la meglio sulla tensione – la sintassi, e non una disposizione effusiva, si rivela come il vero principio organizzatore del quadro: nel verso che conclude l'ottava, e così pure il periodo, non si ha solo adempimento di una attesa posta dal sistema logico, ma adempimento con sorpresa. Il brusco avvento della Morte nel testo ha luogo secondo un fato sintattico. Ancora il piano prevale sul sentimento, ma in quanto fattore del pathos creaturale.

L'epilogo dell'ottava insedia dunque la Morte come idea di riferimento, al contempo rivelando il progresso operato dall'arte in questo segmento poetico. Si tratta innanzitutto di un progresso nella tecnica compositiva, come si è visto, e in particolare della composizione su piccola scala, qui raffinata e ingegnosa. Ma c'è anche altro. Nell'ottava XXXIX l'effetto della totalità 'macabra', rappresentativa di tutti i tipi umani⁷⁴, è dato dalla ricca enumerazione, dalle coppie complementari, e dalla ricerca di variazione, che nella sede ultima è resa dal-

⁷² L'espressione fu introdotta negli anni venti del Novecento a indicare la sofferenza cui si è soggetti in quanto creature mortali e fu adottata da Auerbach 1981, 268-84, per indicare un tipo di realismo, caratteristico del basso Medioevo francese, di cui le tre ottave villoniane rappresentano «l'estrema perfezione».

⁷³ L'enumerazione, in questa ottava, appartiene a un tipo stilistico corrente nell'antico francese: «*le distinctif pour le sommatif*» (Rychner-Henry 1974, II, ad vv. 305-312).

⁷⁴ Cf. *supra*, 43-44.

l'aprirsi del dato singolo in una immagine particolareggiata, quella delle dame: l'immagine rende più drammatico il rapimento operato dalla Morte, ma anche stabilisce nel discorso un tema che, ora secondario, diverrà primario nell'ottava XLI. Lì la prima parte esibisce la sintomatologia esterna del morire (ognuno come 'oggetto', vv. 321-24), mentre la seconda prepara lo sviluppo della ballata-catalogo (vv. 325-28 *Corps femenin, qui tant est tendre...*). La transizione tra l'ottava XXXIX, con il suo catalogo macabro, e la successiva, ha invece luogo con l'altra tecnica sintattica prediletta da Villon, quella che sfrutta le risorse della contiguità. Dopo *Mort saisit sans excepcion*, il poeta apre la strofe nuova (vv. 313-320) con

Et meure Paris ou Elayne,
Quicunques meurt meurt a douleur
Telle qu'il pert vent et alaine...

Il successivo attacco sarà simmetrico: *La mort le fait fremir, pallir...* (vv. 321ss.). Dunque *Mort*, *Et meure*, *La mort* aprono l'ultimo verso dell'ottava XXXIX, il primo della XL, il primo della XLI, che a loro volta presentano, rispettivamente: la morte di tutti; di ognuno come soggetto; di ognuno come oggetto, cioè come 'spettacolo'; e ciascuna di queste tre ottave ha un andamento interno enumerativo, che suggerisce pienezza. Enumerazione e ricorrenza del motivo-titolo preparano il ritmo della ballata. Ma vi è anche una prolessi dell'elemento melodico. Essa si realizza in uno con la prolessi del contenuto, come in una specie di *ouverture*.

L'ottava centrale del trittico svilupperà il motivo dei *pas de la mort*⁷⁵: essa però esordisce con i nomi di Paride e Elena, per antonomasia la coppia di amanti dell'antichità, presente anche nel catalogo dantesco⁷⁶. A buon diritto i due erano associati alla tradizione dell'*Ubi sunt?*⁷⁷, ma qui i loro nomi precedono, in una sede separata, il catalogo femminile-maschile delle due ballate. Precedono quel dittico perché lo *preparano*. Rispetto alla rassegna di Dante, Elena e Paride erano adeguati in quanto amanti, come esempio di lussuria; nella tradizione dell'*Ubi sunt?*, invece, i due sono citati in quanto figure celebri, che non ci sono più. Villon si inserisce in questa duplice tradizione medievale, ma la adegua al suo intento particolare. Innanzitutto, almeno sulla superficie, egli disgiunge la coppia (*Paris ou Elayne*)⁷⁸: ciascuno dei due illustri personaggi è un esempio di sottomissione alla morte, ciascuno va come tutti gli altri nella grande fossa comune. Al contempo, tuttavia, anche come Paride e Elena essi hanno un rendimento interno, e importante: la coppia non è qui citata come coppia di amanti, ma come figura della totalità, coppia di elementi complementari, uomo e

⁷⁵ Cf. *supra*, 41.

⁷⁶ Cf. *supra*, 33.

⁷⁷ Siciliano 1934, 256-61; Liborio 1960, 160-61.

⁷⁸ Ma è chiara l'intenzione di non ripetere l'*et* di inizio verso.

donna, annunciante il dittico dei cataloghi lirici: delle Dame e dei Signori di un tempo⁷⁹. E anche come coppia di nomi che prepara – quasi intona – la musica ‘cullante’ della ballata (vv. 329ss.)⁸⁰:

Dictes moi ou n'en quel pays,
Est Flora la belle Romaine,
Archipiadés ne Thays,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo parlant quant bruyt on maine
Dessus riviere ou sur estan,
Qui beaulté ot trop plus qu'umaine.
Mais ou sont les neiges d'anten?

La tecnica del ‘tema secondario’ è qui dunque applicata in maniera squisitamente musicale, prima con il suggerimento e poi con il pieno sviluppo di una trama sonora, nel passaggio da discorso a canto: anche da questo punto di vista risulta chiaro che Paride ed Elena sono figure idealmente estratte dai gruppi catalogici e dislocate in una sede precedente del testo come anticipazioni.

