



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO
DIPARTIMENTO
CULTURE E SOCIETÀ

8 n.s. (2019)

PAN

Rivista di Filologia Latina



Istituto Poligrafico Europeo®
CASA EDITRICE

Direttori

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

Comitato scientifico

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

Comitato di redazione

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

Editore

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice
Marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo
tel./fax 091 7099510
casaeditrice@gipesrl.net | www.gipesrl.net

© 2019 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
Tutti i diritti riservati

This is a double blind peer-reviewed journal

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso
www.unipa.it/dipartimenti/culturesocieta/riviste/pan/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Dipartimento Culture e Società
Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze - Edificio 15
90128 Palermo - Italia
redazione.pan@unipa.it

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine



Il presente fascicolo, più ampio del consueto, accoglie i contributi del convegno *Commentare l'epos. Giornate di studio sull'epos latino in memoria di Mario Martina (1948-1998)*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Trieste nell'ottobre 2018. Ad un significativo numero di lavori di amici e colleghi, specificamente dedicati all'opera dello studioso e al suo percorso scientifico, si affiancano contributi di più giovani studiosi che, sia pur a distanza, hanno inteso confrontarsi con uno dei campi privilegiati dal professore Martina, attento interprete di epos latino.

A pubblicazione in corso è giunta la notizia della scomparsa di Alfonso Traina. La misura dell'uomo e l'asciuttezza del suo carattere ci invitano alla sobrietà. Non possiamo però non ricordarne la vicinanza umana e scientifica. Egli aveva creduto in questa rinnovata avventura di *Pan*, accogliendo benevolmente, nonostante fosse ormai provato dagli anni, l'invito a far parte del comitato scientifico. Gliene siamo grati, guardando memori al suo alto magistero e allo sconfinato amore per la lingua e la letteratura latine.

La direzione

MARCO FERNANDELLI

IL COMMENTO INEDITO DI MARIO MARTINA
AL LIBRO VIII DELL'ENEIDE

Mario Martina è mancato nel marzo del 1998. Grazie alla generosità della sorella Caterina e al lavoro prezioso di alcuni amici, in particolare di Gino Bandelli, Luigi Galasso e Lucio Toneatto, è stato costituito presso l'allora Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste (poi confluito nell'attuale Dipartimento di Studi Umanistici), di cui Martina era stato membro, un fondo intitolato al suo nome, contenente tutte le carte di lavoro che si sono potute raccogliere e ordinare. All'interno di questo materiale si trovavano alcuni scritti inediti in uno stato di elaborazione definitivo o quasi. Alcuni di essi, i più brevi, sono stati raccolti in un volume curato dai tre studiosi sopra ricordati e da me¹. Di altri tre ampi lavori inediti, le traduzioni dei saggi *Virgils Aeneis im Lichte ihrer Zeit* di Eduard Norden e *Von römischen Manierismus* di Erich Burck, sono già state pubblicate². Sto ora personalmente curando la pubblicazione dell'ultimo ampio inedito rimasto, ossia il commento al libro VIII dell'*Eneide* che Martina aveva allestito per la serie "Cultura classica" di Sansoni, diretta da Franco Serpa.

Lo stato in cui si trova questo scritto è quello di una copia di lavoro dattiloscritta, in cui il testo si presenta intero e rifinito, ma postillato ai margini da molte note manoscritte. Queste note non sono costituite da appunti o commenti (salvo in rari casi), ma da osservazioni e dati destinati a essere integrati nel testo. A questa copia si accompagnava, nel materiale conservato insieme con il commento, una lettera manoscritta di Alfonso Traina, datata 1 marzo 1988. In questa lettera, che lo studioso mi ha consentito di citare, Traina esprimeva il suo apprezzamento per il lavoro che Martina gli aveva inviato e rispondeva a una dozzina di quesiti specifici postigli dall'autore. Nell'originale su cui Martina ha continuato a lavorare è possibile riconoscere le correzioni apportate dopo la lettera di Traina, del quale sono stati recepiti in modo completo o parziale tutti i suggerimenti. Dunque possiamo ragionevolmente concluderne che Martina ha inviato a Traina un testo che considerava perfettibile attraverso interventi isolati, ma sostanzialmente compiuto (diversamente non l'avrebbe mai sottoposto all'esame di uno studioso per il quale nutriva tanta ammirazione); e che a partire dal marzo 1988 fino a una data che non possiamo determinare (anche perché nelle note a margine non si leggono rinvii a bibliografia corrente) ha continuato a ritoccare il suo lavoro, intervenendo con emendazioni (poche) e con l'ag-

¹ M. MARTINA, *Scritti di filologia classica e storia antica*, in G. BANDELLI, M. FERNANDELLI, L. GALASSO, L. TONEATTO (a cura di), Trieste 2004.

² E. NORDEN, *Virgils Aeneis im Lichte ihrer Zeit*, in *NJA* 4, 1901, pp. 249-282 e 313-334, tr. it. di M. MARTINA, con una introduzione di A. PERUTELLI, *L'Eneide di Virgilio alla luce del suo tempo*, in *Lexis* 17, 1999, pp. 259-302; E. BURCK, *Von römischen Manierismus. Von der Dichtung der früher römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1971, tr. it. M. MARTINA, *Intorno al manierismo romano*, con una premessa di L. GALASSO, a cura di L. CRISTANTE, Trieste 2012.

giunta di riferimenti ulteriori (specialmente relativi all'analisi linguistico-stilistica). Gli approfondimenti che avrebbero potuto determinare cambiamenti sostanziali nel commento, uno rivolto alla presenza di idee e contenuti callimachei nella elaborazione di *Eneide* VIII e l'altro alla lettura del testo virgiliano in chiave tipologica, sono delineati nell'Avvertenza (vd. *infra*), ma evidentemente rinviati a ricerche successive.

Il commento al libro VIII dell'*Eneide*, si diceva, era stato composto per la collana "Cultura classica" di Sansoni. Questa serie, il cui primo volume uscì nel 1984 e l'ottavo e ultimo nel 1987, era stata concepita da Franco Serpa come uno strumento per la lettura dei testi classici nella Scuola e nell'Università. Si tratta in effetti di lavori molto più simili, per taglio e spessore critico, a quelli coevi della serie giallo-verde di Cambridge che non – poniamo – ai "Classici" Signorelli. In ogni caso l'impianto del singolo volume prevedeva una Introduzione che preparava alla consultazione del commento, un corredo di Appendici (dedicate alla tradizione manoscritta, a questioni di critica testuale, all'inquadramento del testo nel dibattito scientifico, a temi letterari, religiosi, antropologici, storiografici, filosofici rilevanti per la conoscenza dell'opera commentata) e un Glossario che dovevano rendere possibile l'uso modulato, in ragione di esigenze didattiche diverse, del commento al testo antico in questione. Il commento a *Eneide* I di Martina, uscito nel gennaio del 1987 e primo della serie che doveva coprire tutto il poema, rispondeva in modo esemplare a queste caratteristiche strutturali. Il commento a *Eneide* VIII è preceduto da una Introduzione che riproduce con minime variazioni quella del volume precedente, cui segue una Avvertenza; una sola Appendice nuova è stata apprestata (sulla funzione dei vv. 1-17 nell'architettura del libro), mentre le questioni testuali sono affrontate nel commento e il Glossario è sostituito da un indice dei termini notevoli che rimanda alle note; l'ultima sezione del dattiloscritto è costituita da una Postilla bibliografica, in parte ripetitiva rispetto all'Avvertenza e comunque non analitica come la nota bibliografica posta in appendice al commento precedente. Ritengo che questo stato relativamente provvisorio del paratesto si spieghi con il fatto che nella stessa primavera del 1988 ricevemmo la notizia (anche un mio commento a *Eneide* VII era in via di elaborazione) della crisi editoriale che portò in breve alla acquisizione di Sansoni da parte di RCS libri e di concerto con ciò all'estinzione del progetto di "Cultura classica".

La pubblicazione del commento a *Eneide* VIII, con le dovute cure e i necessari adeguamenti, in una nuova serie di EUT-Edizioni Università di Trieste, è un atto sulla cui opportunità concordano la professoressa Caterina Martina e i sopra menzionati amici e colleghi. Il valore e l'utilità di questo testo sono le ragioni che primariamente motivano l'iniziativa. L'uscita del volume è prevista per il 2020.

Entriamo ora nel merito dell'opera. In essa si riscontrano, in misura saliente, quei caratteri di vivacità, chiarezza, organicità, originalità che sono propri in generale dei lavori di Martina.

Tutti i suoi scritti hanno un timbro inconfondibile, una caratteristica impronta di discorso 'detto'; ma nel genere del commento – *ab origine* una messa su pagina della prassi didattica viva³ – questo tratto assume una evidenza più marcata. Martina in-

³ Cfr. C.S. KRAUS, C.A. STRAY, *Form and Content*, in ID., EAD. (eds.), *Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre*, Oxford 2016, pp. 1-18, in particolare pp. 1-2.

cominciò a tenere corsi universitari di Letteratura latina a partire dal 1984. Il suo primo lavoro pubblicato di tema virgiliano è il commento a *Eneide* I, uscito nel gennaio 1987⁴. Già prima dell'84 egli aveva incominciato a tradurre, a beneficio degli studenti soprattutto, ma anche dei ricercatori, alcuni contributi tedeschi che riteneva utili allo studio di Virgilio, fattosi più complesso nei vent'anni precedenti, ma al contempo supportato dall'uscita, nel bimillenario della morte del poeta, della monumentale rassegna bibliografica curata da Werner Suerbaum in *Aufstieg und Niedergang des römischen Welt*, frutto dello spoglio sistematico degli studi virgiliani dal 1875 al 1975⁵. Di Suerbaum Martina tradusse e pubblicò, proprio nell'84, un breve saggio sullo stato attuale della ricerca sull'*Eneide*⁶; e quindi, mettendola a disposizione degli studenti in forma di dispensa, una notevole sintesi bibliografica di Antonie Wlosok, risalente a pochi anni prima⁷. Aggiungo a queste informazioni il fatto che nel settembre del 1987 uscì un libretto prezioso e fortunato di Franco Serpa⁸, in cui si può riconoscere qua e là una traccia degli scambi di idee intercorsi tra i due studiosi in quegli anni e dove certamente trovano espressione i punti su cui essi più fortemente concordavano: non si può comprendere il significato di un'opera antica se non si comprende il rapporto che in essa sussiste tra cultura e forma; per quanto riguarda l'*Eneide*, l'illustrazione più limpida e sistematica di questo nesso si deve a Heinze; conoscere di prima mano la *Technik* nella sua integrità, essere consapevoli dello spartiacque che questo grande libro ha segnato negli studi virgiliani è la condizione per situarsi in modo avvertito e autonomo nel dibattito attuale sull'*Eneide*, ancora caratterizzato – anche se non più dominato – dalla dialettica tra letture 'ottimistiche' e 'pessimistiche' del poema⁹. Ottimismo *vs* pessimismo è una delle possibili formulazioni di una polarità che si era presentata sotto varie forme: ortodossia *vs* eterodossia, 'scuola europea' *vs* 'scuola harvardiana', filologia *vs* ideologia¹⁰.

⁴ Virgilio, *Eneide* I, a cura di M. MARTINA, Firenze 1987.

⁵ Cfr. W. SUERBAUM, *Hundert Jahre Vergil-Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis*, in ANRW 31, II, 1, 1980, pp. 3-358.

⁶ W. SUERBAUM, *Gedanken zur modernen Aeneis-Forschung*, in *Au* 24, 1981, pp. 67-103, tr. it. di M. MARTINA, *Riflessioni in margine alla moderna critica dell'Eneide*, Trieste 1984.

⁷ A. WLOSOK, *Vergil in der neueren Forschung*, in *Gymnasium* 80, 1973, pp. 129-151.

⁸ F. SERPA, *Il punto su Virgilio*, Roma-Bari 1987, 1993².

⁹ Così SERPA, *Il punto*, cit., p. 11 introduceva l'ampia sezione (pp. 10-22) riservata a Heinze nel suo volume: «*Virgils epische Technik*... è forse il più bel libro (bello nel senso di rigoroso, autorevole, completo, chiaro) che sia stato scritto su Virgilio; ma è anche in sé, uno dei saggi più perfetti di critica letteraria, per sapienza teorica e solidità di lettura. Si tratta, insomma, di uno di quei libri che avvertono, accolgono e rendono evidenti e necessarie le idee maggiori del loro tempo; e con ciò senza enfasi, senza arroganza, cambiano il corso degli studi».

¹⁰ Può essere utile ricordare che W.R. JOHNSON, *Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley 1979, p. 11, ha per primo raggruppato W.V. Clausen, R.A. Brooks, A. Parry e M.C.J. Putnam sotto l'etichetta di "Harvard School", nonostante essi abbiano intrattenuto rapporti molto diversi con l'università di Harvard e mai abbiano lavorato in *équipe*. I quattro studiosi avevano in comune l'interpretazione "eterodossa" dell'*Eneide*, cioè quell'interpretazione in chiave antiaugustea (o semplicemente non augustea) che prese il nome di "Two voices theory" dal noto saggio di A. PARRY, *The Two Voices of Virgil's Aeneid* (*Arion* 2, 1963, pp. 266-280), e ciò nonostante questo scritto fosse stato preceduto dai lavori "eterodossi" di Clausen (1949) e Brooks (1953). "Ortodossa" era dunque la lettura dell'*Eneide* come "poema di regime" praticata per lo più dalla "Scuola europea" (espressione ancora più sommaria della precedente e di nuovo, pare, dovuta a JOHNSON, *Darkness Visible*, p. 9) e specialmente tedesca, la cui posizione poteva tipicamente essere rappresentata

A Serpa interessava soprattutto mettere a fuoco le origini culturali e le motivazioni ideologiche delle diverse prospettive critiche che collocavano l'*Eneide*, come opera viva, su un orizzonte che racchiude anche noi; per Martina, invece, era necessario prendere una posizione nel dibattito.

Tale presa di posizione si delinea in modo particolarmente chiaro nel commento a *Eneide* VIII. La scelta stessa di questo oggetto di studio è significativa. Nella Avvertenza premessa alle pagine del commento, citando i suoi riferimenti bibliografici fondamentali, e riferendosi in particolare al commento cantabrigense di Grandsen¹¹, Martina osserva che questo lavoro, benché limitato sul piano dell'informazione storico-antiquaria e della discussione filologica, «ha il pregio di proporre – sulla base di una indagine, quella tipologico-figurale, che nonostante i molti ostracismi è destinata ad affermarsi come l'approccio più fecondo a Virgilio – una interpretazione complessiva del poema virgiliano incisiva, coerente e compatta»¹². Nelle qualità del com-

con queste parole: il tema dell'*Eneide* è la 'missione di Roma', cioè «il significato e l'origine dell'*Imperium Romanum* fino alla *pax Augustae*» (cfr. V. BUCHHEIT, *Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis*, Heidelberg 1963, p. 191). Il dibattito tra 'pessimisti' e 'ottimisti' sul significato dell'*Eneide* è ben inquadrato da WLOSOK *Vergil in der neueren Forschung*, cit., SUERBAUM, *Riflessioni in margine*, cit., SERPA, *Il punto*, cit., pp. 76-88, D. KENNEDY, 'Augustan' and 'Anti-Augustan': *Reflections on Terms of Reference*, in A. POWELL (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol 1992, pp. 26-58, N. HORSEFALL, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, pp. 192-216; le voci si sono incrementate, anche associandosi ai generi cointestati nella trama dell'*Eneide*, con R.O.A.M. LYNE, *Further Voices in Virgil's Aeneid*, Oxford 1987, V. PANOUSI, *Greek Tragedy in Virgil's Aeneid: Ritual, Empire and Intertext*, Cambridge 2009 e diversi altri. A C.W. KALLENDORF, *The Other Virgil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007, si deve una illuminante ricerca sui precursori – poeti e critici – della "Teoria delle due voci".

¹¹ Virgil: *Aeneid, Book VIII*, edited by K.W. GRANDSEN, Cambridge-London-New York-Melbourne 1976. Altri commenti recenti da lui consultati sono: *The Aeneid of Virgil, Books 7-12*, edited with Introduction and Notes by R.D. Williams, Basingstoke-London 1973; *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII* by P.T. EDEN, Leiden 1975 (con le note di aggiornamento in Virgil, *Aeneid VIII: A Reconsideration* in C. DEROUX, *Studies in Latin Literature and Roman History*, IV, Bruxelles 1986, pp. 431-450); Virgil: *Aeneid VII-VIII*, with a Commentary by C.J. FORDYCE, Introduction by P.G. WALSH, edited by J.D. CHRISTIE, Bristol 1985 (I ed. Glasgow-Oxford 1977); Virgilio, *Eneide, libri VII-VIII*, a cura di E. PARATORE, traduzione di L. CANALI, Milano 1981.

¹² Il concetto di tipologia, come è noto, si è definito nell'ambito degli studi scritturistici, donde è stato importato, in particolare in seguito a un noto saggio di ERICH AUERBACH (*Figura*, in *Archivium Romanicum*, 22, 1938, tr. it. di M.L. DE PIERI BONINO, in Id., *Studi su Dante*, Milano 1963, pp. 174-221), nell'ambito della critica letteraria. Gli studi virgiliani si sono basati su *Figura* per applicare all'analisi dell'*Eneide* gli strumenti ermeneutici dell'indagine tipologico-figurale, da una parte riconoscendo un rapporto di ordine tipologico nel 'compimento' dell'epos omerico nell'epos virgiliano (cfr. G.N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964, pp. 354-359 e *Vergil's Aeneis and Homer*, in GRBS 5, 1964, pp. 61-84, poi in S.J. HARRISON (ed.), *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, Oxford 1990, pp. 390-412; cfr. anche D. KENNEDY, *Virgilian Epic*, in C. MARTINDALE (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, pp. 145-154), dall'altra focalizzando l'attenzione piuttosto sulla 'serie tipologica' del libro VIII in vista di una interpretazione dell'*Eneide* di ordine non letterario ma ideologico (cfr. in particolare H. SCHNEPF, *Das Herculesabenteuer in Vergils Aeneis (VIII 184f.)*, in *Gymnasium* 66, 1959, 250-268, F.J. WORSTBROCK, *Elemente einer Poetik der Aeneis. Untersuchungen zum Gattungstil vergilianischer Epik*, Münster 1963, G. BINDER, *Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis*, Meisenheim am Glan 1971, GRANDSEN, *Virgil*, cit., pp. 14-20). Auerbach aveva ricordato che il rapporto tipologico si dà tra due elementi (epoche, avvenimenti, istituzioni, personaggi, oggetti) non legati tra loro da relazioni di causa-effetto in una serie storica e tuttavia pensati come pienamente storici; in questo rapporto il primo elemento (tipo, figura), pur nella pienezza della sua individualità storica, pre-

mento, dal punto di vista di Martina, si riflettevano le proprietà del suo oggetto. Per i sostenitori della lettura tipologico-figurale dell'*Enaide*, come Grandsen e lo stesso Martina, l'VIII è la parte del poema in cui viene compiutamente a giorno la regola del tutto: la struttura tripartita del libro rende compresenti, con un continuo suggerimento di 'totalità', le tre dimensioni del tempo, mentre al movimento interno del racconto è sovrapposta una idea di 'crescita', veicolata dall'ampliarsi dell'orizzonte spaziale, della portata militare-politica delle vittorie chiamate in causa (Erocle su Caco, Enea su Mezenzio e Turno, Ottaviano su Antonio e Cleopatra) e dal progressivo delinearci, grazie alle analogie morali che legano i tre vincitori e i loro avversari, di un *significato della Storia*. Esso si offre alla contemplazione del lettore che segue l'ordine lineare della narrazione nel suo tradursi in un ordine figurativo, strutturato secondo una semiotica dello spazio: la vittoria aziaca, verso cui tende la 'crescita' del racconto epico, è descritta *alla fine* del libro, ma occupa *il centro* della superficie dello scudo di Enea, dove tutti i momenti della storia di Roma sono simultaneamente presenti. Fine e centro, cioè, pongono in risalto lo stesso fatto (di una storicità certa, che si riverbera all'indietro fino all'origine ultima di questo itinerario 'giulio')¹³, secondo le strategie di accentuazione proprie dei due codici (verbale e figurativo), effettivamente e suggestivamente operanti nel testo. In quanto tiene conto del significato che la parola 'tipologia' ha negli studi scritturistici e poiché l'antitipo in cui si compiono le prefigurazioni (Erocle, Enea) è rappresentato da Augusto, vincitore clemente e pio, e pacificatore ecumenico, la lettura 'tipologica' dell'*Enaide* è quasi necessariamente 'ottimistica', e talora in modo radicale. Martina apprezzava il modo come La Penna e Traina, attenti alla complessità del testo, interpretavano il significato dell'*Enaide*¹⁴; ma la sua posizione è senz'altro più sbilanciata nel senso di una lettura

figura il secondo (antitipo), il quale si dà come realizzazione e perfezionamento del primo. Il tipo cioè, significa se stesso e, sia pure in modo imperfetto, anche l'antitipo, il quale per parte sua include e integra l'elemento che lo ha anticipato. L'essenza del rapporto tipologico si ritrova nel discorso della Montagna: «Non pensate che io sia venuto per abolire la Legge o i Profeti; non sono venuto per abolire, ma per dare compimento» (Mt. 5,17). La relazione di analogia storica, cioè, si manifesta come relazione tipologica solo nel quadro di una visione finalistica della Storia, quale è paradigmaticamente la storia della salvezza; perciò è stato giustamente detto che la tipologia è una "forma di pensiero della storia" (F. OHLY, *Tipologia: forma di pensiero della storia*, Messina 1994); il che però implica anche che, posto in una attualità che può rappresentarsi come meta o nuovo inizio del corso storico, questo concetto finalistico deve convalidarsi con il riconoscimento, nelle analogie della Storia (per esempio nelle vittorie di Erocle su Caco, di Enea su Mezenzio e Turno, di Augusto su Antonio e Cleopatra, tutte con lo stesso grado di storicità, garantito dall'individualità poetica), rapporti di ordine tipologico. Le modifiche apportate ai racconti tradizionali mostrano, per esempio, come Virgilio elabori il tema di Erocle e Caco in modo funzionale alla strutturazione 'tipologica' del libro, culminante nella benefica grandiosità dei trionfi di Augusto. Come dirò meglio più avanti, il lavoro che meglio fa il punto sull'indagine tipologico-figurale negli studi virgiliani, è quello di STEFANIA CAPELLUPO, *Tipologia e interpretazione tipologica. Ricerche sulla poesia augustea*, diss. Udine 2009 (non pubblicata), cui ho attinto in questa nota e altrove.