Il nome *Elayne*, in particolare, media il passaggio dalla sonorità del prototipo *Quant souvenir* di Charles d'Orleans alla *Ballata delle Dame*⁸¹: la rima *Elayne–alaine* («alito») è il segno lirico al centro del tritico di ottave che prepara il tritico delle ballate, anticipando specificamente la prima, quella delle Dame di un tempo. Questa rima rappresenta, in proporzioni molecolari, la forma interna del *Testament*: l'idea innovatrice della poetica di Villon, la sua necessità storica, la sua *ratio* artistica. Posso qui solo accennare alla funzione e al significato di questo passaggio.

La rima *Elayne–alaine*, poi echeggiante nella ballata, unisce nella musica due termini che la ragione, da parte sua, sente come poli di una tensione reale: alto-basso, remoto-quotidiano, figura-materia, l'uomo come ideale e l'uomo come meccanismo. Il testo evoca il tono di una parodia, che però poi non si realizza, poiché il v. 315 (*Telle qu'il pert vent et alaine*) è in realtà il primo movimento di una rappresentazione dell'agonia come dolore vissuto (vv. 316-20, spec. 316-17), con quel *Quicunques meurt meurt a douleur*, del v. 314, che assorbe nella sua liricità solidale l'‘io’ oppositivo, critico-trenodico, del *dit*, e al contempo varia l'idea dei ‘tutti’ dell'ottava precedente.

⁷⁹ Cf. Thomas 1992, 117: nell'ottava XXXIX, Villon «suggerisce la totalità attraverso sette paia di opposti» e lo stesso procedimento occorre al v. 313, dove la coppia mitica rappresenta l'opposizione uomo-donna.

⁸⁰ Spitzer 1954, 54; l'espressione deriva in ultima analisi da Gaston Paris, citato da Siciliano 1934, 273, nt. 1. Questo tipo di anticipazione si ritroverà anche successivamente, ma istituendo un legame tra ottave e ballate «più logico che musicale» (Rychner-Henry 1974, II, *ad v.* 313).

⁸¹ Cf. *supra*, n. 71.

Lì si era rigenerato da un interno il modello 'esterno' della *Danse Macabré*; qui sono superate due altre rappresentazioni – per così dire – formulari della morte: il catalogo degli orrori del corpo, codificato dai *De contemptu mundi*⁸²; e il tipo satirico che rivela 'l'altra faccia delle cose', illuminando le trivialità latenti nei valori e negli ideali. Il v. 313, nominando Paride e Elena, ribadiva l'universalità della morte affermata nell'ottava precedente; ma il verso successivo, assimilando in quell'iniziale *Quicunques* ogni soggetto possibile, traduceva l'universalità della morte in universalità del dolore (*Quicunques meurt meurt a douleur*); e questo passaggio – da 'tutti' a 'chiunque', cioè 'ognuno' – motivava la resa lirica del rapporto alto-basso *Elayne-alaine*. Chi ascolta una lettura ben eseguita di questi versi comprende a volo come le formule della disillusione, quella devozionale e quella profana, siano qui evocate per essere superate in un quadro più *vero*, che è tale in quanto adempimento del *Kreatiürliches*. Siamo, psicologicamente, a un passo dall'umanesimo, ma ancora all'interno della cultura medievale.

L'ultima ottava riprende inizialmente il *Quicunques* del v. 314 con il pronome *le* (v. 321 *La mort le fait fremir, pallir*) e si sviluppa come un crescendo, in cui si nota dopo una analitica contemplazione dell'agonia dall'esterno, una ulteriore modulazione della voce: alla metà esatta dell'ottava, si ha un passaggio di registro con l'apostrofe e l'interrogazione rivolte al corpo femminile, e con la sostituzione del catalogo dei verbi, riferiti al processo di degradazione nella morte, con un catalogo di epiteti laudativi posti in *climax* (vv. 325-26 *tendre, l Poly, souëf, si precieulx*), l'ultimo dei quali prepara la rima con il verso finale: corpo femminile, tanto tenero, toccherà pure a te soffrire questi mali? *Oy, ou tout vif aler es cieulx* (v. 328). Di là da questo vertice, raggiunto prima come intonazione (v. 327... *attendre?*) e poi come contenuto (v. 328 *cieulx*), si distende la regione lirica. Il corpo femminile, dunque, resta separato dalla descrizione delle sofferenze, e invece che servire l'*anticlimax* di una rivelazione del basso dopo la posizione dell'alto, come nel ritmo ideologico-espressivo dell'*Ubi sunt?*, è significativo nella direzione inversa: il corpo femminile con i suoi incanti, come sommo valore naturale, appare esposto a una paradossale violazione. Esso è reso sensibile nel trapasso dal v. 324 al v. 325 (*Joinctes et nerfz croistre et estendre... l Corps femenin, qui tant est tendre*), dove il suggerimento di parodia introdotto dalla rima paradossale è di nuovo assorbito dall'assetto espressivo e di pensiero, che segue una *ratio* diversa.

Il corpo femminile è anche il corpo della Vergine, poiché *tout vif*, del v. 328, è in fondo l'ultimo aggettivo riferito al corpo femminile. Non ci può esser dubbio che la Vergine sia intesa nell'ultimo verso del trittico, simmetrico al v. 351 (*Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine?*)⁸³. La accosta all'umano, come elemento di una serie, l'aggettivo: *tout vif*; la isola dall'umano non solo ciò che è detto, ma anche il contrasto di domanda e affermazione (vv. 327-28... *attendre? l Oy, ou...*)⁸⁴.

⁸² Siciliano 1934, 234-42; Liborio 1960, 156-63, spec. 158-59.

⁸³ Cf. Stojkovic Mazzariol 2000, *ad* v. 328.

⁸⁴ Altri, utili rilievi sulla composizione e lo stile del trittico XXXIL-LI in Frappier 1976.

Questo gioco di esclusione e inclusione si riaffaccia nel finale della *Ballata delle Dame*, prima dell'*envoi*. Al v. 351, ultimo delle tre stanze prima del ritornello, la Vergine, ora apostrofata direttamente, così come prima il *corps féminin*, è inclusa nel movimento interrogativo, alla cui intonazione fa eco il ritornello:

Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine?
Mais ou sont les neiges d'anten?

Così si conclude il catalogo delle Dame di un tempo. Esso contiene quattro nomi nella prima stanza, nomi di donne tutte bellissime e tutte antiche (*Flora; Archipiadés; Thàÿs; Echo*); due sono le dame della seconda, entrambe donne fatali (*Esloÿs; la royne qui commanda que Buridan...*); sei sono le figure della terza stanza, donne potenti o eroiche (*La Royne Blanche; Berte au plait pié; Biatrix; Aliz; Heranburgis; Jehanne la bonne Lorraine*). A queste dodici vanno aggiunte altre due figure: la Vergine, che è nominata all'interno della terza stanza catalogica e che, come tredicesima, pareggia il numero dei Signori della ballata successiva⁸⁵; ed Elena, membro di diritto di questo catalogo come figura tradizionale dell'*Ubi sunt?* e come presenza che sta al posto di un preambolo, come poc'anzi abbiamo mostrato⁸⁶. Dunque: quattordici dame in tutto.

Il gruppo femminile preso complessivamente ammette la varietà interna di figure positive e negative, come è nella tradizione esemplificativa dell'*Ubi sunt?*; e le stanze scandiscono una distribuzione secondo tipi omogenei, non identificati moralmente, ma – diciamo così – antropologicamente; la stanza mediana, che accoglie due sole dame, pone manifestamente al centro dell'interesse valori in tensione e figure complementari⁸⁷. È evidente anche in questo caso l'intento di una rappresentazione totale, che illustri però non l'universalità della morte bensì l'estesa e colorata varietà della vita. Due figure, quelle collocate in fine di lista nella prima e nella terza stanza hanno compiti particolari rispetto alla tradizione dell'*Ubi sunt?*. Anch'esse sono tra loro, pur a distanza, complementari.

Eco è la figura che eredita e rigenera su di un altro piano il compito che era stato di Elena⁸⁸. Qualcosa di ordinario, il brusio di una brigata umana in riva a un fiume o a uno stagno, diviene eco⁸⁹. Eco, *Qui beaulté ot trop plus qu'umaine* (v. 335) è resa presente, proprio

⁸⁵ Pur senza notare la simmetria numerica tra le due ballate, anche Thomas 1992, 136, considera la Vergine come un membro della lista, osservando opportunamente che ella «è l'unica dama di un tempo di cui si possa ancora evocare il luogo, avendole permesso l'Assunzione di raggiungere in vita i cieli».

⁸⁶ Cf. *supra*, 45-46.

⁸⁷ Abelardo e Buridano sono qui esponenti di «color che la ragion sommettono al talento»; ma Abelardo è tragicamente piegato dal fascino della dotta Eloisa, Buridano elude infine la crudeltà della regina lasciva: cf. Stojkovic Mazzariol 2000, *ad vv.* 337-43 nt.

⁸⁸ Per la base letteraria del trattamento di *Echo*, Kuhn 1967, 80-82.

⁸⁹ Neri 1923, *ad v.* 333.

lei, dall'indistinto mormorio umano; ed è ad esso *compresente*. A quel rumore, cioè, la meravigliosa figura fa da rima, salvo non essere la sua rima diretta, ma la rima dello *spazio* che il suono riempie: *Echo parlant quant... | Dessus riviere ou sur estan* (vv. 333-34). Solo qui, in tutto il *Testament*, si ha un momento idillico, un frammento di paesaggio. Qui si genera la melodia. Nel testo, lo spazio rivelato liricamente come paesaggio dà l'eco (*estan*), cioè concreta musicalmente la presenza di Eco. Ora l'eco – cioè la rima – è ancora interna, naturale: *Echo parlant quant... estan*. Ma di qui, e nell'alternanza con la memoria cullante di *Elayne* (*maine/estan/qu'umaineld'anten*), nasce il ritornello: l'eco si mostra ora come musica formale. Nell'intonazione interrogativa esso è anche eco della domanda che sospinge e scandisce la voce lungo l'arco di tutto il catalogo⁹⁰.

Si è spesso osservato che in questa ballata, al centro del *Testament*, il valore melodico, affidato alla musica degli idionimi, trascende il valore di discorso⁹¹. Di questa sublimazione del senso in suono, i versi di Eco sono la quintessenza. Ma la rappresentazione dell'essenziale – alla maniera antica – è qui anche eziologia. Nell'eco la parola è sciolta dalla cosa, perde la denotazione: sussiste come suono, e ripete, vincolata, un altro suono. Inanità e musica sono cioè parimenti implicazioni dell'eco, secondo lo stato d'animo di chi ascolta. Nel nostro testo *Echo* è simbolo lirico e figura emblematica di questa ballata *in quanto* lirica: essa incarna, con il suo tono di antichità mitica, amenità, legame con l'amore, il processo che trasfigura la realtà in musica, nella sua fase naturale e nella sua fissazione artistica. *Echo* offre dunque l'aition mitologico-naturalistico del ritornello, nel quadro più ampio di una eziologia del lirico. E nuovo, in Villon, è proprio il trattamento lirico dell'*Ubi sunt?*, che riporta il concetto di vanità al sentimento di perdita, vissuto come malinconia o come impulso di protesta. *Echo* rappresenta il primo caso, ideale; *Jehanne* il secondo, reale. Eco è pura voce, presenza senza corpo; con Giovanna ritorna il corpo, di nuovo provocando la voce poetica all'apostrofe, di nuovo opponendo alla morte corporale e alle sue pene la sublimità della Vergine sovrana⁹².