¹³ Quando Enea, nell'*explicit* del libro, si carica sulle spalle lo scudo donatogli dalla madre, egli replica il gesto che aveva avviato, sempre sotto la supervisione di Venere, la sua partenza da Troia.

¹⁴ Cfr. A. LA PENNA, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, saggio premesso a Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*, traduzione di E. CETRANGOLO, Firenze 1966, pp. IX-IC, in particolare p. LXXXIV: «In Virgilio l'adesione al regime augusteo non è né insincera né superficiale: di là egli muove in direzione antiluceziana per un tentativo di giustificare l'ordine storico di Roma e del mondo antico unificandolo con un ordine cosmico: è un tentativo grandioso, ispirato da un'ansia religiosa autentica; è tuttavia, in complesso, un ten-

‘augustea’, in particolare giustificata dall’accento che il testo pone, all’origine della serie tipologica (cioè nel racconto della vittoria di Ercole su Caco), sul motivo della ‘giusta vendetta’¹⁵. Il finale dell’*Eneide* non risulta ambiguo, in merito alla qualificazione morale della condotta di Enea, se letto sullo sfondo di questa ben sviluppata premessa (vv. 201 ss. [*Hercules*] *maximus ultor* etc.), τύπος, in realtà, non solo della *ultio* di Enea su Turno, ma anche di quella di Ottaviano su Antonio.

L’intonazione spesso decisa della voce commentante riflette in buona parte questa chiarezza della visione generale; essa è però anche l’effetto di un’altra premessa, a questa in un certo qual modo collegata.

Negli anni Ottanta si indebolisce l’interesse per l’interpretazione politico-esistenziale dell’*Eneide* a favore di analisi formaliste, di matrice soprattutto strutturalista e semiologica. Di tutto ciò resta oggi, nella prassi critica comune dei filologi classici, l’uso di un termine che, avulso dal contesto teorico e ideologico che gli ha dato origine, non è se non il nome tecnico di un’idea vaga: intertestualità. La nozione originaria dell’intertestualità implicava il riconcepimento dell’opera come testo, e dunque anche la ‘morte dell’autore’; quindi un nuovo concetto di contesto, il ‘sistema della letteratura’; e infine l’intendimento dell’atto critico, o almeno di un suo momento qualificante, come riscontro della ‘struttura’ nel ‘funzionamento del testo’, ovvero nella sua funzionalità alla produzione di senso. Si trattava di un complesso teorico non frazionabile: se la cultura presente in un’opera letteraria o figurativa è pensata in termini di intertestualità, ecco che interessa solo il funzionamento del testo, la cui comprensione si persegue riconoscendo le connotazioni di cui il segno linguistico si carica nella sua interazione con il sistema – il genere, in particolare – in cui categorialmente quel testo ricade prescrivendo determinate attese, sollecitando determinate competenze¹⁶. Nell’impronta ipertecnica del neologismo ‘intertestualità’ dobbiamo

tativo fallito, giacché la pietà per i vinti resta legata ad un sentimento vivo della ingiustificabilità o imper-scrutabilità del destino e l’inquietudine religiosa di Virgilio non è placata... sul piano poetico il fallimento è fonte di poesia nuova e diversa, della poesia più vitale di Virgilio» (MARTINA, *Eneide* I, cit., p. 125 considerava questo lavoro come «la più equilibrata risposta ai principali problemi virgiliani» degli ultimi trent’anni); questa posizione è rimasta invariata nella più recente monografia virgiliana di La Penna, come si inferisce dal titolo stesso, *L’impossibile giustificazione della storia: un’interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari 2005, in particolare pp. 271-282, 302-320 (alle pp. 319-320 un interessante bilancio della “Two voices theory”, per la quale l’autore dichiara di nutrire «un grande rispetto»). Anche ALFONSO TRAINA ha una visione aperta e dialettica del significato dell’*Eneide*, che Martina poteva aver incontrato leggendo il saggio *Da Virgilio a D’Annunzio: ambiguità di un predicativo* in MD 2, 1979, pp. 175-181, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, II, Bologna 1981, pp. 111-122, e che l’autore così compendia nella voce *superbia* da lui curata per l’*Enciclopedia virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 1072-1076, alla p. 1075: «Dal punto di vista dell’ideologia romana la conclusione dell’*Eneide* è perfettamente ortodossa... ma concludendo il suo poema con la morte del vinto piuttosto che con la pacificazione dei combattenti, V. subordina il trionfo dell’ideologia alla tragedia della storia».

¹⁵ Cfr. in particolare le note di MARTINA ad vv. 201, 205, 219, 230.

¹⁶ Un inquadramento particolarmente lucido, e anche cordiale, di questa svolta nel considerare la cultura del testo si poteva leggere, circa nell’epoca in cui Martina compose il suo commento, in G.B. CONTE, A. BARCHIESI, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’intertestualità*, in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 79-114. L’intensificarsi dell’“unanimità intertestuale” negli studi classici è ben testimoniato, tra l’altro, dai numeri monografici di *Lexis* (13, 1995: Atti del Convegno internazionale «Intertestualità: il “dialogo” tra testi nelle letterature classiche», Cagliari, 24-26 novembre 1994) e MD (39, 1997: *Memoria, arte allusiva, intertestualità*), ricchi di contributi importanti, sia sul piano teorico che delle analisi specifiche.

cogliere anche la *vis* negativa, il riferimento a ciò che va escluso. *Imitatio/aemulatio*, arte allusiva e tutto il vocabolario tradizionalmente adoperato per descrivere i fenomeni dell'arte dotta, rinviando all'intenzione e all'azione di un autore, cioè a un processo non ricostruibile, semplicemente uscivano dal dominio del lavoro critico degno di questo nome. Tra la seconda metà degli anni '80 e la metà degli anni '90 ci troviamo di fronte, nell'ambito degli studi classici, a uno spettro di posizioni che vanno dal consapevole rifiuto dell'ontologizzazione del testo e dei sistemi critici in qualunque modo imparentati con questo credo, all'uso inconsulto e modaiolo del lessico dell'intertestualità mescolato con quello antico, umanistico e pasqualiano, alla proposta oltranzista di cominciare a scrivere, sulle copertine e sui frontespizi delle edizioni, "il nome di Orazio tra virgolette". Martina adopera una volta sola nel suo commento la parola intertestualità, né in ritardo sui suoi tempi, direi, né in anticipo sui nostri, in cui di quei problemi si è persa completamente o quasi la consapevolezza. Coesistono invece nel suo lavoro l'interesse per il carattere dotta del testo, certamente stimolato dagli studi contemporanei sul callimachismo virgiliano, e una propensione a porsi i problemi dell'autore e a seguirne dall'interno le soluzioni che certamente deriva, almeno in buona misura, dallo studio approfondito della *Technik* di Heinze¹⁷:

Questo libro... non si chiede che cosa Virgilio avrebbe dovuto o potuto fare, bensì che cosa egli ha voluto fare; il suo scopo è comprendere l'*Enaide* nel suo divenire, nei limiti in cui tale divenire è riconducibile a uno sforzo artistico del poeta, consapevole e guidato da ben precise tendenze... [I]l mio lavoro... ha sofferto del fatto che la tecnica narrativa anteriore a Virgilio... è stata fin qui indagata in modo del tutto inadeguato... [I]l mio obiettivo primario doveva essere quello di desumere le tendenze artistiche dell'*Enaide* dal suo interno.

Heinze aveva dedicato il suo libro a Georg Kaibel, che gli aveva trasmesso, durante gli anni trascorsi a Strasburgo, i principi di un nuovo modo organico di interpretare e quindi anche di commentare i testi antichi¹⁸. Con Heinze la tecnica di ricerca dell'ellenista Kaibel si trasporta nel dominio degli studi latini, segnandone una svolta. Una ventina di anni dopo l'uscita della *Technik*, così Wilamowitz, di cui Kaibel era sodale e l'amico più caro, si esprimeva sul contemporaneo stato degli studi filologici¹⁹:

Ora si guarda al contenuto e allo stile, non si resta più legati alla singola parola. Si impara a considerare la particolarità individuale invece di pretendere un ideale assoluto... Anche chi ritiene che per la critica del testo non ci sia più molto da fare, se guarda bene ammetterà che nella comprensione individuale e storica si è sempre agli inizi, anche per i poeti più letti. E se la forma esteriore degli scritti può ritenersi passabilmente stabilita, pochissimi si sono posti finora il compito

¹⁷ R. HEINZE, *Virgils Epische Technik*, Leipzig 1903, Leipzig-Berlin 1915³, su cui è basata la tr. it. di M. MARTINA, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996, p. 27.

¹⁸ Cfr. M. FERNANDELLI, *Friedrich Klingner e la filologia classica tedesca*, saggio introduttivo a F. KLINGNER, *L'epos di Catullo su Peleo*, traduzione di C.M. BIEKER, a cura di M. FERNANDELLI, Trieste 2016, p. XXVIII.

¹⁹ U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Geschichte der Philologie*, Leipzig-Berlin 1921³, tr. it. di F. CODINO, *Storia della filologia classica*, Torino 1967, p. 148.

d'intendere la forma interna. È sempre necessario capire a fondo il fatto singolo, ma in considerazione del tutto, e la piena comprensione del tutto si riverbera sul fatto singolo.

Ma una decina di anni dopo questi 'pochissimi' si erano moltiplicati²⁰:

Da tutte le indagini sulle dipendenze letterarie oggi ci si aspetta che esse mirino alla "forma interna", alla peculiare fisionomia spirituale, sia dell'autore utilizzato, sia dell'autore che utilizza.

Lavori come le ricerche di Karl Reinhardt su Posidonio e come *Plautinisches im Plantus* di Eduard Fraenkel rappresentavano esemplarmente questo orientamento degli studi in cui la ricognizione delle componenti culturali del testo era inseparabile dalla comprensione della loro pertinenza alla forma che le aveva acquisite, inizialmente e più oggettivamente intesa come *Form* (forma esteriore) da Heinze e poi come *Innere Form* o *Gestalt* (forma interna o spirituale) nelle generazioni successive.

Il riconoscimento dell'individuale, che Wilamowitz apprezza come risultato della ricerca storico-filologica, svincolata da ipoteche classiciste, si dà, in questa tradizione di lavoro, che è anche italiana, come momento di un ripercorrere l'atto creativo che ha portato alla composizione dell'opera così com'è²¹. E questo non può essere fatto se non nel ricondurre il particolare al generale e nel riscontrare il generale nel particolare, in modo sistematico.

D'altra parte il riconoscimento dell'individuale che ha luogo durante o in capo alla ricostruzione del lavoro creativo comporta sempre anche un ampliamento in chi lo compie, un ampliamento che spesso si traduce in un impulso a comunicare ciò che è stato compreso e come è stato compreso. Questo metodico ripercorrere/riconoscere/comunicare, concomitante con un'esperienza di ampliamento di sé, morale o intellettuale, qualifica come propriamente umanistico, credo, il lavoro del filologo.

Nel commento al libro VIII dell'*Eneide*, Martina non si astiene mai dall'attribuire un'intenzione a Virgilio; anzi, per lui solo ciò che può essere ricondotto al progetto dell'autore e alla sua individualità artistica ha rilievo critico, nell'interpretazione generale come nelle esegesi particolari²². In senso complessivo, come abbiamo visto,

²⁰ B. SNELL, *Klassische Philologie in Deutschland der 20er Jahre*, conferenza pronunciata nel 1931, poi in ID., *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit: Studien für frühgriechischen Sprache*, Göttingen 1978, tr. it. di G. CALBOLI, in ID., *Il cammino del pensiero e della verità. Studi sul linguaggio greco delle origini*, Ferrara 1991, pp. 121-142, in particolare pp. 135-137.

²¹ Cfr. per esempio G. PASQUALI, *Ulrico di Wilamowitz-Moellendorf*, in *Pegaso*, 4, 1932, pp. 8-33, poi in ID., *Pagine stravaganti*, I, Firenze 1968, pp. 65-92: p. 71: «Per emendare un testo corrotto sono state date spesso ricette le quali tuttavia valgono poco; a insegnare a integrare nessuno ha ancora provato: l'integrazione, sì, è un'atto unitario creativo originale. Essa suppone una adeguazione perfetta del critico al suo testo, un'identificazione dello spirito del filologo con lo spirito del suo autore» (corsivo mio).

²² Questo atteggiamento intellettuale si riflette nella severa selezione dei *loci similes* operata nelle note, sempre rigorosamente mirata all'intendimento del testo e indizio di una sistematica 'presa di posizione', ove possibile, in merito ai problemi incontrati dall'esegesi. Sulla scelta dei luoghi paralleli come tratto caratteristico degli stili di commento, cfr. in particolare R.K. GIBSON, *CF. E.G.: A Typology of 'Parallels' and the Function of Commentaries on Latin Poetry*, in R.K. GIBSON, C. SHUTTLEWORTH KRAUS, *The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 331-357, in particolare pp. 344-349.

egli propende per una lettura 'augustea' del poema, cui l'interpretazione 'tipologica' del libro VIII dà un contributo decisivo; d'altra parte affronta i problemi del testo ponendosi dall'interno, alla maniera di Heinze, e stabilendo la buona corrispondenza del particolare con il generale come criterio di validazione dell'atto critico; nel libro di Heinze il 'generale' è dato però dalla struttura teleologica del racconto virgiliano, un concetto piuttosto tecnico che ideologico²³; il 'particolare' organico a questo generale è, nella sua dimensione intermedia, l'unità del singolo libro²⁴, nella sua dimensione minima la *Motivierung* etico-psicologica che interessa tutti gli elementi della tecnica epica, fino alla fraseologia formulare e agli epiteti; di là da questo spettro heinziano si trovava dunque un 'generale' più ampio, il significato ideologico del poema, e un 'particolare' più piccolo, i fatti e problemi di stile che Heinze aveva deliberatamente tralasciato perché non indispensabili per «la comprensione del poema in quanto opera di tecnica epica»²⁵. La connessione di questo generale più ampio con questi particolari più piccoli è un compito cui il commento di Martina adempie verificando l'organicità del poema a tutti i livelli; il lavoro interpretativo è perciò, in questo commento, onnipresente o quasi, anche se in genere risolto in interventi che si presentano come delucidazioni didattiche.

Di questo modo di procedere, sempre improntato alla preoccupazione della chiarezza, della coerenza e della giustificazione scientifica, voglio ora dare qualche saggio.

Il commento di Martina non presenta l'articolazione in divisioni (corrispondenti a episodi o a ampie scene), suddivisioni (corrispondenti a scene o a unità narrative più piccole), lemmi, ma incontra il testo in modo direttamente analitico, o quasi, introducendo campate di testo limitate e poi procedendo a esaminare, con lemmatizzazione variabile, versi, sintagmi, singole parole. Nella prima maniera, tra i commenti recenti più consultati da Martina, procede Eden (1975); analogo al sistema di Martina è invece quello di Fordyce (1977); lo stesso *modus operandi* riscontriamo, per quanto riguarda la segmentazione del testo (mentre la lemmatizzazione primaria riproduce i singoli versi), nel monumentale lavoro di Fratantuono e Alden Smith (2018), che rappresenta ora, com'è noto, il commento scientifico di riferimento per *Eneide VIII*²⁶; Williams (1973) e Grandsen (1976) analizzano il testo nel quadro di campate narrative più ampie, in modo da facilitare il riferimento del particolare all'insieme, ma anche in conformità con le maglie più larghe dei loro commenti; Paratore (1981) non divide il testo virgiliano in parti.

Ci troviamo di fronte a una situazione di perfetto parallelismo, tra Eden, Martina e Fratantuono e Alden Smith, nella individuazione della pericope costituita dai vv. 36-65 (discorso del dio Tiberino) come tratto di testo unitario da introdurre e commentare. Ecco come si presentano le tre introduzioni.

²³ Così ne riassume bene i caratteri SERPA, *Il punto*, cit., p. 14: «[secondo Heinze i principali *Kunstprinzipien* di Virgilio sono] l'unità del racconto, la consequenzialità sentimentale nella varietà dei fatti, l'ordinamento della materia secondo tensioni e progressioni dell'interesse, l'evidenza drammatica».

²⁴ Cfr. HEINZE, *La tecnica epica*, cit., pp. 484-488, WORSTBROCK, *Elemente*, cit., pp. 26-33, LA PENNA, *L'impossibile giustificazione*, cit., pp. 326-364.

²⁵ HEINZE, *La tecnica epica*, cit., p. 27.

²⁶ Virgil, *Aeneid 8, Text, Translation, and Commentary*, edited by L.M. FRATANTUONO, R. ALDEN SMITH, Leiden-Boston 2018. Per quanto riguarda gli altri commenti citati, cfr. *supra*, n. 11.

Eden, dopo aver riassunto il contenuto del discorso, scrive: «Notice how Tiberinus' speech is designed to give Aeneas assurance and encouragement. This is no deceptive dream; the truth of what is said will be confirmed by an omen, and the revelation of the god's identity confirms its truthfulness beyond doubt. Both the immediate obstacles can be overcome (*superes* 58...*super*a 61), the first, the down-stream current, by Tiberinus' own help, the second, Juno's anger, by Aeneas' prayers».

Martina: «vv. 36-65. Il discorso del dio Tiberino. Il discorso si articola in quattro parti: l'apostrofe di saluto (vv. 36-41a *deum* – *deum*), una profezia (vv. 42-49a), due consigli (vv. 49b-62a *victor* – *victor*), autorappresentazione (vv. 62b-65). Corrispondenze simmetriche tra le parti sono attentamente evitate: il brano è infatti un ibrido fra il discorso e la profezia, e lo stile oracolare non si lascia imprigionare in un nitido schema retorico. Va tuttavia rilevato che mentre nella prima parte (o del *canere*, vv. 36-49a) prevalgono i tratti dello stile oracolare (omeoteleuto, rima, anafora, ridondanza, strutture commatiche, parentesi), la seconda parte (o del *docere*, vv. 49b-65) ha un tono e un andamento più didascalici».