⁹⁰ Il 'punto' sul ritornello in Verhuyck 1993.

⁹¹ Cf., in sintesi, Stojkovic Mazzariol 2000, LXIV-LXV; e Fein 1997, 92-97, con la bibliografia ivi indicata.

⁹² Di nuovo è prezioso il confronto con la ballata del Duca, che muove dal ricordo dell'amata e nomina la bellezza che era *Dame souveraine* del suo cuore (v. 4). Il *Reimbild* villoniano *Jehanne la bonne Lorraine - Vierge souveraine* doveva suonare come un'allusione 'progressiva' alla prima stanza del modello, poiché anche l'epiteto di Giovanna, figura strettamente legata alla casa d'Orleans, ovvero *bonne* («valorosa» Rychner-Henry 1974, II, *ad v.* 349), richiamava il nome della moglie rimpiaanta da Charles, Bonne d'Armagnac, sottinteso onnipresente nella ballata del duca e nome incluso per implicazione nel suo catalogo delle 'dame di un tempo', rappresentanti della bellezza perduta: ovvero Criseide, Isotta, Elena (v. 10; cf. *supra*, nt. 71). Questo riscontro, se corretto, arricchendo la ballata villoniana del carattere di 'poesia di ricerca', porterebbe consistente sostegno all'identificazione del destinatario dell'*Envoi* con Charles d'Orleans.

L'allusione alla Vergine chiudeva il ciclo della danza macabra (ottave XXXIX-XLI) e l'apostrofe alla Vergine chiude le tre stanze catalogiche successive: Kuhn ritiene, con altri, che la ballata debba essere intesa come una preghiera rivolta alla celeste sovrana, essendo tutte le domande dell'*Ubi sunt?* rivolte a lei⁹³. Questa interpretazione è errata. Alle varie domande risponde, con parole che non mutano, una controdomanda⁹⁴: la voce del ritornello è autorevole, si presta al tono sentenzioso⁹⁵, ma la risposta in esso implicita ha un significato profano. In realtà la ballata *sta al posto* della preghiera che ci si può attendere dopo l'appello al *corps femenin* dei vv. 325-27: una preghiera alla Vergine perché garantisca, dopo le pene del corpo femminile, il conforto dell'anima nella vita eterna; uno sviluppo cioè simile alla preghiera che Villon stesso, in nome di sua madre moritura, rivolgerà alla *Dame du ciel* (vv. 873-909) nella prima ballata della sezione 'lascito'. Ma al posto di una richiesta di consolazione c'è direttamente la consolazione, il sollievo vissuto, come ha ben visto Spitzer. Due consolazioni classiche, quella del poetare ispirato (qui: lo stato lirico della mente) e quella raggiunta attraverso l'argomentazione (qui: il pensiero della buona morte, cui si perviene all'ottava XLII), rappresentano in modo complementare, con coerenza, un tipo preciso di psicologia satirica: e cioè l'*animus* di colui che, fermo davanti alla società e alla vita proprio come *deve* essere l' 'io'-testatore – passa dalla critica al vagheggiamento elegiaco e viceversa. Queste escursioni occupano tutto il discorso sulla morte che ha infatti nel suo insieme un indirizzo consolatorio: si raggiunge prima un sollievo vissuto come sentimento e di qui, gradualmente, emerge una 'morale consolatoria', che chiude il discorso a doppia mandata: nel concetto finale della ballata in antico francese (la morte purificante) e nel proposito dell'ottava XLII (la buona morte).

Senza Musa – e la Vergine qui non poteva esserlo –, lo stato lirico della mente ha un limite di durata: certezza moderna, più di una volta ribadita da Giacomo Leopardi. Come si è già osservato, il tono lirico sbiadisce alla fine della prima ballata. Con i vv. 349-51 è rievocata la base discorsiva – corpo femminile nella morte/corpo vivo che va in cielo –; e ciò coincide con un effettivo compimento del tema della morte svolto dalle ottave XXXIX-XLI, poiché l'olocausto di Giovanna a Rouen è l'unica morte consumata di cui si parla, dopo l'agonia descritta nelle tre ottave e in capo al catalogo della ballata. Sotto questo profilo, dunque, con *Jehanne la bonne Lorraine* si esaurisce un ciclo tematico; e ciò avviene mentre il catalogo pone, in uscita dalla serie delle Dame, un personaggio dell'attualità: Giovanna era morta nel 1431, proprio l'anno di nascita dell'autore⁹⁶. Mentre, dunque, il passato remoto si

⁹³ Kuhn 1967, 91-92: *contra* Thomas 1992, 138, giustamente ma con obiezioni non persuasive.

⁹⁴ Cf. spec. Jauss 1988, 108-109.

⁹⁵ Cf. il ritornello *Ce monde n'est que chose vaine* della ballata sopracitata (nt. 71) che fa da modello a questa.

⁹⁶ Rychner-Henry 1974, II, *ad v.* 333: «le dame evocate si raggruppano, nelle ottave rispettive, secondo un movimento che sembra discendere nel tempo fino a Villon stesso».

salda al presente, l'*et* del v. 349 segnala il compimento della lista: nell'ultimo verso prima del ritornello quell'insistito *ou est?* (vv. 329-30, 337, 341), che aveva concretato in figure singole il gruppo esemplare, ritorna ora alla sua origine: quell'*Ou sont ilz? – Ubi sunt?* – ripropone, davanti alla Vergine sovrana, la domanda tradizionale, che però non è più la stessa, né più sarà⁹⁷.

Il *testament* è un genere tendenzialmente catalogico: muovendo dalla realtà, si stilizza e trova la sua forma durevole. Il testatore ripercorre, classificandolo, il passato (confessione) e cataloga le cose in rapporto a persone (lascito), ovvero si fa protagonista di una specie di *Nekya*, in cui i vivi stanno al posto dei morti: chi è nominato è valutato in modo finale, ha il suo posto in un Ade dei vivi. L'Ade di Villon è un Ade satirico – la vita tutta, 'così com'è', nella coscienza di un soggetto –, in cui la totalità del mondo è detta con la totalità degli stili. Del poeta satirico Villon ha dunque il bisogno di uno spazio ampio e vario – un macrogenere –, in cui muoversi liberamente; ma anche il senso di esclusione, che gli fa trattare ciò che gli è caro in tono di elegia. Nella zona centrale del suo *Testament*, in cui il poeta esplora la morte, la maniera catalogica si fa più sistematica e rigorosa; al cuore del poema si trova un catalogo classico, depositato in un ritmo catalogico medievale, e svolto in forma di ballata.

Il *Testament* è dunque un'opera di impianto tradizionale, riformata dall'interno, con un cuore lirico: al cuore del *Testament*, la *Ballata delle Dame d'un tempo* inscena l'incontro della voce poetica con le proprie origini, e fa coincidere l'ascesa temporale del tema con il digradare della voce da canto a discorso (da Eco a Giovanna). Questa poetica della verità, intesa come ricerca dell'autentico e come fedeltà al reale, esercita da ogni parte una pressione sulla topica, che risulta parodiata o, come nel caso dell'*Ubi sunt?*, rimotivata in un'idea vitale. Ma lo spirito del rinnovamento circola ancora entro forme tradizionali⁹⁸. Esso raffina le domande: nella ballata si avverte di più il sentimento del congedo che l'annuncio della rinascita⁹⁹. Il suo ritornello, l'invenzione poetica più originale e memorabile di Villon, è «la controd domanda che sostituisce la risposta e mette in sospenso quel che si sa da sempre»¹⁰⁰.

Conclusione

Gli incontri della *Nekya* per la loro stessa natura devono essere onnicomprensivi, se vogliono essere significanti. Questa completezza è prevista già nel piano dell'*Odissea*:

⁹⁷ Cf. *supra*, 44.

⁹⁸ Detto in modo ben più radicale, ma - credo - condivisibile nella sostanza: «Villon porta all'estrema perfezione un realismo creaturale che rimane tutto nei limiti del sensibile e che con tutto il suo radicalismo del sentimento e dell'espressione non mostra nessunissima traccia di capacità di ordinamento intellettuale ovvero di forza rivoluzionaria, anzi nessuna volontà di foggiare il mondo terreno diverso da qual è» (Auerbach 1981, 281).

⁹⁹ Spitzer 1959, 116: «Il *refrain* deve 'restare', il corteo deve sparire senza lasciare traccia; solo il *refrain* è votato all'immortalità».

¹⁰⁰ Jauss 1988, 112.

si tratta di un incontro con tutto il mondo eroico greco, anzi ben di più... con tutta l'umanità defunta¹⁰¹.

Con questo argomento Karl Reinhardt sosteneva la genuinità omerica del catalogo delle eroine. Si è visto che anche le *Eèe* di Esiodo, unica opera consistente in un catalogo di eroine tra quelle qui considerate, contribuiscono a realizzare una piena totalità sapienziale e poetica, saturando il vuoto tra la materia della *Teogonia* e la materia omerica. Nella serie dei testi che derivano da Omero qui considerati – il grande affresco di Polignoto; il libro VI dell'*Eneide*; il canto V dell'*Inferno* di Dante – il catalogo delle eroine resta necessario alla rappresentazione dell'Oltremondo, mentre la tecnica di combinazione tra i codici – catalogico e narrativo – evolve sempre più concentrando il rilievo sapienziale del catalogo e limitandone l'autonomia formale. In Polignoto – per quanto si ricostruisce da Pausania – dottrina enciclopedica e piano artistico nuovo operano di concerto: la forma esterna del catalogo omerico, inteso come pluralità rappresentativa a se stante, si conserva, ma il gruppo è riordinato all'interno, in vista di una composizione organica e finita di figure. In Virgilio, che muove dal medesimo spunto critico di Polignoto, è evidente un disegno più ampio, che non solo mira ai due obiettivi del pittore – lasciare intatto l'effetto esterno, universalizzante, del catalogo e conferirgli unità interna –, ma anche a motivare pienamente la forma catalogica nel racconto di esperienza. Il *trait d'union* che in Omero legava sistema catalogico e sistema narrativo – Erifile come prefigurazione di Clitemestra – è da Virgilio colto e, alla maniera dotta, segnalato, mentre il metodo della prefigurazione è da lui esteso a tutto il gruppo: il catalogo è così nella sua integrità assorbito nel dinamismo del racconto di esperienza. Questa trasformazione ha per sfondo la riscrittura, come *Katabasis*, della *Nekya*, la cui vocazione catalogica è immanente al dispositivo della 'contemplazione dell'Ade'.