Fratantuono e Alden Smith: dopo aver riassunto il contenuto del discorso, rimandano all'appendice A del commento di Grandsen, dedicata ai vv. 36-65, ma di fatto concentrata sul prodigio della scrofa; quindi offrono riferimenti bibliografici aggiornati «on the progress from Trojan to more recognizably Roman locales... [on] the Ennian intertexts... [on] the reconciliation that is enjoined here on both the divine and mortal planes... [on] the possible inspiration of the portent of the impaled dove of Apollonius Rhodius *Arg.* 3.540ff.».

Solo Martina è interessato a descrivere la struttura del discorso di Tiberino; le sue parole sono *istruttive*, senza dubbio, ma ottengono il loro effetto (quello di insegnare cosa cercare in questo tipo di analisi) con una concisione, una limpidezza e una puntualità di implicazioni (ciò che ci attendiamo nei discorsi virgiliani è proprio la tendenza alla simmetria, qui elusa per una fedeltà alla mimesi che spiega le variazioni di stile e il sorgere di ambiguità) tali che non le sentiremmo fuori luogo, o comunque non interamente, in un commento destinato alla fruizione specialistica. Le sue analisi dei discorsi sono sistematiche nel collegare struttura e stile, spesso in modo da illuminare una tecnica o un interesse ricorrenti, e dunque pertinenti all'interpretazione complessiva del libro. Di ciò do un esempio che scelgo, tra i vari che potrei citare, per la possibilità di trattarlo in breve spazio: nella sua nota a *sic placida populos in pace* [scil. *Saturnus*] *regebat*, di v. 325, Martina descrive il modo come il verso prende risalto espressivo e poi collega questo risalto alla sua collocazione, perfettamente al centro di un discorso di 23 versi. In nessun altro commento si ritrova questa osservazione, utile a coinvolgere anche questo particolare (si noti che si sta trattando di *aurea saecula*, vv. 324-325) nel plesso tematico del 'centro', importante nel libro VIII come in nessun altro dell'*Eneide*.

All'attenzione per le divisioni di significato strutturale si accompagna, nel lavoro di Martina, la sensibilità per le relazioni interne, specialmente di contrasto ravvicinato e di ripresa a distanza, che generano il dinamismo dell'insieme e che, una volta riconosciute e analizzate, ne rivelano l'organicità. Martina introduce la visita di Vulcano all'antro dei Ciclopi (vv. 424-453) con un'ampia nota dove mette in luce la biparti-

zione perfetta della scena (15 + 15 versi) e ne indica la funzione: «I vv. 424-453... esigono una lettura 'politica': il brano, mostrandoci dapprima i Ciclopi in ordine sparso intenti a svariate opere per committenti diversi e presentandoci successivamente i Ciclopi riuniti, unanimi, tesi alla realizzazione di un obiettivo comune, pongono a confronto una comunità atomizzata nelle sue componenti e una società organizzata all'interno della quale c'è una ordinata ripartizione dei compiti e un razionale impiego delle energie... Il passaggio da una fase all'altra è reso possibile da un intervento autoritario». Vulcano non è, come Efesto in Omero, «un fabbro zoppo e fuliginoso», ma un potente sovrano che esercita la sua autorità su una comunità di soggetti dotati di prerogative sovrumane. La scena successiva si apre con il risveglio di Evandro nella sua modesta dimora. C'è contrasto, ma anche una secondaria continuità che si realizza nel segno del distanziamento da Omero e che va notata. Vulcano e Evandro risultano entrambi nobilitati, nella descrizione di Virgilio, rispetto ai loro referenti omerici, Efesto e Menelao (qui si tratta, naturalmente del Menelao 'domestico' che si risveglia di prima mattina in *Od.* IV 306-310). A vv. 457-462 Martina osserva:

I gesti di Evandro sono omerici, ma la *lexis* è antiomerica. L'insistenza sul dettaglio, sul gesto quotidiano, in quanto rallenta i ritmi dell'azione, rientra nella logica del contrasto complessivo con il frenetico attivismo dell'officina di Vulcano. Virgilio evita nondimeno l'*humilitas sermonis* (ταπεινωσις) che egli sembra imputare ad Omero (soprattutto all'Omero dell'*Odissea*). Rispetto a *Od.* IV 309 (= II 4 = XX 126) ποσσί δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα il v. 458 presenta un epiteto (*Tyrrhena*) e una perifrasi (*plantae pedum* per *pedes*); rispetto al semplice περὶ δὲ ξίφος δξὺ θέτ' ὦμῳ di *Od.* IV 308 (= II 3 = XX 125) Virgilio parla, al v. 459, di *ensis Tegeaeus*.

A queste 'correzioni', nota lo studioso, si aggiunge il fatto che la descrizione virgiliana riordina i motivi presenti in quella omerica – vesti, spada, v. 308, calzari, v. 309 – ponendoli in una serie 'crescente' – vesti, calzari, vv. 457-458, spada, vv. 459-460. All'inversione dell'ordine seguito dal modello si aggiunge dunque anche l'espansione del terzo momento della descrizione. Tra i commentatori precedenti, Eden fa riferimento a Knauer, ma solo in merito allo schema degli eventi. Nessuno, compresi Fratantuono e Alden Smith, che pur hanno note amplissime su ciascuno dei vv. 457-459, vede le particolarità illuminate da Martina; e Williams scrive, a vv. 455-456: «The idyllic picture of Evander humble simplicity here reaches its climax; cf. 100, 364 f. It is reinforced in the following few lines by the Homeric style of detailed narrative of everyday events; cf. Il. 2.42-5, *Od.* 2.1 f.». Per quanto concerne le connessioni a distanza – un aspetto della *Virgils epische Technik* non trattato da Heinze, ma al centro dell'attenzione critica da Pöschl in avanti²⁷ – il seguente esempio mi sembra documentare bene il modo come Martina incontri l'argomento. Si tratta della nota a *eliserit* di v. 289. Il termine occorre verso l'inizio delle *laudes Herculis* intonate dai Sali, un inno che il narratore riporta dapprima in *oratio obliqua* (vv. 288 ss. *ut prima novercae* |

²⁷ V. PÖSCHL, *Die Dichtkunst Virgils: Bild und Symbol in der Äneis*, Innsbruck-Wiesbaden 1950, LA PENNA, *L'impossibile giustificazione*, cit., pp. 365-374.

monstra manu geminosque premens eliserit angues etc.) e poi in *oratio recta*, sviluppando e perfezionando una tecnica che aveva qualche premessa nell'epos di Apollonio²⁸:

eliserit: richiama deliberatamente *elisos* del v. 261 [*elisos oculos et siccum sanguine guttur*]. Tutto l'inno richiama la precedente narrazione di Evandro: Caco assomma in sé tutti i caratteri dei mostri menzionati nell'inno: è biforme come i centauri, è enorme come il leone nemeo, spira fiamme come il toro cretese, vive in un antro sozzo di sangue e di resti umani come Cerbero, ha la statura di Tifeo; Ercole distrugge la sua dimora come ha fatto a Troia ed Ecalia e lo strangola come ha fatto con i serpenti e con il leone. In questo modo la storia di Ercole e Caco cessa di essere un episodio fra le molte vicende eroiche di Ercole per assumere valore paradigmatico e diventare il simbolo di tutte le lotte sostenute da Ercole contro i mostri (che questo sia effettivamente il preciso intento di Virgilio provano i vv. 303b-304 [*super omnia Caci | speluncam adiciunt spirantemque ignibus ipsam*]).

Prima di commentare la nota citata, è opportuno spendere qualche parola sull'uso virgiliano del verbo *elido*. Esso è esclusivo dell'*Eneide*, dove compare in tutto tre volte. La prima III 567: i Troiani sono alle prese con Cariddi: un'onda li solleva a un'altezza vertiginosa, donde poi precipitano *ad Manes imos*; per tre volte l'esperienza si ripete, sollecitando l'udito e la vista:

*ter scopuli clamorem inter cava saxa dedere,
ter spumam elisam et rorantia vidimus astra.*

Elido è dunque adoperato per illustrare l'effetto di una forza prodigiosa, che si estrinseca in un contesto i cui tratti e contorni richiedono, per essere descritti realisticamente, l'uso di immagini e di un linguaggio iperbolici. Questa stessa forza soprannaturale è dispiegata da Ercole durante la sua impresa, coronata da una vittoria, il cui scenario è tratteggiato, come nel passo del libro III, dall'opposizione alto-basso: la pericope che lo inquadra, infatti, si apre al v. 233 con *Stabat [acuta silex... | ... altissima visu]* e si chiude, al v. 242 con *penitus patuere cavernae*, cioè con il manifestarsi di una ampiezza, profondità e opacità che richiedono, per 'darne l'idea', l'intervento di una similitudine (vv. 243-246: *non secus ac si qua penitus vi terra debiscens | infernas reseret sedes* etc.; l'ultima parola dell'illustrans è *Manes*). Di norma Martina segnala, quando si concentra su una parola per definirne il registro o la funzione, dove e come essa compaia nell'opera di Virgilio, e tanto più quando si tratta di una parola di uso raro e mirato; ma non lo fa qui. Quanto da me sopra osservato ritengo rappresenti – diciamo così – una seconda classe di relazioni interne (della prima parlerò tra un momento) che Martina esclude dall'orizzonte del commento, per far sì che esso vada al punto senza inoltrarsi in analisi troppo sottili. L'uso virgiliano associa la forte espressività di *elido* a contesti che si somigliano nel loro tratto iperbolico (l'opposizione altissimo-bassissimo) e che probabilmente declinano una medesima matrice immaginativa (l'opposi-

²⁸ Cfr. G. LA BUA, *L'inno nella letteratura poetica latina*, con una prefazione di L. Gamberale, San Severo 1999, pp. 156-157, D. NELIS, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001, p. 362 e soprattutto J.F. MILLER, *Virgil's Salian Hymn to Hercules*, in *CJ* 109, 2014, pp. 385-405, in particolare pp. 447-450.

zione divino/eroico-demonico), prima ancora che ideologica; ma mentre gli scenari degli eventi sono in un certo rapporto tra loro in quanto dimore di mostri, non è una funzione di *elisos/eliserit*, di *Aen.* VIII 261 e 289, *richiamare* l'occorrenza *elisam*, di III 233, voce di *elido* riferita all'agire di un mostro, non di un debellatore di mostri. Ma in prima istanza non sono considerate rilevanti per il commento le ricorrenze di parole e immagini che, pur acquisite dalla critica di ispirazione tipologica, e in particolare da Binder, come connessioni significative, non possono essere considerate tali con sicurezza, non soddisfacendo in pieno quei requisiti di evidenza, chiaro orientamento nel rapporto degli *iterata*, comparabilità dei loro contesti o appartenenza al medesimo contesto che si riconoscono nel caso dei vv. 261 e 289. Su *eliserit*: Eden si limita a segnalare la ricorrenza del verbo dopo il v. 261; poco più di questo in Paratore; nulla in Fordyce e Grandsen; nulla viene tratto da Binder²⁹, che vede nell'immagine dei serpenti (qui violentemente uccisi da Ercole) un motivo significativamente connesso con altri luoghi del poema e in particolare con i serpenti che daranno la morte a Cleopatra (mentre *gemini* [*angues*] andrebbe visto in relazione di contrasto con *gemmae* [*flammae*] di v. 680, cioè gli ornamenti della nave di Ottaviano ad Azio!). Lo studio più notevole sull'inno dei Salii, quello di John Miller, non vede la relazione, còlta e illustrata da Martina, tra il catalogo delle fatiche di Ercole e il recente episodio di Caco. Fratanuono e Alden Smith, rimandando al v. 261, si limitano ad osservare che Ercole uccide Caco nella stessa maniera in cui iniziò la sua carriera eroica, cioè strangolando i serpenti di Giunone; quindi elencano una serie di luoghi dell'*Enaide* in cui compare una coppia di serpenti, ma senza trarne qualcosa. L'opposto di Binder.

Nel commento di Martina l'assenza nelle note di riferimenti alla bibliografia scientifica è generalizzata, in conformità con le regole editoriali della collana. L'esempio seguente mostra tuttavia come l'autore intenda situarsi, con il suo contributo, nel quadro del lavoro esegetico sul libro VIII e direi sull'*Enaide* in generale (non bisogna dimenticare che il progetto di "Cultura antica" aspirava a coprire tutti i libri del poema)³⁰. Il v. 228 è ipermetro (*ecce furens animis aderat Tyrrhinus omnemque | accessum lustrans* etc.), l'unico del libro. Williams, Grandsen, Paratore si limitano a notare il fatto, il secondo rimandando a Soubiran per maggiori informazioni³¹; Eden, a 228 s., analizza in una decina di righe la tecnica metrica dei vv. 227 ss. e conclude che «[t]he hypermetre solders the two lines together [*scil.* vv. 228-229], and produces the sudden halt in the rhythm after *Tyrrhinus* instead of at the end of the line». Solo in Fordyce si trova una nota che tratti l'uso virgiliano dell'esametro ipermetro in modo articolato, considerando il fenomeno sullo sfondo della tradizione poetica greco-latina³²:

²⁹ BINDER, *Aeneas und Augustus*, cit., pp. 241-242.

³⁰ Sui problemi e le procedure del situarsi, da parte di un commentatore, all'interno di una tradizione esegetica, interessanti considerazioni in C. SHUTTLEWORTH KRAUS, *Introduction: Reading Commentaries/Commentaries as Reading*, in R.K. GIBSON, C. SHUTTLEWORTH KRAUS, *The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 1.25.

³¹ J. SOUBIRAN, *L'élision dans la poésie latine*, Paris 1966, p. 467 (ma cfr. anche ID., *Encore sur les vers hypermètres*, in REL 58, 1980, pp. 126-136).

³² In realtà Fordyce *ad l.* rimanda al suo commento a VII 160 (*Iamque iter emensi turris ac tecta Latinorum [| ardua]*).

the hypermetric hexameter, in which the final syllable is elided into the following line, is found before Virgil only in isolated instances in Lucilius (547 M.), Lucretius (v. 849) and Catullus (64. 298: there may be a second in the elegiac 115. 5); that it appeared in Ennius may be implied by Seneca's observation quoted by Gellius xii. 2. 10: 'Vergilius...non ex alia causa duos quosdam uersus et enormes et aliquid supra mensuram trahentes interposuit quam ut Ennianus populus agnosceret in nouo carmine aliquid antiquitatis'. Virgil has twenty other instances, one with *-em* (*Geo.* i. 295), two with *-a* (*Geo.* ii. 69, iii. 449), the rest with *-que* (usually the second of a pair of *-ques*) or *-ue*. It has been suggested that the practice was adopted from Hellenistic poets who, with their taste for the unusual, derived it from some Homeric lines in which Ζῆν ending a line was taken to be an elided Ζῆνα, but it is not found in extant Alexandrian hexameter verse and the only Greek example is in an elegiac epigram of Callimachus (41 Pf. οὐκ οἶδ' | εἶ). Virgil's use of it seldom seems to convey any rhetorical or dramatic effect: for possible exceptions see iv. 629 (where Dido's last speech ends with a hypermetric *-que*), x. 781. Later epic poets rarely use it. The list of hypermetric lines given by Lachmann, *Lucret.* p. 81 is supplemented by L. Quicherat in *R. de Ph.* xiv (1890), 51 ff.

La nota di Harrison a *Aen.* X 895 (*Clamore incendunt caelum Troesque Latinique; [aduo-lat]*), cui rimanda Horsfall nella sua nota al medesimo verso commentato da Fordyce, rappresenta il successivo punto di riferimento sul tema nella bibliografia virgiliana³³. Harrison in realtà aggiunge solo un particolare alla nota di Fordyce e alcuni riferimenti bibliografici; per il resto il suo contributo è una sintesi intelligente di ciò che legge nella sua fonte principale.

La nota di Martina a VIII 228 è invece una 'risposta' analitica a quella di Fordyce. È piuttosto ampia, ma credo meriti di essere citata per intero:

Ipermetro. Tralasciando *Aen.* III 684 ove alcuni editori ripristinano un ipermetro per via congetturale, ho contato 22 versi ipermetri in Virgilio (*geo.* I 295; II 69, 344; III 242, 377, 449; *Aen.* I 332, 448; II 745; IV 558, 629; V 422, 753; VI 602; VII 160, 470; VIII 228; IX 650; X 781, 895; XI 609: nessun caso nelle *Bucoliche*, 7 su 2188 versi nelle *Georgiche*, 15 su 9896 versi nell'*Eneide*). Per lo più il verso termina con l'enclitica *-que* (18 volte su 22); in almeno 12 casi è sicuro che il verso persegue un effetto pittorico (per indicare il tracimare di liquidi, *geo.* I 295, o di schiuma, III 449, per dare il senso di strutture architettoniche altissime, *Aen.* VII 160, o sporgenti, I 448, per suggerire l'imminenza di un crollo, VI 602, per indicare il prorompere di energie, *geo.* III 242, *Aen.* V 422 e XI 609, per descrivere un vagare allo sbando I 332, per rappresentare un movimento interminabile nel tempo, II 745, IV 629; per raffigurare, come qui, in VIII 228, una ricerca lunga e senza posa)³⁴.

L'artificio non sembra derivato dalla poesia greca: l'ipermetro è sconosciuto a Omero e la poesia esametrica greca di età ellenistica non ne offre un solo esempio (il caso di Callimaco *epigr.* 41,1 non è probante perché in un distico: il pro-

³³ Vergil: *Aeneid 10, With Introduction, Translation, and Commentary* by S.J. HARRISON, Oxford 1991, 1997²; Virgil, *Aeneid 7, A Commentary*, by N. HORSFALL, Leiden-Boston-Köln 2000, *ad v.* 160.

³⁴ Qui Martina ha in mente G. Pascoli, *Epos*, Livorno 1897, 1936⁴, p. 299 («verso ipermetro a esprimere un lungo lavoro, senza fine»), un commento che nell'Avvertenza dichiara di aver consultato.

cedimento potrebbe rientrare nell'ambito della tecnica *κατὰ συνάφειαν*, alla stregua dei due casi citati da Efestione in *Ench.* IV 7); e del resto l'assenza dell'ipermetro nelle *Bucoliche* rende improbabile l'ipotesi che si tratti di un artificio ellenistico. [segue quindi la citazione senecana riportata da Fordyce]. Che si tratti solo di vezzo arcaizzante è da escludere, ma l'origine enniana (benché manchino esempi di impermetri nei frammenti tramandati degli *Annales*) è probabilissima. L'ipermetro è raro nei poeti anteriori a Virgilio (un solo caso in Lucilio, come pure in Lucrezio, V 849, e Catullo 64,298 – escluse le composizioni *κατὰ συνάφειαν* dove non è lecito parlare di ipermetro); è raro nei poeti esametrici posteriori a Virgilio (secondo stime non definitive: tre casi nelle *Metamorfosi* di Ovidio, nessuno in Lucano, nessuno in Stazio, un solo caso in Silio Italico così come in Valerio Flacco³⁵). In conclusione si può dire che, in ambito greco-latino, Virgilio è il poeta che più ha usato il verso ipermetro e che più l'ha valorizzato dal punto di vista espressivo.

Come si vede le stime di Martina sono tutte di prima mano: egli conta un caso in più di esametro ipermetro nelle *Georgiche* rispetto a Fordyce (seguito da Harrison) e dunque deve esplicitare i riferimenti (limitati a tre in Fordyce). Andando a controllare i versi elencati da Martina, si verifica che la disparità nei due computi dipende da una *uaria lectio* in *geo.* III 449 (Martina segue Geymonat che, così come Mynors³⁶, mette a testo *et spumas miscent argenti uinaque sulphura* [| *Idaeasque pices*], di tradizione indiretta; Fordyce, e chi lo segue, evidentemente, si basa su edizioni che stampano il verso non ipermetro con la clausola *et sulphura uina*, lezione dei codd. e di altra tradizione indiretta). Tutto il resto, nella nota di Martina, testimonia il censimento e l'analisi nuovi, con conseguenze sulla valutazione stilistica del procedimento. Ma questo caso è emblematico: ovunque il commento rifugge da tentazioni tralaticie; e a tratti, come qui, *esibisce* questa tendenza. Fratantuono e Alden Smith, nella loro nota *ad l.*, indicano a loro volta 22 casi di esametro ipermetro in Virgilio; citano la descrizione svolta da Dainotti sull'espressività di questo particolare esempio, ma per poi affermare che si tratta di un'eccezione³⁷; ricordano, sulla scorta di Papillon e Haigh, che la licenza poteva essere ammessa poiché la scansione dell'esametro è continua³⁸. Ma resta da giustificare l'eccezionale presenza di questo stilema in Virgilio: esso è da Martina ricondotto all'espressività (e Dainotti lo tratta tra gli ipermetri con effetto di *suspense*), in modo analitico, mentre in tutti gli altri commenti il problema resta in sospeso.