L'evoluzione del tipo antico prosegue con Dante, presso cui il catalogo delle eroine si ibrida con quello degli eroi, costituendo però nell'insieme un gruppo specializzato: le figure esemplari della lussuria di ogni tempo sono anche rappresentative della letteratura d'amore, cioè di un passato artistico-filosofico che sussiste *tutto insieme* nel canto V. Esso deve qui essere oltrepassato. Nel canto di Francesca il catalogo si presenta in termini ancora virgilianici, ma trattato come funzione di una unità emozionale (dal primo contatto con il peccato allo svenimento) che è anche forma chiusa: il passato poetico da Virgilio allo Stilnovino, ora incorporato nel ciclo di una compiuta esperienza psicologica, occupa lo spazio di un singolo canto. Come parte chiusa del viaggio oltremondano del Pellegrino, questo contenuto psicologico-conoscitivo, portato alla sua resa piena proprio grazie all'unità e completezza di trattamento, ha ora la sua esatta collocazione ontologica e sarà finalmente superato, trovando il proprio senso finale, nella sede appropriata: ossia nel XXVI del *Purgatorio*.

¹⁰¹ Reinhardt 1948, 36: cf. Heubeck 1988, 279, ad 225-332 nt.

La catena poetica avviata dal catalogo delle eroine dell'*Odissea* può dirsi artisticamente esaurita con il canto dantesco. La necessità del tema nelle grandi rappresentazioni dell'Oltremondo, e in particolare la sua peripezia da prestazione enciclopedica a fattore di organicità e di totalità, conferma a posteriori la tesi di Reinhardt.

Il catalogo di Villon, esito finale di una tradizione indipendente, può forse illustrare la funzione delle eroine d'un tempo come un approdo obbligato della forma, come – diciamo così – ‘costante antropologica’, che si ripropone entro generi parenti secondo una legge interna. Ciò dipende in buona parte dalle affinità strutturali che si stabiliscono tra il tipo poetico della *nekya* e il tipo del *testament*, entrambi espressione, resa in prima persona, della contemplazione di un mondo intero e fermo, in cui la varietà mobile della vita – rivisitata e riordinata secondo tipi o valori – è ridefinita dalle ragioni e dalle capacità del contemplante. Certo: c'è la tentazione di vedere anche nel catalogo di Villon – evocazione di figure celebri estinte al centro di un discorso sulla morte¹⁰² – una filiazione diretta della rassegna omerica e di cogliere in questo epilogo della storia delle eroine un ritorno alle origini. La morale ‘achillea’ del proverbio sulla povertà¹⁰³; il complesso *pas de la mort*-olocausto¹⁰⁴; il numero quattordici¹⁰⁵; la Vergine invocata come sovrana in capo al catalogo¹⁰⁶; la corrispondenza eroine-eroi¹⁰⁷; il collegamento della rassegna con un discorso interno sulla ‘legge dei vivi’¹⁰⁸: tutti questi punti, rilevati all'interno di una campata poetica continua e ben delimitata, che stacca al centro del poema il tema della morte, costruiscono una attraente ipotesi di imitazione. Bisogna tuttavia dire che per ciascuno di questi dati, come per il loro insieme, è disponibile una spiegazione diversa, interna alla cultura medievale o pertinente al superamento di essa. Non ci sono poi ulteriori indizi di una conoscenza dell'*Odissea* da parte di Villon¹⁰⁹; nel *corpus* villoniano non si ritrovano altre apprezzabili tangenze con Omero, neanche con un Omero conosciuto di seconda o terza mano¹¹⁰; né l'*Iliade* né l'*Odissea*, inol-

¹⁰² Esso stesso posto al centro del poema, così come lo sono la catabasi di Enea e - quasi - la *nekya* odissiaca.

¹⁰³ Cf. *supra*, 22; il proverbio è da comparare con la sentenza «Vorrei da bracciante servire un altro uomo... piuttosto che dominare tra tutti i morti defunti» (*Od.* XI 489-91), che diverrà effettivamente notissima nella cultura umanistica francese: La Fontaine ne farà un giorno «*la devise des hommes*».

¹⁰⁴ Cf. *supra* 20-21: Anticlea enuncia a Odisseo la legge della morte.

¹⁰⁵ Cf. *supra* 9 e 47.

¹⁰⁶ Cf. Persefone e le eroine, *Od.* XI 225-27.

¹⁰⁷ Cf. *supra*, 9 e 41.

¹⁰⁸ Enunciata dalla *Belle Heaulmiere* nel lamento e nella lezione-ballata: cf. la lezione sulla ‘legge dei morti’ di Anticlea a *Od.* XI 216-24; e *supra* 43-46.

¹⁰⁹ In genere si sa poco sulla conoscenza del poema nel basso Medioevo francese: alcune utili indicazioni in Babbi 2000.

¹¹⁰ È ovvio che *La Roynne Blanche*... | Qui chantoit a voix de seraine (vv. 345-46) non prova nulla.

tre, sono registrate nella dotazione libraria di Charles d'Orleans; solo alla fine del secolo una traduzione latina dell'*Odissea*, opera di Leonzio Pilato a lui commissionata da Petrarca, divenne proprietà del figlio del duca, Luigi XII, quando questi si appropriò la biblioteca viscontiana-sforzesca del castello ducale di Pavia, di cui quella *Homeri Ulixea rapsodia* faceva parte¹¹¹.

Il vero luogo di incrocio tra le due tradizioni, quella inaugurata da Omero e quella che culminerà con Villon, si vede nella lista dantesca delle «donne antiche e' cavalieri», al capolinea della tradizione antica. In ogni caso, tra gli autori qui esaminati, il solo Villon tratta il catalogo delle eroine d'un tempo come il fiore di una grande opera, di un poema onnicomprensivo; e nella sua ballata, insieme con la storia dell'*Ubi sunt?*, si completa la tradizione nobile di quel motivo poetico.

Un ritorno alle origini ha luogo semmai in un'epoca a noi più vicina. Secondo una ipotesi che sopra ho citato, le eroine omeriche derivavano in ultima analisi da una grande dea ctonia mediterranea, le cui molteplici manifestazioni si erano dapprima fissate in figure di dee singole, che poi il poeta, intervenendo sulla sua fonte, aveva interpretato come eroine, «riproducenti in un particolare aspetto l'eterna avventura umana»¹¹². Le Madri del secondo *Faust*, custodi oltremondane delle essenze donde trae origine ogni esistenza particolare, hanno una base classica: in un passo di Plutarco (*Marc.* 20), Goethe aveva letto che nell'antichissima città sicula di Engyum, fondata dai Cretesi, c'era un tempio nel quale apparivano dee chiamate 'le Madri'¹¹³. Nell'ultima scena del I atto, Faust, dopo aver compiuto una catabasi presso le Madri, esaudisce il volere dell'Imperatore, e con un rito di evocazione fa apparire, in forma di mimo, davanti al pubblico della corte, *Das Musterbild der Männer so der Frauen | In deutlichen Gestalten* (vv. 6185-86), l'eroe e l'eroina (v. 6298): e cioè Paride e Elena (vv. 6377ss.), immagini classiche di un'essenza. Ma tutto questo, rispetto alla storia delle eroine d'un tempo, accadde troppo tardi, o troppo prima.

¹¹¹ Devo quest'ultima informazione alla dottrina di Cristina Noacco.

¹¹² Cf. *supra*, 21.

¹¹³ Lo si apprende dal colloquio con Eckermann del 10 gennaio 1830.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arrighetti 1988

Esiodo. Opere. Testi introdotti, tradotti, commentati, a cura di G.Arrighetti, Torino 1988.

Auerbach 1981

E.Auerbach, *Madame du Chastel*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. Torino 1981 [1956¹].

Austin 1977

P.Vergili Maronis Aeneidos, Liber Sextus. With a Commentary, ed. R.G.Austin, Oxford 1977.

Babbi 2000

A.M.Babbi, *L'Ulisse medievale tra romanzo e allegoria*, in A.M.Babbi e F.Zardini (edd.), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Verona 2000, 183-97.

Berardi 2006

Elio Aristide. Epicedio per Eteoneo, Epitafio per Alessandro, a cura di E.Berardi, Alessandria 2006.

Büchner 1937

W.Büchner, *Probleme der homerischen Nekya*, «Hermes» LXXII (1937), 104-22.

Conte 1965

G.B.Conte, *Il trionfo della morte e la galleria dei grandi trapassati in Lucrezio III, 1024-1053*, «SIFC» XXXVII (1965), 114-32.

Conte 1966

G.B.Conte, *Hypsos e diatriba nello stile di Lucrezio*, «Maia» n.s. XVIII (1966), 338-68.

Contini, 1984

G.Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1984 [=1970¹], 335-62.

Cristante 2005

Ovidio. L'arte di amare, a cura di E.Pianezzola, commento di G.Baldo – L.Cristante – E.Pianezzola, Milano 2005 [1991¹].

Dimundo 1990

R.Dimundo, *Properzio 4, 7. Dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari 1990.

Edwards 1980

M.Edwards, *The Structure of Homeric Catalogues*, «TAPhA» CX (1980), 81-105.

Fedeli 1980

Sesto Properzio. Il primo libro delle Elegie. Introduzione, testo critico e commento, a cura di P.Fedeli, Firenze 1980.

Fein 1997

D.A.Fein, *François Villon Revisited*, New York 1997.

Frappier 1971

J.Frappier, *Le trois ballades du temps jadis dans le «Testament» de François Villon*, «Bulletin de l'Académie Royale de Belgique», Classes des Lettres et de Sciences morales et politiques, LVII (1971), 316-41 (da cui si cita), poi in Id., *Du Moyen Age à la Renaissance. Études d'Histoire et de Critique Littéraire*, Paris 1976.

Frappier 1976

J.Frappier, «*Le Testament*», huitains XXXIX-XLI. *Essai d'analyse stylistique*, in Id., *Du Moyen Age à la Renaissance. Études d'Histoire et de Critique Littéraire*, Paris 1976, 227-43.

Friedman 1957

L.J.Friedman, *The «Ubi sunt», the «Regrets» and «Effictio»*, «Modern Language Notes», LXXII (1957), 499-505.

Friedrich 1975

H.Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, trad. it. Milano 1975.

Gilson 1932

E.Gilson, *De la Bible à François Villon*, «Annuaire de l'École pratique des Hautes Etudes». Section des Sciences religieuses, 1923-24, poi in Id., *Les Idées et les Lettres*, Paris 1932, 9-30 (da cui si cita).

Heubeck 1988

Omero. Odissea. Volume III, libri IX-XII, Introduzione, testo e commento, a cura di A.Heubeck, traduzione di G.A.Privitera, Milano 1988 [=1983¹].

Horsfall 2000

Virgil, Aeneid 7. A Commentary, ed. N.Horsfall, Leiden-Boston-Köln 2000.

Huizinga 1953

J.Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, trad. it. Firenze 1953.

Jauss 1988

H.R.Jauss, *Breve storia della funzione di domanda e risposta*, in Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, II, trad. it. Bologna 1988, 53-120.