Come mi è già capitato di dire, Martina, derogando dalla consuetudine della collana, discute le questioni di filologia testuale nelle note e non in una appendice dedicata. Nell'Avvertenza egli dichiara di aver riprodotto e commentato il testo di Geymonat («vero orgoglio della filologia italiana»), discostandosene in 11 punti, che elenca di seguito. La sua proposta più interessante, per una certa novità degli argomenti addotti, è

³⁵ A margine, a mano, è riportata l'indicazione dell'occorrenza negli *Argonautica*: IV 293.

³⁶ P. Vergili Maronis *Opera*, post REMIGIUM SABBADINI et ALOISIUM CASTIGLIONI recensuit M. GEYMONAT, Torino 1973, Roma 2008², P. Vergili Maronis *Opera* recognovit breuique adnotatione critica instruxit R.A.B. MYNORS, Oxford 1969.

³⁷ Cfr. P. DAINOTTI, *Word Order and Expressivness in the Aeneid*, Berlin-Boston 2015, p. 182.

³⁸ P. PAPILLON, A. HAIGH, *Virgil: With Introduction and Notes*, Oxford 1892, p. LV.

quella di conservare, a v. 543, *externumque* di M e R di contro a *besternumque*, testimoniato da P e dai codici carolingi, difeso da Servio e adottato da tutti gli editori moderni. Martina sostiene la sua scelta in una nota molto ampia, che qui mi è impossibile riportare e che risulta difficile riassumere. Preferisco illustrare il suo *modus operandi* come critico del testo in questo commento didattico attraverso un esempio in cui egli supporta una scelta dell'edizione che adotta; e ciò sia per semplicità di esposizione sia per una ragione mia personale che renderò chiara tra poco. Ai vv. 222-223 Geymonat legge:

*Tum primum nostri Cacum videre timentem
turbatumque oculis: fugit ilicet ocior Euro*

223 oculis **MPR ω y¹**, *Serv. Aen.* 5, 505; 9, 125, *Tib., Ribbeck et Mynors*: oculos γ: «oculis... alii oculi legunt et accipiunt a superioribus videre turbatum oculi» *Serv.*, oculi Sabbadini

Questa la nota di Martina:

oculis: la lezione *oculis* va conservata perché trādita dalla stragrande maggioranza dei codici, mentre *oculos* e *oculi* sono congetture che vanno considerate come sintomi di un non ingiustificato disagio del lettore antico di fronte a *oculis*, la cui interpretazione è in effetti problematica: può essere fatto dipendere da *videre* (*videre oculis* corrisponderebbe in tal caso al greco ἰδεῖν ὀφθαλμοῖς) oppure da *turbatum* come locativo (ma in questo caso bisogna chiedersi perché Virgilio non abbia optato per l'accusativo di relazione). La soluzione meno insoddisfacente è quella di pensare a Caco con gli occhi sbarrati dalla paura. Va segnalata una reminiscenza del verso virgiliano in Stat. *Theb.* VI 602 *effugit hic oculis rapide puer ocior aura*: forse Stazio faceva dipendere *oculis* da *fugit* (interpretando *ex oculis fugit*, «si sottrasse alla vista», cfr. Verg. *geo.* IV 499-500 [*ex oculis* (*scil. Eurydice*)... | ... *fugit*])? L'uso dell'ablativo semplice crea difficoltà, ma l'elisione in cesura (*turbatumque: oculis*), per quanto rara, è documentata in Virgilio (cfr. *Aen.* II 465 [*sedibus impulimusque: ea* etc.]).

Credo che Virgilio, nel comporre i vv. 222-223, avesse in mente Catull. 64,16-17:

*illa, atque <haud> alia, viderunt luce marinas
mortales oculis nudato corpore Nymphas*

La tradizione manoscritta di Catullo restituisce *oculis* unanimemente; nel *liber*, *oculi* si trova declinato all'ablativo nell'unica altra attestazione in cui accompagna un verbo di 'vedere', cioè a 63,48 *maria vasta visens lacrimantibus oculis* (ablativo strumentale, o di modo, piuttosto che assoluto). Va detto che alcuni editori (Ellis, Della Corte) correggono il testo trādito di 64,17a in *mortales oculi*, che offre una maggiore omogeneità stilistica (con *mortales* attributo di *oculi*, tutti i sostantivi – *luce*, *oculi*, *corpore*, *Nymphas* – si presentano accompagnati da un aggettivo, secondo una esigenza di bilanciamento che è effettivamente propria della versificazione neoterica).

Il confronto del testo virgiliano con quello di Catullo va preso in considerazione, credo, anche se non offre un supporto decisivo alla lezione *oculis*; esso ci dà infatti la

certezza che, qualunque fosse il testo catulliano letto da Virgilio, era quello che il poeta aveva in mente mentre dettava *Aen.* VIII 222-223. Ciò conferma una affermazione che si ritrova nell'Introduzione al commento di Martina, e che già figurava in quella premessa al libro I, di pochissimo diversa: «non c'è verso, non c'è parola del c. LXIV che non ricompaia nell'*Enaide*». Questa affermazione – chi conobbe Martina non può leggerla senza sentirla pronunciata dalla sua voce – mi colpì tanti anni fa, come capita da giovani quando ci si trova davanti a un'espressione sbilanciata di una persona esperta; e mi indusse a una ricerca mia. Rimpiango di non averne potuto condividere il percorso con Mario, se non in minima parte.

Ho messo fin qui in evidenza alcuni valori del commento di Martina, valori che ne raccomandano la pubblicazione in vista del suo uso nell'insegnamento universitario (non più scolastico, temo). Il volume in via di allestimento sarà completato da una Postfazione, in cui sarà mia cura fornire al lettore l'inquadramento, le integrazioni e gli aggiornamenti opportuni per rendere il più possibile produttiva la consultazione di un lavoro che, come si è detto, è stato completato nel 1988.

Segnalo alcuni argomenti che più di altri richiedono di essere sottoposti all'attenzione degli studenti che faranno uso di questo commento.

Sul piano stilistico è opportuno integrare qualche informazione sui non pochi casi in cui nel libro VIII dell'*Enaide* si incontra il *dicolon abundans*, ridefinito modernamente, in relazione all'uso che ne fa Virgilio, «tema e variazione»³⁹. Per mezzo di questo stilema un oggetto o un fatto sono presentati dapprima in una forma che possiamo definire 'neutra' (oggettiva, denotativa, sintetica) e di seguito ripresentati nella prospettiva di un soggetto (cioè come contenuto di esperienza, affezione, riflessione): e.g. VIII 184 *postquam exempta fames et amor compressus edendi*. Il secondo *colon* riformula il primo non solo variandolo ma rinnovando la percezione o l'idea di ciò in esso era stato 'posto'. L'uso del *dicolon abundans*, come è noto, è endemico nell'*Enaide*; e molto di recente Lisa Piazzì vi ha dedicato uno studio che, in continuità di quello di Conte sull'uso virgiliano dell'enallage, ha mostrato con una esposizione sistematica come nel *dicolon abundans* si presentino *in nuce* una nuova visione e una nuova poetica dell'epos⁴⁰. Ciò è perfettamente in linea con l'idea organica della poesia virgiliana che sottende il lavoro esegetico di Martina, ma porta con sé un concetto di complessità, e anzi di problematicità, inerente tutti i livelli del testo⁴¹, che non si concilia se non parzialmente con la sua interpretazione dell'*Enaide*.

Questa interpretazione, come si è visto, è l'effetto di una analisi del testo in chiave tipologica che approda a una convinta affermazione del significato 'augusteo' dell'*Enaide*. Tale visione non soffre, a giudicare da ciò che si legge nel commento, nei

³⁹ Cfr. L. PIAZZI, *Un marchio di stile virgiliano: il dicolon abundans*, in MD 81, 2018, pp. 9-62, in particolare pp. 9-13.

⁴⁰ Cfr. G.B. CONTE, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2002, 2007², pp. 5-64 (il capitolo: «Anatomia di uno stile: l'enallage e il nuovo sublime»), PIAZZI, *Il dicolon abundans*, cit., pp. 24-33.

⁴¹ Cfr. PIAZZI, *Il dicolon abundans*, cit., p. 31: «tra i due elementi del dicolon viene a crearsi un rapporto dialettico, prima ancora che di espansione e integrazione, una tensione tra due concezioni della realtà: la visione di tipo omerico, pacata e chiusa in quanto improntata a un punto di vista unico cui si contrappone quella 'moderna', problematica e aperta».

punti che possono metterne in questione la solidità. Ne do un esempio. Là dove incomincia la vera e propria azione del libro VIII, nella clausola del v. 18 e solo qui, Enea è chiamato *Laomedontius hero*, cioè discendente di quel Laomedonte che finì per scontare la propria slealtà morendo proprio per mano di Eracle. Non il fondamento migliore, dunque, su cui edificare la 'serie tipologica', di positivo significato etico-politico, Ercole-Enea-Augusto. Martina intende *Laomedontius* come un epiteto che rimanda all'accortezza e riflessività dimostrate da Enea (in contrasto con Turno, vv. 1-17) in questa scena di avvio della sua azione, cioè come un caso in cui l'epiteto è scelto in funzione del contesto. Il modo come Fratantuono e Alden Smith affrontano la questione nella loro nota di trent'anni dopo (Laomedonte è notoriamente il padre infido di Priamo; la compresenza nello stesso verso di *Latium* e *Laomedontius* sottolinea le due parti di un conflitto che è allo stesso tempo tra stranieri e civile etc.; segue lista delle letture 'non politiche' e non convincenti), che certamente rappresenta il modo oggi più comune di intendere il testo, richiede evidentemente un intervento che introduca e inquadri il problema non riconosciuto come tale in questo e in altri punti del libro.

In realtà Martina non si riferisce mai, nelle note, al concetto di 'tipologia', che nomina solo nell'Avvertenza, dove afferma, come si è visto, che l'indagine tipologico-figurale «è destinata ad affermarsi come l'approccio più fecondo a Virgilio». I fatti dimostrano, almeno per il momento, che non è andata così; ma studiosi autorevoli come Hardie, Horsfall, Kennedy hanno dimostrato ancora in tempi recenti interesse per questo modo di intendere la struttura dell'*Eneide*. La questione principale è quella di verificare se il 'pensare tipologicamente' appartenga alla cultura dei Romani, anche in conseguenza di un commercio con forme di pensiero non romane. Nell'a.a. 1987-88 Martina tenne un corso monografico sul libro VIII dell'*Eneide*. Quel corso fu seguito da Stefania Capellupo, che è stata la sua allieva prediletta. Stefania si assunse il compito di sviluppare la linea di ricerca di cui Martina parla nella sua Avvertenza, dapprima nella tesi di laurea (intitolata *L'interpretazione figurale dell'episodio di Ercole e Caco nel libro VIII dell'Eneide*) e poi nella tesi di dottorato (*Tipologia e interpretazione tipologica. Ricerche sulla poesia augustea*) che svolse a Udine sotto la supervisione di Maria Luisa Delvigo⁴². Nel secondo di questi lavori, purtroppo inedito, si trova la più sistematica e aggiornata messa a punto della questione. In modo metodico è fatta luce sul quadro storico-culturale in cui l'interpretazione tipologica è nata e sull'origine e la storia delle sue applicazioni al di fuori dell'ambito biblico, per arrivare infine al modo come la tipologia è stata acquisita al campo degli studi classici attraverso le letture figurali dell'*Eneide*. La messa a fuoco di questo tema comporta una accurata distinzione tra interpretazione allegorica, simbolica e appunto figurale-tipologica, la quale ultima richiede una messa in chiaro, per verificare la pertinenza del metodo all'interpretazione dell'*Eneide*, del concetto virgiliano della Storia. A sua volta questo problema deve essere affrontato nel quadro di una serie di confronti (alla ricerca di premesse e riscontri per la visione teleologica del corso storico che riconosciamo nell'*Eneide*) e usando l'esegesi antica sull'*Eneide* come uno strumento utile a far emergere prospettive e distinzioni che non ci sono più familiari. Nella tesi

⁴² Cfr. *supra*, n. 12.

della Capellupo questa parte della ricerca è seguita da una puntuale discussione del modo come è evoluta la discussione sull'interpretazione tipologica negli studi virgiliani. Come si è visto, nel punto di convergenza tra l'idea heinziana di *Motivierung* e la storicità finalizzata delle vittorie 'pensate tipologicamente' (Erocle tipo di Enea tipo di Augusto antitipo di entrambi), trova la sua stabilità la lettura di *Aen.* VIII svolta da Martina, la quale a sua volta va ricondotta alla cornice storico-culturale e ideologica tracciata in modo magistrale da Stefania Capellupo. Tutti questi punti (figura/tipo, interpretazione allegorica, simbolica, tipologica, Storia/*historia* in Virgilio e nell'esegesi virgiliana), hanno un valore informativo che si converte in formativo nel momento in cui risultano legati in un complesso. Il contributo che Stefania Capellupo ha dato e sta dando alla contestualizzazione di questo commento è certamente ciò che Martina più avrebbe apprezzato dello scritto che lo accompagnerà.

In esso rientrerà un ultimo tema. Nella Avvertenza e nella Postilla bibliografica Martina riconosce il proprio debito nei confronti di un libro appena pubblicato da Wendell Clausen⁴³. Si comprende che l'effetto di questa lettura, nel momento in cui egli scrive, è in via di maturazione. In effetti Martina completa il suo lavoro mentre incomincia a svilupparsi una nuova stagione degli studi sull'«alessandrinismo» di Virgilio, di cui saranno frutti particolarmente importanti appunto il libro di Clausen (1987) proprio e il suo commento alle *Ecloghe* (1994), il commento di Richard Thomas alle *Georgiche* (1988), preceduto da un suo studio fondamentale sulle modalità della *art of reference* nel poema (1986), e la monografia su Virgilio e Apollonio Rodio di Damien Nelis (2001)⁴⁴. Come si sa questi contributi, in realtà insieme con diversi altri che non è possibile qui ricordare, hanno messo a punto metodi di analisi e dato luogo a letture particolari che ancora costituiscono punti di riferimento per la ricerca sulla cultura, la tecnica, l'ideologia e sul loro rapporto nell'opera di Virgilio. Appartiene a questa stagione degli studi anche un buon lavoro di Michael Tueller, uscito nel 2000, che indaga la presenza degli *Aetia* nel libro VIII⁴⁵. In un colloquio che avemmo nel periodo in cui lavorava al commento, Martina si dichiarò molto critico sulla monografia di Edward George che trattava questo tema (1974)⁴⁶. Nella sua Introduzione egli mette in evidenza l'importanza degli *Aetia* nella composizione dell'*Enaide* e del libro VIII in particolare, ma nelle note quasi non ne tratta, mentre si vede in esse il frutto del suo personale studio degli *Inni*, che gli offrono diverso materiale per descrivere il modo virgiliano di usare Callimaco, di cui Martina non tenta mai, tuttavia, una sintesi. Questo tema, la presenza di Callimaco e in particolare degli *Aetia* in un libro così «archeologico» e insieme proteso verso l'attualità storica come l'VIII, è come lasciato in sospeso. Il suo approfondimento comporta un passo ulteriore nell'incontro con la problematicità dell'*Enaide*, poiché l'indagine sulla *doctrina* del poema ha messo in luce il fatto che le diverse componenti letterarie possono operare al suo interno come voci che scom-

⁴³ W.V. CLAUSEN, *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley 1987 (II ed. ampliata, con il titolo *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology*, München-Leipzig 2002).

⁴⁴ W.V. CLAUSEN, *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford 1994, Virgil, *Georgics*, I-II, edited by R.F. THOMAS, Cambridge 1988, ID., *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, in *HSCPb* 90, 1986, pp. 171-198, NELIS, *Virgil's Aeneid and the Argonautica*, cit.

⁴⁵ M.A. TUELLER, *Well-Read Heroes Quoting the Aetia in Aeneid 8*, in *HSCPb* 100, 2000, pp. 361-380.

⁴⁶ E. GEORGE, *Aeneid VIII and the Aitia of Callimachus*, Leiden 1974.

pongono l'univocità; addirittura come 'voci ulteriori' che frammentano il senso di là dalla dialettica di 'voce pubblica e privata'⁴⁷. C'è invece, nel commento di Martina, una più sicura e sistematica analisi della presenza di Apollonio Rodio nel libro VIII⁴⁸; anche qui sono necessari alcuni aggiornamenti, ma io credo che, in merito al rapporto tra i due poemi, le 'sottovalutazioni' di Martina siano più raffinate e meglio motivate delle sopravvalutazioni correnti.

Nel congedarmi da questo scritto mi accorgo che non trovo le parole giuste per una sintesi. Le chiedo in prestito a Luigi Galasso, che certo in materia di studi filologici è stato l'interlocutore più assiduo e sensibile della persona che in questo convegno ricordiamo e che già queste parole le ha trovate una volta, in un modo che credo non si possa migliorare⁴⁹:

Ciò che forse più colpisce nei commenti di Martina è il modo in cui sia riuscito nello stesso tempo ad acquisire una padronanza assoluta dello stato delle varie, infinite questioni (cosa di cui il lettore specialista facilmente si avvede) e ad affrontare nondimeno i diversi problemi con un approccio del tutto originale, e soprattutto, per così dire, diretto, non mediato e quindi non viziato dalla tradizione esegetica. Il risultato è che spesso Martina riesce a individuare problemi nuovi, a dare soluzioni originali a problemi antichi, e, sempre, a lasciare nella nota il segno di un'intelligenza che lotta per capire il testo e farlo capire.

⁴⁷ Cfr. *supra*, p. 10.

⁴⁸ Ne sono testimonianza in particolare le note ai vv. 288-304 (sul passaggio da *oratio obliqua* a *recta* nell'inno a Ercole) e 408-413 (la similitudine che accompagna la levata notturna di Vulcano).

⁴⁹ MARTINA, *Scritti*, cit., pp. XII-XIII.

ABSTRACT

In questo contributo è annunciata la pubblicazione del commento inedito a *Eneide* VIII di Mario Martina e se ne descrivono le caratteristiche. Il commento è stato completato nel 1988. Attraverso una serie di selezionati confronti con commenti di poco precedenti e successivi, di taglio scientifico e didattico, vengono messi in luce il contributo critico di questo lavoro all'esegesi del testo virgiliano e la sua utilità per la didattica universitaria.

This paper introduces the publication of Mario Martina's commentary to *Aeneid* VIII with a presentation of its most distinctive features. By comparing a choice of passages from Martina's commentary, which was completed in 1988, with parallel passages from commentaries published shortly before or after it, this paper aims at illuminating the critical contribution of Martina's work to the exegesis of Virgil's text and argues that it has much to offer for University students and teachers alike.

KEYWORDS: exegesis; translation; coherence; originality; typology.

Marco Fernandelli
Università di Trieste
mfernandelli@units.it

GINO BANDELLI

L'ITINERARIO SCIENTIFICO DI MARIO MARTINA
DALLE IDEOLOGIE DELLA *NOBILITAS* MEDIOREPUBLICANA
AL LINGUAGGIO COEVO DELL'*IMPERIUM*

Nel 2004 un gruppo di colleghi della non più esistente Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste, facenti capo al non più esistente Dipartimento di Scienze dell'Antichità "Leonardo Ferrero", promosse la pubblicazione in *memoriam* del volume *Scritti di filologia classica e storia antica* di Mario Martina (in séguito *Scritti*)¹, comprensivo di tutti quelli editi (escluso il commento scolastico del I libro dell'*Eneide*) e di una parte di quelli inediti (escluso il commento scolastico dell'VIII libro del poema virgiliano)².