Kakridis 1972

J.Th.Kakridis, *Probleme der griechischen Heldensage*, «Poetica» V (1972), 152-63.

Kassel 1958

R.Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*, München 1958.

Kenney 1988

Lucretius. De rerum natura, Book III, ed. E.G.Kenney, Cambridge 1988 [= 1981;1971¹].

Kullmann 1973

W.Kullmann, *Katalog und Erzählung*, diss. Freiburg/Br. 1973.

Kraggerud 1965

E.Kraggerud, *Caeneus und der Heroinkatalog, Aeneis VI.440ff.*, «SO» XL (1965), 66-71.

Kuhn 1967

D.Kuhn, *La poésie de François Villon*, Paris 1967.

Lesky

A.Lesky, *Zwei Kataloge der Aeneis*, in A.Rostagni et all. (edd.), *Studi in onore di Luigi*

- Castiglioni, I, Firenze 1960, 533-42 (da cui si cita), poi in Id., *Gesammelte Schriften*, Bern 1966, 602-11.
- Liborio 1960
M.Liborio, *Contributi alla storia dell'«Ubi sunt»*, «Cultura neolatina» XX (1960), 141-209.
- Liborio 2000
François Villon. Lascito, Testamento e poesie diverse. Introduzione, Traduzione e Note, a cura di M.Liborio, Milano 2000 [=1990].
- Mercuri 1992
R.Mercuri, *Comedia*, in A.Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. II. Le Origini, il Duecento, il Trecento. Le opere*, Torino 1992, 301-470.
- Minchin 1996
E.Minchin, *The Performance of Lists and Catalogues in the Homeric Epics*, in I.Worthington (ed.), *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden 1996, 3-20.
- Neri 1923
F.Neri, *Le poesie di François Villon. Commento*, Torino 1923.
- Norden 1984
P.Vergilius Maro. Aeneis Buch VI, ed. E.Norden, Darmstadt 1984 [=1916²].
- Osborne 2005
R.Osborne, *Ordering Women in Hesiod's Catalogue*, in R.Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge 2005, 5-24.
- Perret 1964
J.Perret, *Les compagnes de Didon aux enfers (Aen. 6, 445-449)*, «REL» XLII (1964), 247-61.
- Pinkernell 1992
G.Pinkernell, *François Villon et Charles d'Orleans (1457-1461) d'après les «Poésies diverses» de Villon*, Heidelberg 1992.
- Privitera 2005
G.A.Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Torino 2005.
- Reinhardt 1948
K.Reinhardt, *Die Abenteuer des Odysseus*, in Id., *Von Werken und Formen*, Godesberg 1948, 52-162 (da cui si cita), poi in C.Becker (ed.), *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, 47-124.
- Rohde 1914
E.Rohde, *Psyche. Il culto delle anime presso i Greci*, 2 voll., trad. it. Bari 1914.
- Russell–Wilson 1981
Menander Rhetor, Edited with Translation and Commentary, ed. D.A.Russell – N.G.Wilson, Oxford 1981.
- Rychner–Henry 1974
Le Testament Villon. Tome I: Text. Tome II: Commentaire, edd. J.Rychner – A.Henry, Genève 1974.
- Setaioli 1985
A.Setaioli, voce «*inferi, Loci*» in *Enciclopedia virgiliana*, II, Roma 1985, 953-63.
- Siciliano 1934
I.Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Paris 1934.

Soffel 1974

J.Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede in ihrer Tradition dargestellt*, Meisenheim am Glan 1974.

Solmsen 1972

F.Solmsen, *The World of the Dead in Book VI of the Aeneid*, «CPh» LXVII (1972), 31-41.

Spitzer 1959

L.Spitzer, *Étude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis*, in «Modern Language Poetry» I (1940), 7-22, poi in Id., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, 113-29 (da cui si cita).

Spitzer 1966

L.Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, Bari 1966.

Spitzer 1991

L.Spitzer, *La enumeración caótica en la poesia moderna*, in Id., *Lingüística e historia literaria*, Madrid 1955, 295-355, poi in trad. it. e con una presentazione a cura di A. Di Benedetto, in «L'Asino d'oro» III (1991), 92-130 (da cui si cita).

Starry West 1980a

G.Starry West, *The Significance of Vergil's Eriphyle (Aeneid 6.445-446)*, «Vergilius» XXVI (1980), 52-53.

Starry West 1980b

G.Starry West, *Caeneus and Dido*, «TAPhA» CX (1980), 315-24.

Stojkovic Mazzariol 2000

François Villon.Opere, a cura di E.Stojkovic Mazzariol, Milano 2000 [1971¹].

Strauss Clay 2005

J.Strauss Clay, *The Beginning and End of the Catalogue of Women and in Relation to Hesiod*, in R.Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge 2005, 25-34.

Thomas 1992

J.T.E.Thomas, *Lecture du «Testament Villon»: huitaine I à XLV et LXXVIII à LXXXIV*, Genève 1992.

Thomas 1983

R.F.Thomas, *Virgil's Ecphrastic Centerpieces*, «HSCPh» LXXXVII (1983), 175-84.

Untersteiner 1972

Odissea. Libro XI, edd. M.Untersteiner, Firenze 1972.

Verhuyck 1993

P.Verhuyck, *Villon et les neiges d'antan*, in J.Derens – J.Dufournet – M.Freeman (edd.), *Actes du Colloque pour le cinquantième de l'impression du «Testament» de Villon*, «Bibliothèque historique de la ville de Paris, 15-17 décembre 1989», Paris 1993, 177-89.

Williams 1975

The Aeneid of Virgil. Books 1-6, Edited with Introduction and Notes, ed. R.D.Williams, London 1975.