La *Presentazione* dell'opera (in *Scritti*, pp. VII-VIII) toccò ad Ezio Pellizer, allora Direttore del Dipartimento. Rileggerla in queste Giornate, a poche settimane dalla Sua morte³, mentre li associa nel nostro compianto, ci riporta non solamente al giudizio formulato dal più anziano sul più giovane Collega⁴, tanto positivo sul piano scientifico quanto segnato dalla compresenza di una *pietas* amicale e di una simpatica vena umoristica, ma anche all'atmosfera di un periodo in cui l'area antichistica della nostra Facoltà poteva offrire un servizio didattico adeguato, grazie al buon numero di docenti di vario grado titolari non solo degli insegnamenti 'fondamentali' ma anche di parecchie materie 'complementari', e lasciava coltivare agli studenti migliori una concreta speranza di proseguire sulla via della ricerca.

Preso atto nuovamente della duplice dimensione, filologico-letteraria e storico-politica, dell'itinerario scientifico di Mario Martina, già sottolineata nel titolo del volume del 2004, mi ricollego in questa occasione ad alcuni spunti del profilo dello Studioso che tracciavi allora (*Lo storico*, in *Scritti*, pp. XIII-XIV).

Le Sue pubblicazioni originarie corrispondevano ad una prassi comune tra gli aspiranti ricercatori: la prima, intitolata *L'importanza strutturale del personaggio dell'avar* nel teatro *menandro* (1973) (in *Scritti*, [I], pp. [3]-20), riprende l'argomento della Sua tesi di laurea in Filologia classica, *Da Smicrine a Euclione: ricerche sugli avari della commedia greco-latina*, seguita da Carlo Corbato e discussa nel 1972 (Lucio Toneatto, *Cenni biografici*, in *Scritti*, p. [IX]); la seconda, intitolata *Considerazioni sulla poetica di Pindaro* (1975) (in *Scritti*, [II], pp. [21]-27) è, per dichiarazione dell'Autore stesso, "il frutto di un seminario pindarico, cui «aveva» partecipato da studente, diretto dalla professoressa Stella" (*ibid.*, p. [21], *).

¹ M. MARTINA, *Scritti di filologia classica e storia antica. Raccolti in memoriam dagli amici, colleghi e allievi della Facoltà triestina*, a cura di G. BANDELLI, M. FERNANDELLI, L. GALASSO e L. TONEATTO, Trieste 2004 (in séguito *Scritti*).

² Editi: *Studi 1973-1998*, in *Scritti*, [I]-[XXIV], pp. 1-324; VIRGILIO, *Eneide I*, a cura di M. MARTINA, Firenze 1987. Inediti: *Saggi inediti*, in *Scritti*, [XXV]-[XXIX], pp. 315-340; VIRGILIO, *Eneide VIII*, commento di M. MARTINA, revisione di M. FERNANDELLI, Trieste 2020.

³ Ezio Pellizer (Montona d'Istria, 1942 - Udine, 2018).

⁴ Mario Martina (Codroipo, UD, 1948 - Codroipo, UD, 1998).

Con il terzo saggio, apparso dopo un breve intervallo, *Sulla cronologia di Titinio* (1978) (in *Scritti*, [III], pp. [29]-46) ritorniamo nell'ambito della letteratura latina. Interessante, per quanto incidentale, appare in esso il riferimento alla matrice positivista, e quindi evoluzionistica, dei sostenitori della cronologia alta dell'uomo di teatro, implicitamente rifiutata da un punto di vista che possiamo definire senz'altro storicistico (*ibid.*, p. 35, nt. 30). Lo Studioso ha ormai acquistato una piena fiducia in sé, come dimostrano alcune formule, tanto sobrie quanto decise, che caratterizzano il passaggio dai vari *status quaestionis* alle Sue proposte alternative ad essi. Un esempio soltanto: "Più solidi argomenti autorizzano però un'ipotesi cronologica del tutto diversa" (*ibid.*, p. 34). Questa, nella fattispecie, consiste nel porre il *floruit* dell'autore di *togatae* non all'inizio del II secolo a. C., tesi prevalente fino ad allora in sede critica, ma "nell'ultimo decennio" del medesimo, in un clima politico segnato dai numerosi tentativi di moralizzazione dei costumi che precedettero, accompagnarono e seguirono quel periodo (*ibid.*, pp. 45-46).

Ma la fase, tanto radicale quanto provvisoria, dell'accantonamento da parte di Mario Martina delle problematiche strettamente letterarie e filologiche a vantaggio di un altro filone di ricerca è rappresentata, come già rilevammo nell'edizione del 2004 Luigi Galasso (*Il filologo*, in *Scritti*, p. XI) ed io (*Lo storico*, *ibid.*, p. XIII), da quattro articoli pubblicati fra il 1979 e il 1981 (il secondo, il terzo e il quarto su riviste di grande prestigio). Si tratta di: *Ennio "poeta cliens"*, in *Quaderni di Filologia classica* dell'Università di Trieste; *I censori del 258 a. C.*, in *Quaderni di Storia*; "Grassatores" e "carmentarii", in *Labeo*; *Aedes Herculis Musarum*, in *Dialoghi di Archeologia*.

Un elemento comune a tali contributi, da mettere in evidenza in sede preliminare, concerne le prime attestazioni esplicite della scelta operata dall'Autore, oltre che di referenti locali (da Maestri, come il già scomparso Leonardo Ferrero e Filippo Càssola, a loro allievi di prima generazione, come Nevio Zorzetti e il sottoscritto, a Franco Serpa), di 'consiglieri' esterni alla Facoltà triestina, con cui Egli diede inizio a carteggi che sono in parte conservati e meriterebbero un'indagine specifica. La presenza in questi ultimi, accanto ai filologi (Scevola Mariotti, Sebastiano Timpanaro), di archeologi (Filippo Coarelli), giuristi (Antonio Guarino) e storici (Emilio Gabba) dà la misura dell'intraprendenza e del gusto per il dialogo interdisciplinare ch'erano tipici del nostro Amico. Il quale, sia pure incidentalmente, anche lo teorizzò, con la consueta franchezza: "... non è il caso di soffermarsi oltre su questa ipotesi aberrante [di Ulrich Knoche], se non per sottolineare una volta di più come sia indispensabile allo storico della letteratura latina arcaica l'utilizzazione, oltre che dei dati archeologici e antiquari in genere, dei risultati della ricerca storico-politica" (in *Scritti*, [VI], p. 112, nt. 17).

L'evidente complementarità del primo e del secondo articolo della serie, con tutta verosimiglianza elaborati più o meno contemporaneamente, autorizza, credo, a trattarli seguendo l'ordine cronologico degli eventi cui si riferiscono e non quello della loro pubblicazione: autorizza, cioè, a far precedere *I censori del 258 a. C.* ad *Ennio "poeta cliens"*.

Il saggio in questione, edito nel 1980 (in *Scritti*, [V], pp. 91-106), è diviso in due parti.

Nella prima, intitolata *La nocturna celebratio di Gaio Duilio* (*ibid.*, pp. 91-97), l'Autore analizza le numerose fonti che ricordano un privilegio ottenuto nel 260 a. C. dal vincitore dei Cartaginesi nella battaglia navale di *Mylae*: quello di essere accom-

pagnato fino al termine dei suoi giorni, quando usciva di casa o quando vi rientrava di notte, da due tipi di *servi publici*, un *tibicen* (suonatore di flauto) e dei portatori di *funalia* (ceri con stoppini di papiro). Attraverso un agguerrito esame delle molte e talvolta contraddittorie testimonianze al riguardo (che alludono, fra l'altro, al ripetersi, ad ogni episodio del genere, di una *laudatio* pubblica del personaggio), lo Studioso mette in evidenza le affinità riscontrabili fra la cerimonia tradizionale del *funus* gentilizio e quella escogitata da Gaio Duilio: con la differenza che quanto rivendicato e ottenuto dal *vir triumphalis* fu il diritto “di ricevere una *laudatio* pubblica pur essendo *privatus* e mentre era ancora in vita” (*ibid.*, p. 94).

La seconda parte dell'articolo riguarda L'elogium di L. Cornelio Scipione filios Barbati (*ibid.*, pp. 97-106). Tralascio una rassegna e una valutazione dei problemi collaterali affrontati da Mario Martina per limitarmi a quella che ritengo la linea fondamentale del Suo discorso. Contro l'opinione dei molti, che datano la collocazione degli epitaffi del Barbato, console del 298, e di suo figlio, console del 259, nel sepolcro degli Scipioni alla fine del III secolo a. C., Egli prende posizione a favore di una cronologia non lontana da quella del privilegio accordato a Gaio Duilio, inquadrando il testo relativo a Lucio Cornelio Scipione, composto, anche a Suo giudizio, da un “poeta grecizzante”, verso la metà del secolo suddetto (*ibid.*, pp. 98-99, 103-104). Dalla comparazione fra questo e l'elogium, trasmessoci da Cicerone, di Aulo Atilio Caiatino, console per la prima volta nel 258 e per la seconda nel 254 a. C., l'Autore trae la conclusione che i due documenti non sono, come vorrebbe la quasi unanimità degli studiosi, “pressoché identici” (*ibid.*, p. 100), ma risultano invece profondamente diversi, poiché il primo, attribuendo a “*plurimae gentes*”, cioè a gran parte ma non alla totalità della *nobilitas*, la definizione di “*populi primarium... virum*” del Caiatino (in cui “*primarius*” è da intendersi nel senso di “uno dei primi”), resta nei limiti dell'ideologia dell'élite politica, fino a quel momento, almeno in teoria, sostenitrice della parità di tutti i suoi esponenti, mentre la qualifica di Scipione come “*bonorum optimum*” (“il migliore dei *boni*”, cioè della classe di governo) viola il principio della suddetta parità. Donde questa conclusione del molteplici ragionamento: “Se l'elogium di L. Cornelio Scipione è importante per lo storico, lo è ancora di più per lo storico della letteratura. Esso infatti costituisce la più limpida testimonianza che la lenta emersione della poesia clientelare, il suo esodo dal ristretto ambiente domestico e familiare per raggiungere il più vasto pubblico dell'intera città coincide non casualmente con i primi tentativi di affermazione individuale posti in atto da alcuni prestigiosi esponenti della *nobilitas*. Costoro erano costretti a ricorrere all'aiuto degli intellettuali (e si trattava sempre di autori greci o *semigraeci*) per propagandare, illustrare e difendere le proprie iniziative” (*ibid.*, p. 105).

È alla luce di queste premesse che può cogliersi appieno il significato dell'articolo su Ennio “*poeta cliens*” (1979) (in *Scritti*, [IV], pp. 47-89).

Lo apre la citazione di un passo di Antonio La Penna, tratto da una relazione del 1973 ripubblicata nel 1978 in *Aspetti del pensiero storico latino*⁵: “Sappiamo che i poeti

⁵ A. LA PENNA, *Potere politico ed egemonia culturale in Roma antica*, in *Atti del Convegno “Il Latino nelle Facoltà Umanistiche”*, Perugia 8-10 novembre 1973, Roma 1974, pp. 39-72 = ID., *Potere politico ed egemonia culturale in Roma antica dall'età delle guerre puniche all'età degli Antonini*, in *Aspetti del pensiero storico latino, con due scritti sulla scuola classica*, Torino 1978, pp. 5-41.

arcaici latini erano liberti o clienti; tuttavia, se non vogliamo abbandonarci a deduzioni affrettate e arbitrarie, sui loro legami con la *nobilitas* e con la società romana in genere sappiamo poco”⁶.

Mario Martina, senza contrapporre a tale sentenza delle dichiarazioni di principio, dà il via ad una trattazione che dimostra come, in un caso almeno, possiamo concludere che ne sappiamo abbastanza. Attraverso una sistematica e penetrante analisi della tradizione genericamente letteraria e specificamente storiografica di quattro episodi, considerati in ordine cronologico inverso – la riconciliazione di Marco Emilio Lepido e Marco Fulvio Nobiliore il giorno della loro elezione alla censura del 179 (*ibid.*, pp. 51-63); la presunta partecipazione degli Istri alla difesa di Ambracia assediata nel 189 dai Romani, vista quale giustificazione della molto più tarda condotta politica e militare di Aulo Manlio Vulzone, *cos.* 178, cioè nel primo dei due anni del grande *bellum Histricum* (*ibid.*, pp. 63-68); il ruolo decisivo attribuito a Lucio Emilio Regillo, *pr.* 190, nella fase iniziale della guerra siriana, e precisamente nella vittoria navale di Mionneso (*ibid.*, pp. 68-79); l’esito della battaglia di Eraclea contro Pirro, inteso non come una sconfitta ma come una vittoria di Publio Valerio Levino, *cos.* 280 (*ibid.*, pp. 79-88) – lo Studioso riconduce le interpretazioni favorevoli dell’operato dei magistrati suddetti agli *Annales* di Ennio. Sulla base del solido presupposto che, dopo aver fatto parte della *clientela* di Catone, il poeta fosse entrato in quella del Nobiliore, per il quale scrisse l’*Ambracia*, Egli attribuisce l’apologia dei protagonisti degli eventi del 178, del 190 e del 280, vittime dei giudizi negativi di altre fonti, alla volontà di Ennio di esaltare gli amici e gli antenati del *patronus*: Aulo Manlio Vulzone, fratello di Gneo, uno degli alleati politici del Nobiliore (*ibid.*, pp. 63-64); Lucio Emilio Regillo, membro di una *gens* “che aveva il suo più prestigioso esponente in M. Emilio Lepido, recentemente riconciliatosi con Nobiliore, patrono di Ennio” (*ibid.*, p. 73); Marco Valerio Levino, “pronipote” del cosiddetto vincitore di Eraclea, “fratello uterino” del Nobiliore, “*longa manus* «di questo» ad Ambracia, [...] *contubernalis* di Ennio” (*ibid.*, p. 88).

Quanto all’ascendenza enniana dell’accusa rivolta agli Istri di aver sostenuto gli Etoli nell’assedio di Ambracia, essa è fuori discussione, come dimostra il frammento corrispondente ad *Annales*, XV, 401-408 VAHLEN = XV, 391-398 SKUTSCH, anche se quest’ultimo, autore di un monumentale e autorevolissimo commento del poema, in cui manifesta più volte il suo apprezzamento per il collega italiano⁷, esprime, circa l’eventuale dimensione giustificatoria di quei versi, una certa perplessità⁸; negli altri casi citati, pur in mancanza di riscontri precisi nei frammenti giunti fino a noi, la derivazione da quel poema, ipotizzata dal nostro Collega, è, anche a mio parere, altamente probabile. Donde la fondatezza della Sua *Conclusione*: “Da quel che precede, si può desumere che Ennio fu un poeta ‘cortigiano’” (*ibid.*, p. 89).

[Aggiungo che il rapporto di Mario Martina con Otto Skutsch, fino a quel momento ‘libresco’, divenne qualche anno dopo diretto, come testimonia una prima (?) lettera del grande filologo al giovane corrispondente, del quale condivide l’esigenza di un emendamento ad un passo di Granio Liciniano, dandogli anzi qualche suggerimento in più al riguardo (in *Scritti*, [VIII], p. 159, nt. 7)].

⁶ *Ibid.*, p. 41 = *Ibid.*, pp. 7-8.

⁷ O. SKUTSCH, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985, pp. 145, 572-573.

⁸ *Ibid.*, pp. 559, 569-570.

Rispetto ai primi due contributi della serie dedicata al rapporto fra letteratura e politica nella Media Repubblica, il terzo e il quarto approfondiscono l'uno vari aspetti lessicali della materia, l'altro una delle 'ricadute' sacrali della polemica fra tradizionalisti e 'novatori'.

L'articolo "*Grassatores*" e "*carmentarii*" (in *Scritti*, [VI], pp. 107-124) viene presentato dallo Studioso come "la continuazione dell'articolo *I censori del 258*" (*ibid.*, p. 107, *). Esso è diviso in due parti, intitolate rispettivamente *Parasiti*, *Poetae clientes*, *Grassatores* (*ibid.*, pp. 107-116) e *Scribae* e *carmentarii* (*ibid.*, pp. 116-124). Con il consueto procedimento a ritroso Mario Martina risale da una fase più avanzata, nella quale si era già affermato, con denominazioni varie, il poeta "cortigiano" (categoria cui appartenne il medesimo Ennio), ad una fase originaria, e poi parallela alla precedente, di matrice 'pubblica' e sotto il controllo della *nobilitas* tradizionalista, caratterizzata dall'istituzione del *collegium scribarum bistrionumque* (di cui fu membro Livio Andronico). Mirabile tanto per l'esegesi filologica dei numerosi termini tecnici quanto per una perfetta conoscenza di tipo antiquario, il discorso dell'Autore mette in evidenza la contrapposizione determinatasi alla fine del III - primi decenni del II secolo a. C. tra le due realtà: contrapposizione di cui sono documento gli attacchi di Catone a Ennio, da lui definito sprezzantemente "*poeta*" (*ibid.*, p. 113, nt. 21).

L'ultimo contributo della serie concerne la dedica da parte di Marco Fulvio Nobiliore di un'*Aedes Herculis Musarum* (in *Scritti*, [VII], pp. 125-156), variamente collocata nel 189 o 187 o 179 a. C. Anche di questo saggio, articolato come i precedenti in diversi filoni, ciascuno dei quali agguerritamente decodificato sul piano filologico e ideologico, prenderò in considerazione soltanto la linea argomentativa che, a mio giudizio, è quella portante. La scelta di dedicare un santuario ad Ercole Musagete, se da un lato riproponeva l'identificazione, ripetutamente attestata, di un magistrato vittorioso col dio, dall'altro associava a questo non le *Camenae* romane, ma le *Musae* greche: una scelta antitradizionalista coerente con la visione, fatta propria da Ennio, di una poesia celebrativa non "statale" ma "privata" (*ibid.*, p. 155).

[In tale prospettiva è di grande interesse anche l'esegesi di un frammento di Granio Liciniano e dei *loci paralleli* di Ossequente e Plutarco (in *Scritti*, [VIII], pp. 157-159), relativi alla disfatta subita ad *Arausio* dai Romani ad opera dei Cimbri e dei Teutoni (105 a. C.), che avrebbe indotto le *matronae* romane ad affidare la composizione di un canto propiziatorio ad una *μῦντις* di origine siriana: un buon argomento per l'allora nascente "storia di genere"].

Negli anni successivi la ricerca di Mario Martina prese altre vie. Tra le opere pubblicate in vita, a qualche altro lavoro concernente le ideologie della *nobilitas* repubblicana (in *Scritti*: su Terenzio, [XI], pp. 187-192; su Pompeo, [IX], pp. 161-170, [XV], pp. 251-254) si accompagnarono brevi e meno brevi saggi di *Quellen-Forschung* e di filologia testuale relativi ad autori venuti dopo quelli medio-repubblicani fino ad allora praticati (*ibid.*: su Cicerone, [XXIII], pp. 283-284; su Catullo, [XVI], pp. 255-257; su Orazio, [XVIII], pp. 267-271; sull'*Elegia I in Maecenatem*, [XII], pp. 193-203; su Seneca, [XX], pp. 277-278; su Lucano, [XIX], pp. 273-276, [XXII], pp. 281-282; su Marziale, [XXI], pp. 279-280; su Granio Liciniano, [VIII], pp. 157-159, [XIV], pp. 231-250; sulle Vite antiche di Lucano e di Persio, [XIII], pp. 205-230; su Isidoro, [X], pp. 171-188).

Nel piccolo gruppo di saggi postumi di argomento vario (in *Scritti*, [XXV-XXIX], pp. 317-340) spiccano L'incendio di Borgo di Raffaello: il cosiddetto Gruppo di Enea (*ibid.*, [XXVIII], pp. 329-335), fruttuoso contributo di un Autore, "manifestamente non specialista" della storia dell'arte (*ibid.*, p. 329, *), all'esegesi iconografica di una delle scene dell'affresco, e [Note a quattro iscrizioni latine] (titolo redazionale) (*ibid.*, [XXIX], pp. 337-340), brillanti riletture di tre graffiti pompeiani sottilmente pornografici e del *titulus* urbano, formularmente innovativo, di una "donna per bene" (*ibid.*, p. 339).

A tutti questi lavori, contenenti proposte il più delle volte risolutive, si aggiunsero imprese di più lunga lena, come i commenti al Libro I (1987) e al Libro VIII (postumo) dell'*Eneide*⁹, e le affidabili e incisive traduzioni di opere significative della filologia tedesca, dalle *Riflessioni in margine alla moderna critica dell'Eneide* di Werner Suerbaum (1985), a *La tecnica epica di Virgilio* di Richard Heinze (1996) (un'impresa vivamente lodata da Gian Biagio Conte), a *Intorno al manierismo romano* di Erich Burck (postumo)¹⁰.

La ricerca *Sul cosiddetto Senatusconsultum de Bacchanalibus* (in *Scritti*, [XXIV], pp. 285-314), dedicata "alla memoria di Otto Skutsch", di cui ho potuto seguire *illo tempore*, con ammirazione crescente, le varie fasi di elaborazione, mi sembrò che preannunciasse una ripresa, da un altro punto di vista, delle Sue tematiche originarie: in realtà questa indagine, attraverso cui un metodo esegetico giunto a piena maturità sviscerò e illuminò magistralmente la formidabile carica espressiva della lingua del potere di Roma mediorepubblicana, cioè di una tradizione epigrafica tanto diversa da quella letteraria, è, sì, un ritorno all'antico, ma per l'ultima volta: l'Autore, che ne corresse certamente le bozze, non la vide pubblicata: Lui se ne andò il 20 marzo 1998¹¹; il fascicolo di *Athenaeum* comprendente l'articolo fu stampato nell'aprile seguente¹².

La conclusione migliore del mio discorso credo sia quella d'invitare i nostri giovani a leggere lo straordinario documento sotto la guida sicura e appassionata di Mario Martina.

ABSTRACT

Dopo una breve rassegna dei primi lavori scientifici di Mario Martina (Codroipo, UD, 1948 – Codroipo, UD, 1998) la relazione prende in esame quattro contributi dello Studioso (*Ennio "poeta cliens"; I censori del 258 a. C.; "Grassatores" e "carmentarii"; Aedes Herculis Musarum*), apparsi tra il 1979 e il 1981, nei quali viene ricostruito il progressivo emergere, fra la metà del III (Gaio Duilio, *cos.* 260; Lucio Cornelio Scipione *filios Barbati*, *cos.* 259) e la fase iniziale del II secolo a. C., di personaggi che rifiutano l'ideologia egualitaria della *nobilitas* e affidano la loro celebrazione ad un "poeta cliens": esemplare, a quest'ultimo riguardo, è considerato

⁹ Cfr. *supra*, nt. 2.

¹⁰ W. SUERBAUM, *Riflessioni in margine alla moderna critica dell'Eneide*, Trieste 1985. R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996 (il giudizio di G. B. Conte è a p. 20). E. BURCK, *Intorno al manierismo romano. A proposito della poesia della prima età imperiale*, Traduzione di M. MARTINA, con una premessa di L. GALLASSO, Edizione a cura di L. CRISTANTE, Trieste 2012.

¹¹ L. TONEATTO, *Cenni biografici*, in *Scritti*, p. [IX].

¹² *Athenaeum*, 86, 1998, 1, p. 347.

il rapporto di Marco Fulvio Nobiliore, *cos.* 189, con Quinto Ennio. La parte conclusiva della ricerca mette in evidenza, fra l'altro, i meriti di M. M. quale traduttore di alcune importanti opere filologiche di Autori di lingua tedesca (Werner Suerbaum, Richard Heinze, Erich Burck).

After a short review of Mario Martina's (Codroipo, UD, 1948 – Codroipo, UD, 1998) early scientific work, this paper focusses on four essays ((*Ennio "poeta cliens"*; *I censori del 258 a. C.*; "*Grassatores*" e "*carmentarii*"; *Aedes Herculis Musarum*) published between 1979 and 1981, in which M. M. examines the emergence – between the mid-third century BC (Gaius Duilius, *cos.* 260; Lucius Cornelius Scipio *filios Barbatii*, *cos.* 259) and the beginning of the second century BC – of politicians who begin to reject the egalitarian ideology of the *nobilitas* and start commissioning "poetae clientes" to compose celebratory poems in praise of their own achievements. An example of this is the relationship between Marcus Fulvius Nobilior, *cos.* 189, and Quintus Ennius. In the final part, the paper pays tribute to M. M.'s work as a translator of some important philological texts written by German authors, such as Werner Suerbaum, Richard Heinze, Erich Burck.

KEYWORDS: M. M.'s cultural formation; Middle Roman Republic *nobilitas*; *Poeta cliens*; Marcus Fulvius Nobilior; Quintus Ennius; M. M.'s further essays.

Gino Bandelli
Università degli Studi di Trieste
bandelgi@units.it

RENATO ONIGA

LA PRESENZA DELL'EPOS DI NEVIO ED ENNIO NELL'*AMPHITRUO* DI PLAUTO

Per rendere omaggio a Mario Martina, a quarant'anni dal suo saggio su Ennio¹, vorrei ritornare su un *canticum* molto noto dell'*Amphitruo* di Plauto, che possiamo considerare la prima reazione di un poeta contemporaneo rispetto all'epos romano nascente. Certamente Plauto conosceva la produzione epica di Nevio ed Ennio: con il modello stilistico di questi autori ha voluto confrontarsi in molti modi, soprattutto nei *cantica*, dove lo stile comico spesso si innalza al livello della tragedia.

Ricordiamo rapidamente il contesto di questo brano. Siamo nella prima scena della commedia, subito dopo che Mercurio ha finito di recitare il lungo prologo di 152 versi, giustamente sospettati d'interpolazione². Lo schiavo Sosia si sta dirigendo a casa per annunciare ad Alcmena il ritorno vittorioso del marito, il comandante Anfitrone. Ma Giove ha preso le sembianze di quest'ultimo ed è già dentro al palazzo, a letto con Alcmena, e ha dato ordine a Mercurio di tenere lontano i seccatori. Ecco dunque che Mercurio, travestito da Sosia, si mette in agguato, nascosto in un angolo del palcoscenico, in attesa di aggredire il malcapitato.

Sosia entra in scena esibendosi in un lungo *canticum* (vv. 153-262)³: secondo una convenzione poco realistica, ma diffusa nel teatro plautino (Eduard Fraenkel parlava in proposito di "scene di origliamento")⁴, la monodia di Sosia si interrompe di tanto in tanto, per lasciare spazio ai commenti *a parte* di Mercurio⁵. Come Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart, Sosia inizia lamentandosi della condizione di schiavo e dei pericoli che derivano dall'essere stato inviato in missione da solo e di notte (vv. 153-154), quindi sviluppa una serie di fantasie tipicamente plautine sulle punizioni degli schiavi (vv. 155-162), e infine torna a lamentarsi della durezza del suo padrone (vv. 165-175). In tal modo, Sosia si presenta al pubblico come l'esatto contrario, rispetto al carattere tipico del *servus* plautino. Nell'*Amphitruo*, infatti, il ruolo del servo furbo è svolto da Mercurio, mentre Sosia fin dall'inizio appare come svuotato della propria identità di ruolo.

In questa sede, a noi interessano soprattutto i versi successivi (vv. 186-96), in cui Sosia dà l'annuncio della vittoria, secondo il tipico modello plautino del *servus triumphans*, cioè il monologo di esultanza dello schiavo dopo che il suo inganno è andato

¹ M. MARTINA, *Ennio poeta cliens*, in *QFC* 2, 1979, pp.13-74, poi in G. BANDELLI, M. FERNANDELLI, L. GALASSO, L. TONEATTO (a cura di), *Scritti di filologia classica e storia antica*, Trieste 2004, pp. 47-89.

² U. HÜBNER, *Unplautinisches im Prolog des Amphitruo*, in *Hermes* 148, 2005, pp. 240-242.

³ Per un'analisi dettagliata cfr. R. ONIGA, *Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli letterari*, in *MD* 14, 1985, pp. 113-208; PLAUTO, *Anfitrone*, a cura di R. ONIGA, Venezia 2012³, pp. 189-198.

⁴ E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, trad. it., Firenze 1960, pp. 203-211.

⁵ I. DAVID, *L'aparté chez Plaute: à propos d'un passage d'Amphitruon (v. 153-340)*, in P. PARÉ-REY (éd.), *L'aparté dans le théâtre antique: un procédé dramatique à redécouvrir*, Saint-Denis 2014, pp. 227-247.

a segno. Come ha messo in luce il Fraenkel, le gesta dello schiavo sono spesso celebrate per mezzo di una stilizzazione militare⁶. Ad esempio, nel grande *canticum* di Crisalo nelle *Bacchides* (vv. 925-977), che contiene indubbi riecheggiamenti enniani, l'impresa compiuta è paragonata addirittura alla conquista di Troia⁷.

Il motivo del lamento per la città caduta è stato recentemente sottolineato in un contributo di Seth A. Jeppesen, il quale a ragione osserva che questo elemento si trova al centro di alcune *fabulae praetextae*, come il *Clastidium* di Nevio e l'*Ambracia* di Ennio, anche se la riproposizione di una vecchia ipotesi di datazione dell'*Amphitruo* al 189, e quindi la sua contemporaneità con l'*Ambracia* di Ennio, composta per celebrare il trionfo di Marco Fulvio Nobiliore sugli Etolì, rimane solo un'ipotesi, suggestiva ma indimostrabile⁸.

Più che insistere secondo il vecchio modello filologico della *Quellenforschung*, che mira alla ricostruzione di derivazioni puntuali di un'opera dall'altra, converrà piuttosto adottare il modello più recente della intertestualità, che ricostruisce una rete di connessioni tra i testi, allo scopo collocarli all'interno di una comune tipologia formale, per ricostruire modelli stilistici e strutture di pensiero⁹.

Vorrei pertanto osservare che, come già era stato notato dal Fraenkel¹⁰, in questi versi il modello è rappresentato della formula di *gratulatio*, cioè la preghiera di ringraziamento che il comandante recitava nel tempio di Giove in Campidoglio durante la cerimonia di trionfo, di cui possiamo farci un'idea dai frammenti conservati nelle *tabulae triumphales*. Un tratto stilistico evidente è la sequenza di ablativi assoluti, con l'uso di alcune espressioni stereotipe, come *uictis hostibus* (v. 188), e poi *duello extincto maximo atque internecatis hostibus* (v. 189).

Ma non si tratta qui della ripresa diretta da parte di Plauto dello stile delle *tabulae triumphales*, bensì di una derivazione mediata attraverso la tragedia romana. Come ha osservato Giampiero Scafoglio, a proposito del già citato grande *canticum* di Crisalo nelle *Bacchides*, la presenza di una variante mitologica piuttosto rara deriva probabilmente a Plauto dall'*Hecuba* di Ennio¹¹. E in questa tragedia, come ci testimonia un noto frammento, si trova precisamente un'allusione alla *gratulatio* del generale trionfatore: *Iuppiter tibi summe tandem male re gesta gratulor* (Enn. *scen.* 176 Jocelyn).

Vorrei ricordare inoltre che il modello della cerimonia trionfale, già messo in evidenza molti anni or sono da un saggio di Léon Halkin, è stato ripreso più di recente

⁶ *Op. cit.*, pp. 57-67; 224-231; cfr. G. PASCUCCI, *La scelta dei mezzi espressivi nel resoconto militare di Sosia* (Plauto *Amph.* 186-261), in *AATC* 27, 1961/62, pp. 163-203, poi in *Scritti scelti*, II, Firenze 1983, pp. 533-573.

⁷ Evidente è l'allusione di Plaut. *Bacch.* 933 *o Troia, o patria, o Pergamum, o Priami periisti senex*, rispetto a Enn. *scen.* 87 Jocelyn *o pater, o patria, o Priami domus*.

⁸ S.A. JEPPESEN, *Lament for fallen cities in early Roman drama: Naevius, Ennius, and Plautus*, in M.R. BACHVAROVA, D. DUTSCH, A. SUTER (eds.), *The Fall of Cities in the Mediterranean: Commemoration in literature, folk-song, and liturgy*, Cambridge 2016, pp. 127-155; H. JANNE, *L'Amphitruon de Plaute et M. Fulvius Nobilior*, in *RBPb* 12, 1933, pp. 515-531.

⁹ Cfr. ad es. A. DEREMETZ, *Intertexte, allusion et intentionnalité*, in *Jeux de voix: énonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique*, ed. by D.K. VAN MAL-MAEDER, A. BURNIER, L. NÚÑEZ, F. BERTHOLET, Bern - Frankfurt am Main 2009, pp. 1-17; A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma 2013.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 229.

¹¹ G. SCAFOGLIO, *Plautus and Ennius: A Note on Plautus, Bacchides 962-65*, in *CQ* 55, 2005, pp. 632-638.

da Peter O'Neill, sviluppando un'intuizione di Mary Beard¹². Il modello culturale del trionfo pervaderebbe dunque in profondità tutta la tragicommedia plautina, finendo per divenire la chiave di lettura fondamentale per l'intera opera. Il personaggio di Anfitrione sarebbe cioè l'archetipo del trionfatore, che nel corso della cerimonia era esaltato dalle lodi dei soldati quasi al livello di Giove, ma nello stesso tempo era abbassato e schernito dagli stessi commilitoni per mezzo di versi licenziosi, i cosiddetti *carmina triumphalia*, che com'è noto sono una delle forme espressive più tipiche della poesia romana preletteraria.

Devo però osservare che questi studi anche recenti non hanno invece altrettanto valorizzato la presenza di una seconda e più ampia tipologia testuale presente nel *canticum* di Sosia, cioè quella costituita dai versi 203-261, che io stesso, in saggio del 1985, avevo proposto di ricondurre al modello della tragedia, ma anche e soprattutto dell'*epica* latina arcaica, di Nevio e di Ennio¹³.

Sosia si pone piuttosto chiaramente nel solco della tradizione dei nunzi tragici. Tra le varie cose che il nunzio poteva raccontare, vi erano ovviamente le battaglie: se ne trovano esempi negli *Erachidi*, nelle *Fenicie* e nelle *Supplici* di Euripide¹⁴. Il punto fondamentale è che il nunzio della tragedia indulge spesso ad una stilizzazione epica del proprio racconto, nel senso del recupero di tematiche e locuzioni omeriche, ma contrariamente alla prospettiva onnisciente del cantore epico, la narrazione tragica è sempre focalizzata su ciò che il nunzio ha visto personalmente, anche a costo di dare una visione troppo soggettiva, parziale e distorta degli eventi¹⁵.

La narrazione di Sosia segue invece più da vicino il modello epico del narratore onnisciente. Sosia *non* ha partecipato agli eventi: più avanti nella commedia, verremo a sapere che durante la battaglia si era nascosto in una tenda, e si era perfino scolato una bottiglia di vino (v. 430). Il suo racconto è perciò totalmente inventato, e per questo segue più da vicino il modello di un poema epico che non quello di un resoconto tragico¹⁶. Ma soprattutto, la sua narrazione contiene una serie di evidenti allusioni al linguaggio dell'*epica* latina arcaica.

Ai vv. 206 ss., notiamo la presenza di un elaborato discorso indiretto diviso in due parti, dove la seconda, introdotta da *sin*, presenta l'ipotesi inversa rispetto alla prima: *si sine ui et sine bello uelint rapta et raptores tradere, / si quae asportassent redderent, se exercitum extemplo domum / reducturum, abituros agro Argiuos, pacem atque otium / dare illis; sin aliter sient animat, neque dent quae petat, / sese igitur summa ui uirisque eorum oppidum oppugnassere*. Come si può notare, questo identico schema sintattico è attestato nel fr. 51 Blänsdorf del *Bellum Poenicum* di Nevio, dove si trova esattamente il medesimo uso della congiunzione *sin* per indicare l'alternativa: *sin illos deserant fortissimos uiros, / magnum stuprum*

¹² L. HALKIN, *La parodie d'une demande de triomphe dans l'Amphitryon de Plaute*, in *AC* 17, 1948, pp. 297-304; P. O'NEILL, *Triumph Songs, Reversal, and Plautus' Amphitruo*, in *Ramus* 32, 2003, pp. 1-38; M. BEARD, *The Triumph of the Absurd: Roman Street Theatre*, in C. EDWARDS, G. WOOLF (eds.), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge 2003, pp. 21-43.

¹³ ONIGA, *op. cit.*

¹⁴ Eur. *Heracl.* 800-866; *Suppl.* 650-730; *Phoen.* 1090-1199.

¹⁵ I.J.F. DE JONG, *Narrative in Drama: The art of the Euripidean messenger-speech*, Leiden 1991.

¹⁶ Plautus, I, *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The two Bacchises, The Captives*, ed. W. DE MELO, Cambridge (Mass.)-London 2011, p. 4: «Sosia (...) his famous speech, which resembles epic more than comedy».

populo fieri per gentis. Notiamo inoltre che questa tematica neviana dello *stuprum* si ritroverà più avanti nel nostro brano, al v. 240, *animam amittunt prius quam loco demigrent*, che appare molto vicino, nella presentazione dell'alternativa tra lealtà e tradimento, ad un altro frammento del *Bellum Poenicum* (50 Blänsdorf): *seseque ei perire mauolunt ibidem / quam cum stupro redire ad suos popularis*.

Anche il contenuto dei versi 206 ss. è nel solco della tradizione epica: la richiesta degli ambasciatori di Anfitrione è una rielaborazione dell'antica formula usata dai sacerdoti-ambasciatori romani, i Feziali, cioè *res repetere*, «rivendicare i beni razziati» (di questo parla Livio in molte occasioni: 1, 22, 4; 1, 32, 3; 4, 30, 14, ecc.)¹⁷. La presenza di questa espressione nell'epica è attestata da un frammento di Ennio (*ann.* 253 Skutsch *rem repetunt*), mentre in precedenza già Nevio aveva elaborato una descrizione del rito dei feziali (fr. 35 Blänsdorf *scopas atque uerbenas sagmina sumpserunt*).

Ancor più i vv. 216 s., *haec ubi legati pertulere, Amphitrui castris ilico / producit omnem exercitum*, nella loro semplicità quasi cronachistica, si possono confrontare con un altro frammento del *Bellum Poenicum* di Nevio (fr. 3 Blänsdorf): *Manius Valerius / consul partem exerciti in expeditionem / ducit*. La presenza di notazioni puramente fattuali, di versi semplici e prosastici, accanto ad altri versi più elaborati, è in linea con la poetica neviana, che prevedeva un tessuto connettivo di grande semplicità¹⁸.

Il tono stilistico cambia però decisamente al verso 227, dove inizia la vera e propria descrizione della battaglia. A partire da questo momento, il modello epico di riferimento non è più Nevio, ma Ennio. Troviamo infatti subito l'evocazione di tre forti sensazioni sonore: lo squillo delle trombe, il rimbombo della terra e il grido dei soldati: *tubae contra utrimque occanunt / consonat terra, clamorem utrimque eferunt* (vv. 227 s.). Com'è stato giustamente osservato, Ennio prediligeva, più di tutti gli altri autori latini arcaici, “un certo impressionismo sonoro”¹⁹. Basti citare alcuni famosi frammenti dagli *Annales*: i versi 309 Skutsch *Africa terribili tremit horrida terra tumultu*, 375 *litora lata sonunt*; 409 *qui clamor oppugnantis nagore uolanti*; 428 *tollitur in caelum clamor exortus utrimque*; 545 *clamor ad caelum noluendus per aethera uagit*; 594 *clamore bouantes*²⁰. Non a caso, lo squillo di tromba, il grido di guerra e il rimbombo del cielo si ritroveranno in una descrizione di Virgilio (*Aen.* 9, 503 s. *at tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit, sequitur clamor caelumque remugit*), il cui primo emistichio è enniano, come ci informa Servio (*at tuba terribili sonitu*: Enn. *ann.* 451 Skutsch).

La sonorità di matrice enniana raggiunge il suo apice nei vv. 232 s., che descrivono il combattimento dei soldati: *edit, ferro ferit, tela frangunt, boat / caelum fremitu uirum*. Queste brevi frasi in asindeto, ricche di allitterazioni, hanno diversi paralleli in Ennio, sia nelle tragedie (*scen.* 143 Jocelyn *arma arrigunt, horrescunt tela*; 165 *aes sonit, franguntur hastae, terra sudat sanguine*), sia nell'epica (*ann.* 266 Skutsch *bastati spargunt bastas, fit*

¹⁷ PLAUTUS, *Amphitrui*, ed. D.M. CHRISTENSON, Cambridge 2000, p. 183.

¹⁸ M. BARCHIESI, *Nevio epico*, Padova 1962, p. 235; S. MARIOTTI, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, ed. P. PARRONI, Bologna 2001, p. 72.

¹⁹ M. BETTINI, *Studi e note su Ennio*, Pisa 1979, p. 133.

²⁰ I dettagli stilistici di questi versi sono ben messi in rilievo nei recenti volumi di commento: *Quinto Ennio, Annales*, II (libri I-VIII), *Commentari*, a cura di E. FLORES, P. ESPOSITO, G. JACKSON, D. TOMASCO, Napoli 2002; *Annales*, IV (libri IX-XVIII), *Commentari*, a cura di E. FLORES, P. ESPOSITO, G. JACKSON, M. PALADINI, M. SALVATORE, D. TOMASCO, Napoli 2006; *Annales*, V, *Frammenti di collocazione incerta, Commentari*, a cura di G. JACKSON E D. TOMASCO, Napoli 2009.

ferreus imber; 355 *tum clipei resonunt et ferri stridit acumen*; 392 *tinnit hastilibus umbo*; 395 *semper abundantes hastas frangitque quatitque*).

A proposito dell'iperbolica espressione del v. 234 *nebula constat*, notiamo che già nell'*epos* omerico (*Il.* 3, 13; 5, 503) si trova la descrizione di polvere e vapore che arrivano fino al cielo, e tali elementi ritornano puntualmente nella tragedia e nell'*epica* di Ennio (*scen.* 167 *Jocelyn ecce autem caligo oborta est, omnem prospectum abstulit*; *ann.* 264 *Skutsch iamque fere pulvis ad caelum uasta uidetur*, 315 *pulvis fulua uolat*).

Il verso 245, *cum clamore inuolant impetu alacri*, grazie alle due allitterazioni iniziali e allo stacco delle due parole finali, assume il valore fonosimbolico evocativo di una galoppata, e quindi ricorda un famoso verso enniano: *ann.* 263 *Skutsch consequitur, summo sonitu quatit ungula terram*, poi imitato da Virgilio, in un verso ancor più famoso: *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum* (*Aen.* 8, 596).

Al v. 246, l'espressivo verbo *foedare*, letteralmente "insozzare", si ritrova nella tragedia di Ennio (*scen.* 399 *Jocelyn ferro foedati iacent*), così come l'iperbole del v. 251 *telis complebantur corpora* nell'*epica* (*ann.* 583 *Skutsch: decretum est stare et fossari corpora telis*). Al v. 252, il verbo *obtruncare*, di valore stilistico paratragico²¹, si ritrova in Livio (1, 10, 4) nella narrazione dell'impresa di Romolo, che come Anfitrione aveva ucciso di propria mano il re nemico, ottenendo quelle che venivano chiamate *spolia opima*. Tale paradigma eroico era stato ripetuto nel 222 da M. Claudio Marcello nella vittoria contro i Galli Insubri, celebrata da Nevio nella pretesta *Clastidium*.

La descrizione della battaglia si chiude nel solco della tradizione epica, con l'arrivo della notte: *proelium id tamen diremit nox* (v. 255), come spesso in Omero (ad esempio in *Il.* 7, 279 ss.; 8, 485 ss.; 18, 241); in particolare l'uso del verbo *dirimere* si ritrova in Ennio (*ann.* 160 *Skutsch bellum aequis manibus nox intempesta diremit*).

In appendice si trova una tipica scena di supplica (vv. 256 s.), dove i nemici sconfitti, precedenza stigmatizzati come *superbi* (v. 213) e *iniusti* (v. 247)²², divengono finalmente *subiecti*: lo stereotipo delle lacrime (v. 256 *flentes*), si trova ampiamente sviluppato in Ennio (*ann.* 162 *Skutsch cogeant hostes lacrumantes ut misererent*; 498 *flentes lacrumantes obtestantes*)²³.

In sintesi, mi pare che la presenza di Ennio in Plauto, già da tempo ipotizzata per singoli passi di altre commedie²⁴, sia sostanzialmente confermata dall'analisi della sezione del *canticum* di Sosia nell'*Amphitruo* che contiene la descrizione della battaglia. Quale sia l'effetto teatrale di questo pezzo di bravura, è probabilmente la parodia che nasce dal contrasto tra l'altezza stilistica dei versi e la bassezza del personaggio che li canta. Ma senza dubbio è anche il modo in cui Plauto ha voluto rendere un divertito omaggio ai grandi poeti, come Nevio ed Ennio, che ai suoi tempi stavano gettando le basi dell'*epica* latina.

²¹ M. RIVOLTELLA, *Parodia di un paradigma comportamentale eroico in Plaut. Amph. 252*, in *Aevum Antiquum* 4, 2004, pp. 5-14; poi in G. ARICÒ, M. RIVOLTELLA (a cura di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, pp. 5-14.

²² S. FALLER, *Teleboae iniusti und König Pterelas patera – Identitätsbildung im Amphitruo des Plautus*, in Th. BAIER (hrsg.), *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen 1999, pp. 145-165.

²³ JEPPESEN, *op. cit.*, nota giustamente un'allusione a scene tragiche di supplica anche in Plaut. *Pseud.* 1319 *fore me ut tibi fierem supplex*.

²⁴ E. NORDEN, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1916² (= Darmstadt 1984), pp. 223; 370; J. VAHLEN, *Ennianae Poesis Reliquiae*, Stuttgart 1928² (= Amsterdam 1967), p. XXI; FRAENKEL, *op. cit.*, p. 198; SCAFOGLIO, *op. cit.*

ABSTRACT

Un'analisi stilistica del *canticum* di Sosia nell'*Amphitruo* di Plauto rivela la volontà di comporre un pezzo di bravura, con cui l'autore ha voluto rendere omaggio ai poeti che al suo tempo stavano creando il genere letterario dell'epos a Roma: Nevio ed Ennio.

A stylistic analysis of Sosia's *canticum* in Plautus' *Amphitruo* reveals the desire to compose a piece of skill, with which the author intends to pay a tribute to the poets who in his time were creating the literary genre of epos in Rome: Naevius and Ennius.

KEYWORDS: Plautus; *Amphitruo*; Naevius; Ennius; epos.

Renato Oniga
Università degli Studi di Udine
renato.oniga@uniud.it

MARIO CITRONI

VARIO *ALTER HOMERUS*.
HOR. SAT. 1, 10, 43 S. E IL RUOLO DELL'EPICA
NEL PROGETTO POETICO AUGUSTEO

1. Porfirione, a proposito dell'ode 1, 6 di Orazio, in cui si nomina Vario, annota: *Fuit autem L. Varius et epici carminis et tragoediarum et elegiorum auctor, Vergilii contubernalis* (ove *epici* è congettura probabile, e per lo più accolta, per il tradito *ipse*). Della sua produzione epica si conservano 4 frammenti, per complessivi 12 esametri: tutti, come è noto, citati da Macrobio in quanto esempi di riprese puntuali da parte di Virgilio di passi di altri poeti. Macrobio ogni volta riporta il titolo dell'opera di Vario da cui Virgilio attinge. Ed è, ogni volta, la stessa opera: *De morte*, sulla quale non abbiamo alcuna altra testimonianza. Macrobio ne segnala riprese nell'VIII bucolica, nel II e III libro delle *Georgiche*, nel VI dell'*Eneide*.

In merito a Vario epico resta aperto il dibattito su due questioni di ordine generale strettamente interconnesse: se il *De morte* fosse un poema didascalico e se Vario avesse scritto anche (almeno) un altro epos, di carattere narrativo, storico o mitologico. Io mi colloco tra coloro che ritengono che a entrambe tali questioni debba essere data risposta positiva, ed esporrò qui le ragioni che, a mio giudizio, rendono un tale esito inevitabile. Ma il principale scopo di questo mio intervento è di richiamare l'attenzione sulle più ampie conseguenze di ordine storico-letterario che da ciò discendono: conseguenze che non mi pare siano state adeguatamente valutate.

2. Al fine di stabilire a quale tipo di epica appartenesse il *De morte*, il contenuto dei frammenti conservati aiuta poco perché due di essi (3 e 4 M.) contengono similitudini che potevano inserirsi nei contesti più diversi, ed anche gli altri due (1 e 2 M.), pur alludendo chiaramente a comportamenti viziosi di Antonio, potevano avere la funzione di *exempla* all'interno di un discorso generale sul comportamento umano. Ma il titolo *De morte* rinvia con evidenza al genere didascalico-filosofico, di tipo lucreziano. Nel tempo si è venuto componendo ai nostri occhi un contesto di elementi che rendono questa opzione una sostanziale certezza¹. Ne riassumerò qui i tratti essenziali. La riflessione sulla morte era tema caratterizzante della filosofia epicurea, ed era centrale in Lucrezio. La partecipazione di Vario ai circoli epicurei frequentati anche da Virgilio e da altri membri della sua cerchia di poeti e letterati ci è certificata

¹ Che il *De morte* dovesse essere un poema didascalico era stato sostenuto da R. UNGER, *L. Varii De morte eclogae reliquiae*, in *Jahresbericht des Stadtgymnasiums zu Halle*, 2, 1870, pp. 1-6, in polemica con Weichert (infra, n. 11) e con la tesi allora dominante che si trattasse invece di un poema storico incentrato sulla morte di Cesare. Alla posizione di Unger si allineava C. PASCAL, *De Quintilio Varo Cremonensi poeta disputatio*, in *RFIC* 17, 1889, pp. 145-176: pp. 173 s. Nello stesso senso ad es. M. SCHANZ, C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, II, München 1935, pp. 162 s. Un contributo importante in questa direzione veniva da A. ROSTAGNI, *Il "De morte" di L. Vario Rufo*, in *RFIC* 87, 1959, pp. 380-394 (rist. in A. ROSTAGNI, *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Roma 1961², pp. 391-404), seguito poi da molti.

dai papiri ercolanesi: Filodemo, il più noto rappresentante dell'epicureismo in Italia, probabilmente amico di quel Sirone che Servio e le vite virgiliane attestano essere stato maestro di epicureismo di Virgilio, in tre diversi passi di suoi scritti di filosofia morale si rivolgeva a Vario e ad altri letterati del suo ambiente, apostrofando ciascuno di essi per nome: in un caso ricorrevano nell'ordine i nomi di Plozio (Tucca), Vario, Virgilio e Quintilio (Varo), in un altro Plozio, Vario e Quintilio (prima di questo vi è lo spazio per un altro nome), in un altro Vario, probabilmente Virgilio, e Quintilio². Quintiliano qualifica come *Epicurius un Caesaris amicus* il cui nome è tramandato come L. Vareus e che quasi certamente è il nostro poeta³. Due dei quattro frammenti del *De morte* colpiscono un personaggio per l'avidità venalità nell'esercizio del suo strapotere e per l'amore del lusso⁴. Si tratta certo di Antonio, cui secondo Servio allude anche Virgilio nel passo del VI dell'*Eneide* in cui imita Vario: le coincidenze con tratti attribuiti ad Antonio da altre fonti a lui ostili sono vistose⁵. Il *De morte*, anteriore al 39, data pressoché certa dell'VIII bucolica in cui è citato (*ecl.* 8, 88), si deve collocare in una fase in cui, prima del 39, il rapporto tra Ottaviano e Antonio era di scontro

² Vd. A. KÖRTE, *Augusteer bei Philodem*, in *RbM* 45, 1890, pp. 172-177; M. GIGANTE, M. CAPASSO, *Il ritorno di Virgilio a Ercolano*, in *SIFC* 7, 1989, 3-6; M. GIGANTE, *Virgilio e i suoi amici tra Napoli e Ercolano*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti* 59, 1991, pp. 87-125: 92 s. Le attestazioni di Servio e dei biografi antichi sulle frequentazioni epicuree di Virgilio coinvolgono quasi certamente Vario nel caso di *Vita Probi* ove il gen. *Vari* appare accanto al nome di Tucca, a lui legato anche in diversi altri contesti: *vixit pluribus annis ... liberali in otio secutus Epicuri sectam, insigni concordia et familiaritate usus Quintili, Tuccae, et Vari*. In altri casi troviamo un Varus che sarà Quintilio Varo; ma vari studiosi sono tentati dalla correzione in *Varius/Varium* stante la facilità delle confusioni onomastiche tra Vario Rufo, Quintilio Varo e Alfeno Varo, che tutti furono in relazione con Virgilio: cfr. Serv. *ecl.* 6, 13 *sectam Epicuream, quam didicerant tam Vergilius quam Varus docente Sirone*; Don. auct. *Vita Verg.* 79 *Audivit a Sirone praecepta Epicuri, cuius doctrina socium habuit Varum*. Su Virgilio e Sirone cfr. anche Serv. *Aen.* 6, 264; [Verg.] *catal.* 5, 9; 8, 1. Sul rapporto tra Sirone e Filodemo, attestato da *PHerc* 312, vd. M. GIGANTE, *Virgilio fra Ercolano e Pompei*, in *Atene e Roma* 28, 1983, pp. 31-50: 35-37 (rist. in ID., *Virgilio e la Campania*, Napoli 1984, pp. 67-92: 74-77).

³ Quint. *inst.* 6, 3, 78 L. *Vareo Epicurio, Caesaris amico*. *Vareo* è la lezione dell'Ambrosiano. La correzione in *Varo* è già in un ms. dell'XI sec. ed è solitamente accolta dagli editori. La correzione in *Vario* era stata già sostenuta da KÖRTE, *Augusteer*, cit., p. 173 s., è stata ottimamente argomentata da R. SYME, *Names and Identities in Quintilian*, in *AClass* 28, 1985, pp. 39-46: p. 43 s. ed è accolta nell'ed. di Quintiliano di D.A. RUSSELL (Cambridge Mass.-London 2001). CH.E. MURGIA, *Notes on Quintilian*, in *CQ* 41, 1991, pp. 183-212: pp. 189-193 proponeva di scrivere L. *Vario Epicuro* e pensava a un discendente del poeta, che avrebbe dato il *cognomen* di Epicurus al figlio in onore del filosofo da lui ammirato. Murgia (p. 212, n. 73) ci ricorda che la correzione in *Vario* era già in un ms. secondario, del XV sec., citato nell'apparato dell'ed. di C. HALM (Lipsia 1868). Trovo convincente la congettura di A.S. HOLLIS, in *Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC-AD 20*, ed. with an introd., transl., and commentary by A.S.H., pp. 263 s., 392 e 409 che i *duo Epicurei poetae* che Lattanzio, *De opificio dei* 18, 2 cita per l'uso di *animus* e *anima*, possano essere Lucrezio e Vario.

⁴ Varius, fr. 1 M. (Macr. *Sat.* 6, 1, 39) *Vendit hic Latium populis agrosque Quiritum / eripuit, fixit leges pretio atque refixit*; fr. 2 M. (*ibid.* 6, 1, 40) *incubet ut Tyriis atque ex solido bibat auro*; cfr. Serv. *Aen.* 6, 622 *possumus Antonium accipere*.

⁵ Per il fr. 1 cfr. spec. Cic. *Phil.* 12, 12 (marzo 43 a.C.) *Immunitates ab eo civitatibus, sacerdotia, regna venierunt: num figentur rursus eae tabulae quas vos decretis vestris refixistis?* Altri passi rilevanti di Cicerone, spec. dalle *Filippiche*, databili tra il settembre 44 e il marzo 43, in H. DAHLMANN, *Zu Fragmenten römischer Dichter*, I, in *Akad. der Wiss. und der Literatur, Mainz*, Abhandl. der geistes- und sozialwissensch. Kl., 1982, n. 11, pp. 24 s. Cfr. inoltre i commenti di E. COURTNEY, *The Fragmentary Latin Poets*, ed. with comm. by E. C., Oxford 1993 e HOLLIS, *Fragments*. Inoltre P.V. COVA, *Il poeta Vario*, Milano 1989, p. 63. Per il fr. 2 cfr. Plin. *nat.* 33, 50; Plutarch. *Ant.* 9, 3.

aperto: o tra l'estate del 44 e il novembre 43, data della formazione del triumvirato o, molto meno probabilmente, dopo il riaprirsi del contrasto tra i due nel 41, con la guerra di Perugia⁶. Proprio in quegli anni, tra il 44 e il 43, Filodemo, aveva scritto un trattato sulla morte, con titolo analogo a quello del poema di Vario: *Περὶ θανάτου*. In uno scritto di Filodemo (ma non in più di uno, come si era a lungo creduto) si riconosce un riferimento ostile ad Antonio⁷, personaggio duramente avversato, del resto, dal suo patrono romano Pisone⁸. Arnaldo Momigliano, inoltre, ha mostrato che nel 44 vari epicurei si schierarono contro Antonio⁹.

Il *De morte*, a quanto pare, constava di un solo libro: Macrobio infatti non indica mai, nelle citazioni da esso, il numero di libro, come è invece solito fare quando cita da un'opera in più libri¹⁰. La brevità sembra più consona alla materia didascalica che a una narrazione di grandi vicende storiche.

3. Nonostante tutto ciò, vari studiosi hanno sostenuto che il *De morte* dovesse essere un poema di epica storica, in cui erano narrate le morti dei protagonisti della guerra civile: Cesare in primo luogo, e probabilmente Cicerone¹¹. Questa ipotesi si fonda sulla presenza dei riferimenti ad Antonio, riferimenti che chi pensa a un poema didascalico immagina fossero invece degli esempi dei guasti morali cui induce la paura della morte, conformemente all'insegnamento epicureo in proposito, espresso con memorabile incisività da Lucrezio (cfr. 3, 59 ss.). Di fronte all'evidente forza della tesi

⁶ Sulla datazione del *De morte* ottima trattazione in HOLLIS, *Fragments*, p. 264.

⁷ Il nome di Antonio ricorre sicuramente nel *De signis* (II 15-18), ove Filodemo ricorda che egli aveva importato Pigmei dalla Siria: vd. Philodemus, *On Methods of Inference*, ed. with transl. and comm. by PH.H. DE LACY and E.A. DE LACY, Napoli 1978, pp. 163 s. Come riferisce T. DORANDI in Filodemo, *Il buon re secondo Omero*, ed., trad. e comm. a cura di T. D., Napoli 1982, p. 28 s. (e n. 23), verifiche condotte da K. Kleve sembrano rendere estremamente incerto che si possa leggere il nome di Antonio (per GIGANTE, *Virgilio e i suoi amici*, p. 100 è senz'altro "una falsa lettura") in un passo del *De dis* I, 25, 35-7, in cui aveva ritenuto di riconoscerlo il H. DIELS, *Philodemos über die Götter. Erstes Buch*, in *Abhand. d. Königl. preuss. Akad. d. Wiss.*, Philos.-hist. Kl., 1915, n. 7, pp. 44 e 96-100, sempre seguito poi negli studi successivi: così in ROSTAGNI, *Il "De morte"*, cit., pp. 386 s.; A. MOMIGLIANO, in *JRS* 31, 1941, pp. 149-57: 154 (= *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1960, pp. 375-388: 383 s.) e molti altri. Dorandi segnala inoltre che non risulta sostenibile l'integrazione del nome di Antonio proposta da Gomperz in Philod. *De musica*, III fr. 22, 5 (VIII 144 fr. 5) v. Krev., accolta nell'ed. stessa di D.A. VAN KREVELEN (Hilversum 1939), pp. 66 s. e 69.

⁸ Gli attacchi di Pisone ad Antonio in senato il 1° agosto del 44 sono attestati da Cic. *Att.* 16, 7; *Jam.* 12, 2; *Phil.* 1, 14: cfr. HOLLIS, *Fragments*, p. 264.

⁹ MOMIGLIANO, in *JRS* 31, 1941, pp. 153 s. (= *Secondo contributo*, pp. 381-384).

¹⁰ Lo ha segnalato L. ALFONSI, *Sul poeta Vario*, in *Aevum* 17, 1943, pp. 247-253: 248 s., incontrando generalmente consenso. L'obiezione di W. WIMMEL, *Der Augusteer Lucius Varius Rufus*, in *ANRW* II 30, 3, 1983, pp. 1562-1621: 1580 n. 41, che nel caso di Omero e Virgilio Macrobio non fornisce il numero di libro non è rilevante. Macrobio doveva ritenere le loro opere così note da non richiedere tali precisazioni.

¹¹ L'idea che il *De morte* avesse come tema la morte di Cesare risale almeno al Voss, che si esprime in tal senso in Publius Vergilius Maro, *Ländliche Gedichte*, übers. u. erkl. von J.H. VOSS, Altona 1797-1800, nn. a ecl. 8, 85; 9, 35; ge. 2, 506. Rilanciata da A. WEICHERT, *De Lucii Varii et Cassii Parmensis vita et carminibus*, Grima 1836, pp. 32-35; 102 s., questa tesi si è poi diffusa negli studi suggerendo anche l'idea, ormai abbandonata, che il titolo originale dovesse essere *De morte Caesaris* (così, tra gli altri, A. KIESSLING, in Q. Horatius Flaccus, *Satiren*, ekl. v. A. K., Berlin 1895², p. 118).

secondo cui si doveva trattare di un poema didascalico, si è fatta strada una soluzione di compromesso: il *De morte* sarebbe stato un poema didascalico in cui trovavano però grande spazio narrazioni di episodi di morti di personaggi delle recenti guerre civili¹².

I reiterati sforzi di fare del *De morte* un poema epico-narrativo, o almeno parzialmente narrativo, anziché epico-didascalico hanno uno scopo preciso: conciliare il profilo del *De morte*, unica opera esametrica di Vario attestata con certezza, con il profilo che di Vario epico ci viene dato da due passi di Orazio che qui di seguito esamineremo: un profilo che è, inequivocabilmente, quello di un autore di epica guerresca, di tipo omerico. Se tale conciliazione dovesse apparire impossibile dovremmo ipotizzare un'altra opera epica di Vario, conforme a quanto di Vario epico ci dice Orazio: un'opera della quale manca però ogni altra testimonianza. È quest'ultimo un esito che, come ho sopra anticipato, io credo inevitabile, e che comporta delle importanti conseguenze sul piano storico-letterario.

4. I passi oraziani in questione sono ben noti. Nella satira che chiude il I libro, databile con molta probabilità al 35, cioè all'anno di pubblicazione del libro stesso, o eventualmente poco prima, Orazio racconta che egli aveva iniziato a comporre poesia greca, ma ne era stato distolto da un'apparizione in sogno del dio Quirino, che gli aveva intimato di astenersi dall'arricchire ulteriormente le già folte schiere dei poeti greci (trattandosi di una questione di dignità nazionale, Quirino, che è dio nazionale romano, sostituisce Apollo, dio della poetica, in questa ripresa semiseria del proemio degli *Aitia*). Orazio decide allora di scrivere poesia in latino, ma trova che un po' tutti i generi sono già occupati (Hor. *sat.* 1, 10, 40-7):

<i>Arguta meretrice potes Davoque Chremeta</i>	40
<i>eludente senem comis garrere libellos</i>	
<i>unus vivorum, Fundani, Pollio regum</i>	
<i>facta canit pede ter percusso; forte epos acer</i>	
<i>ut nemo Varius ducit, molle atque facetum</i>	
<i>Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae:</i>	45
<i>hoc erat, experto frustra Varrone Atacino</i>	
<i>atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem...</i>	

Nella commedia di tipo menandro Fundanio è pienamente riuscito (*potes*) e domina il campo (*unus vivorum*); nella tragedia c'è Asinio Pollione; Vario ha il primato (*ut nemo*) nell'epica robusta (*forte epos*), che richiede uno spirito teso e determinato (*acer*). L'epica (*epos*) morbida e aggraziata (*molle atque facetum*), cioè la poesia esametrica non guerresca, Virgilio l'ha praticata in modo tale da farla apparire un dono delle muse stesse della poesia campestre, e un dono di cui anch'esse si sono compiaciute. Restava la satira, genere in cui i contemporanei avevano invece finora fatto fiasco. Dietro lo scherzoso deprezzamento della propria vocazione, ben degno di un satirico

¹² Cfr. ALFONSI, *Sul poeta Vario*, cit., pp. 247-250, seguito da H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, II, Paris 1956, pp. 29 s., ancora L. ALFONSI, *La 34° elegia del I libro di Propertio e il poeta Lynceus*, in *Maia* 15, 1963, pp. 270-277: 273, che su questa base ribadisce che Orazio, in *sat.* 1, 10, 43 s. si riferisce al *De morte*; W. WIMMEL, *Der Augusteer*, cit., pp. 1574-1583; M. GIGANTE, *Philodemus in Italy. The Books from Herculaneum*, Ann Arbor 1995, pp. 44 s.; A. LA PENNA, *La letteratura latina del primo periodo augusteo (42-15 a.C.)*, Roma-Bari 2013, p. 254.

(mi sono messo a scrivere satire, non per ispirazione, ma perché non c'era altro che potessi fare) possiamo leggere, come ha mostrato per primo Mario Labate¹³, la testimonianza preziosa di una fase ancora in fieri del progetto letterario augusteo: del progetto cioè di un sistematico rinnovamento del canone letterario attraverso la copertura dei diversi generi con opere nuove, rispondenti alle esigenze di una poetica che fa tesoro della lezione neoterica, ma ha l'ambizione di realizzare nuovi capolavori degni dei grandi autori canonici greci.

Che le qualificazioni di *forte* (riferito all'opera) e *acer* (riferito all'autore) suggeriscano poesia di tono elevato, e anzi senz'altro poesia epica di tipo guerresco, è stato naturalmente spesso riconosciuto¹⁴. Forzata, e poco convincente, appare l'osservazione che quegli aggettivi potrebbero riferirsi a poesia filosofica di tono elevato. Proprio Rostagni, che ha sostenuto con particolare efficacia che il *De morte* fosse un poema didascalico, cerca anch'egli di ricondurlo alle qualificazioni contenute nella satira oraziana con l'improbabile osservazione che con *forte epos* Orazio indicherebbe Vario come "poeta altamente vigoroso nel genere epico; con il che s'intendeva naturalmente non soltanto la poesia degli eroi, sì anche la poesia, parimenti austera, della scienza" (sono queste le parole con cui il suo saggio si chiude). Sulla stessa linea si colloca Pier Vincenzo Cova che, come Rostagni, pensa che *forte* e *acer* alludano alla tensione spirituale di un poeta-filosofo, e non comportino una dimensione epico-narrativa di tipo guerresco¹⁵. Walter Wimmel, che adotta la soluzione di compromesso secondo cui il *De morte* sarebbe stato un poema didascalico che concedeva spazio alle vicende delle guerre civili, attribuisce a Orazio un'interessata deformazione del profilo del *De morte*, opera che egli, sfruttando le narrazioni belliche che potevano esservi inserite, forzerebbe nella dimensione dell'epos vero e proprio ai fini del suo discorso recusatorio: dovendo giustificare la scelta di un genere minore, pretende che i generi maggiori siano già stati tutti trattati adeguatamente¹⁶. Ma nulla

¹³ M. LABATE, *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*, in A. SCHIAVONE (a cura di), *Storia di Roma*, II, *L'impero mediterraneo*, 1 *La repubblica imperiale*, Torino 1990, pp. 923-965: 952. Cfr. anche M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari 1995, pp. 214 s.

¹⁴ Già R. HEINZE, in Q. Horatius Flaccus, *Satiren*, erkl. v. A. Kiessling, besorgt von R. Heinze, Berlin 1906 (e succ. riedizioni e ristampe) osservava che questi epiteti, propri dell'eroe epico, sono qui trasferiti sul poema e sul poeta. L'idea è stata poi molte volte riaffermata nei commenti oraziani e negli studi su Vario, ed è ripresa e sviluppata da G. LIEBERG, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982, p. 89.

¹⁵ ROSTAGNI, *Il "De morte"*, cit. Analogamente COVA, *Il poeta Vario*, cit., p. 51 (che peraltro non cita, su questo punto, Rostagni), scrive che Orazio in *sat.* 1, 10, 44 «può alludere al *De morte*, considerato un poemetto *forte* concettualmente parlando, come è il *De rerum natura* di Lucrezio, epos del pensiero» e P.V. COVA, *Il poeta Vario tra neoteri e augustei*, in *Athenaeum* 84, 1996, pp. 562-573: 570: «*acer* è un poeta che affronta senza veli temi ardui e inquietanti come quello della morte», Orazio penserebbe qui al *De morte* «come epos». Presuppone forse questa stessa idea P.L. SCHMIDT, *L. Varius Rufus*, in *Der kleine Pauly*, V (1975), col. 1130 che, citando Rostagni, considera il *De morte* un poema didascalico filosofico grazie al quale Vario avrebbe conseguito la considerazione di poeta epico attestata dalla satira 1, 10 (analogamente J. RÜPKE, s.v. *Varius* in *Der neue Pauly*, 12 [2012], c. 1227). Lo stesso P.V. Cova, nelle voci *Vario Rufo* in *Enciclopedia virgiliana* V 1 Roma 1990, pp. 441-443: 442 e *Vario* in *Enciclopedia oraziana* I, Roma 1996, pp. 926-929: 928, pur avanzando la stessa idea, lascia però aperta la possibilità (che nella prima di queste due voci anzi privilegia) che Orazio, nella satira 1, 10, alluda invece a un poema epico vero e proprio, diverso dal *De morte*.

¹⁶ WIMMEL, *Der Angusteer*, cit., pp. 1574-1579, spec. 1578 s.

ci autorizza ad attribuire a Orazio una tale deformazione, che del resto non avrebbe potuto in alcun modo 'ingannare' il pubblico contemporaneo, e in particolare i personaggi di Mecenate e Ottaviano cui un tale messaggio sarebbe stato diretto.

Io credo, per di più, che non solo gli epiteti *forte* e *acer*, ma anche il verbo *ducit* orienti verso l'epica guerresca. È opinione generale che *duco* abbia qui lo stesso valore che ha a volte il composto *deduco* se riferito alla composizione letteraria: una metafora tratta dalla filatura (attività cui, in senso proprio, *deduco* si riferisce spesso, *duco* assai più raramente). Ma mentre questo valore metaforico di *deduco* è sicuramente presente in un noto in passo oraziano (*epist.* 2, 1, 225 *tenui deducta poemata filo*), e molto probabilmente anche in altri luoghi, a mio parere in nessuno dei passi registrati dal *Thesaurus* in cui *duco* ha per oggetto il testo letterario possiamo essere certi che la metafora sia presente¹⁷. In Ovidio, *trist.* 1, 11, 17 s. *trementi / carmina ducebam qualiacumque manu* e 3, 14, 31 s. *inque tot adversis carmen mirabitur ullum / ducere me tristi sustinuisse manu* il verbo potrebbe riferirsi al *ductus* della mano (un senso ben attestato per il composto *deducere*, che si riferisce più volte all'atto di tracciare un disegno, una linea, una lettera¹⁸), e anche nella terza ricorrenza del nesso nelle elegie dell'esilio, pur mancando il riferimento alla *manus*, il senso potrebbe essere lo stesso: *Pont.* 1, 5, 7 s. *et mihi si qui erat ducendi carminis usus / deficit estque minor factus inerte situ*. Quando *duco* è costruito con *in* e accusativo (*Prop.* 4, 6, 13 *Caesaris in nomen ducuntur carmina*) o con *ex* (*Tac. dial.* 31, 5 *ex communibus ducta sensibus oratio*) l'idea sarà di 'condurre' il discorso verso un obiettivo, ossia verso un tema¹⁹, o rispettivamente di 'farlo derivare' da una materia, senza che si debba pensare necessariamente alla filatura. E infatti Oskar Hey, redattore molto esperto del *Thesaurus*, fa risalire l'uso di *duco* per indicare la composizione letteraria non in particolare alla affinità metaforica con la filatura, ma più genericamente all'uso, frequente, di *duco* per indicare l'azione dell'artigiano-artista che dalla materia informe fa derivare una precisa figura²⁰. Altre volte *duco* esprime l'idea di 'condurre', 'portare avanti' il discorso o il canto: in questi casi, come in quelli già visti in cui è costruito con *ad* o con *ex*, non si avverte in alcun modo il bisogno di un riferimento alla filatura²¹, e anzi in Calpurnio Siculo 4, 80 *ducite* (congettura certa per il tradito *dicite*, garantita dal gioco col successivo *reducite*) *nec mora sit, vicibusque reduce carmen*, l'associazione di *duco* con *reduco* esclude, come è stato già osservato²², tale riferimento (non si tratta qui certo di 'disfare' il filato).

¹⁷ Cfr. O. HEY, *Th.l.L.*, s.v. *duco*, V 1, 2149 (1932), 17-36; s.v. *carmen* III 469 (1907), 68-70.

¹⁸ C. STÖGER, *Th.l.L.* V 1, 279 (1910), 50-64.

¹⁹ Reciprocamente, in Manil. 2, 9; 3, 4; 5, 468 troviamo *ducere in carmina*, per la 'messa in poesia' di un tema. Il senso di 'condurre' il discorso in una direzione, verso una certa materia può assumerlo anche il composto *deduco*: vd. oltre, nn. 22 e 23.

²⁰ HEY, *Th.l.L.* V 1, 2149, 17 s.

²¹ Quintil. *inst.* 3, 7, 15; 4, 2, 58; *decl. min.* 280, p. 126, 1 Sh.B. (140, 20 R.). In Stat. *silv.* 5, 3, 92 il testo è troppo incerto.

²² W. EISENHUT, *Deducere carmen. Ein Beitrag zum Problem der literarischen Beziehungen zwischen Horaz und Properz*, in *Gedenkschrift für Georg Rohde*, hrsg. v. G. Radke, Tübingen 1961, pp. 91-104 (rist. in *Properz*, hrsg. v. W. Eisenhut, Darmstadt 1975, pp. 247-263): 91 s. e n., il quale però ritiene che all'origine dell'espressione vi sia comunque la metafora della filatura, attenuata al punto da non essere più avvertita, consentendo così l'uso del verbo nel significato di "führen": ma questo significato è semplicemente quello primario del verbo *duco*, e non richiede certo di essere qui spiegato con un percorso così tortuoso.

Anche nel caso di *deduco* io non sono sicuro che, quando è riferito alla composizione letteraria, comporti *sempre* riferimento alla filatura²³. E comunque, nei passi in cui tale riferimento è certo, o molto probabile, la metafora suggerisce due possibili significati, tra loro molto diversi e quasi opposti, nessuno dei quali è calzante con il contesto della satira oraziana. Da un lato, ed è il senso più noto, suggerisce la attenta laboriosità con cui si realizza un prodotto sottile e non appariscente: così, apertamente, nel passo di Orazio, *epist.* 2, 1, 224 s., già richiamato sopra: *cum lamentamur non adparere labores / nostros et tenui deducta poemata filo*. La metafora avrebbe senso analogo, secondo l'interpretazione corrente, nell'ammonimento di Apollo al poeta nell'ecloga VI di Virgilio, evidente adattamento del proemio degli *Aitia*: 4 s. *pastorem Tityre pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen*: ma qui l'idea potrebbe non essere quella della filatura (come riteneva Servio: *translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*), bensì quella della moderazione, della riduzione delle dimensioni e dei toni (come riteneva Macrobio, *Sat.* 6, 4, 12 che, spiegando *deductum* come *pro tenui ac subtili eleganter positum*, rinvia a esempi del nesso *deducta vox*), secondo un senso che per *deducere* (e *deductum*) è ben attestato²⁴. Ancora nella dimensione della forma poetica minore ed elegante *deducere*, con riferimento molto probabile alla filatura, ricorre in Properzio²⁵. In un altro caso in Orazio il verbo si riferisce al contrario, spregiativamente, a una produzione abbondante di poesia sciatta, con riferimento molto probabile alla filatura come processo continuativo, veloce e monotono: *sat.* 2, 1, 3 s. *similis ... meorum / mille die*

²³ I casi in cui *deduco* significa “far procedere”, “far proseguire” un testo fino a un certo punto (Ov. *met.* 1, 4; *trist.* 2, 560 e rari esempi tardi) sono considerati indipendenti dalla metafora della filatura anche da STÖGER, *Tb.L.L.* V 1, 282, 50-64 e da EISENHUT, *Deducere carmen*, cit., p. 91, il quale (pp. 92-94), a differenza di altri studiosi (ad es. P. FEDELI, in Sesto Properzio, *Il primo libro delle elegie*, introd., testo critico e comm., Firenze 1980, pp. 395 s. e in Properzio, *Elegie, Libro II*, introd. testo e comm., Cambridge 2005, p. 941) giustamente ritiene indipendenti da essa anche i vari esempi di *deducta vox*, ai quali associa pure *deductum carmen* di Verg. *eccl.* 6, 4 (vd. n. seguente). Non andrà riferito alla filatura, come molti (anche EISENHUT) intendono, Hor. *carm.* 3, 30, 10 ss., ove il senso di *deduco* è quello del ‘trasferimento’ nella poesia latina della lirica eolica: concordo con l'analisi di R.G.M. NISBET, N. RUDD, *A Commentary in Horace: Odes Book III*, Oxford 2004, pp. 375 s. Improbabile ogni riferimento alla filatura in Hor. *ars* 129 *Iliacum carmen deducis in actus*, a proposito di ‘riduzioni’ teatrali dei temi iladici. In vari altri casi di *deducere* o *ducere* per la composizione letteraria EISENHUT (p. 103 s.) riconosce che la metafora della filatura non è percepibile, ma ritiene che essa sia comunque all'origine dell'uso. Ciò è probabile, benché non del tutto sicuro, quando ricorre *deduco* (oltre ai casi citati più oltre in n. 25, cfr. Ov. *trist.* 1, 1, 39; 5, 1, 71; *Pont.* 1, 5, 13; 4, 1, 1; *laus Pis.* 165; Val. Max. 3, 7 *ext.* 1; Iuv. 7, 54; Avien. *Arat.* 626), ma è assai dubbio nei casi in cui ricorre *duco* (un punto debole dell'articolo di Eisenhut è a mio giudizio nell'accedere all'idea, comunemente diffusa, che *duco* e *deduco* siano, in questo tipo di espressioni, del tutto equivalenti).

²⁴ Questa è l'interpretazione sostenuta da EISENHUT, *Deducere carmen* (vd. n. precedente), che a p. 93 n. rinvia agli esempi raccolti in *Tb.L.L.* V 1, 280, 60-81. Lo stesso valore potrebbe avere *deductus* in Quint. *inst.* 4, 1, 60 *oratio ... deducta ... atque circumlita* e in Auson. 21, 19 Gr. *subtilis deducta oratione Menelaus*.

²⁵ Prop. 1, 16, 41 *novi deduxi carmina versu*, ove *novus* contribuisce a un'idea di ‘moderna’ ricercatezza nella poesia d'amore che si lascia ricondurre alla dimensione letteraria alessandrineggiante. Inoltre Colum. 10, 40 *tenui deducite carmine Musae*. Cfr. anche Prop. 4, 1, 72 *non sunt a dextro condita fila colo* che, pur in assenza del verbo *deduco*, o di *duco*, dà conferma esplicita, con Hor. *epist.* 2, 1, 225 e poi Auson. 21, 61 Gr. *ea quae ... summam et tenuiore filo, sicut dicitur, deducta libaverim*, della vitalità della metafora della filatura. EISENHUT, *Deducere carmen*, p. 96 n. segnala opportunamente alcuni passi ciceroniani in cui *filum* (*tenuis* o *crassum*), caratterizza lo stile di un testo: *de orat.* 2, 93 *paulo uberiore filo*; *orat.* 124 *tenuis filum*; *fam.* 9, 12, 2 *crasso filo*.

versus deduci posse. Evidentemente nessuno dei due significati attestati della metafora si attaglia al nostro passo: non avrebbe senso suggerire l'esilità, la tenuità della forma di un *epos* qualificato come *forte* (e tanto più in opposizione all'*epos molle* della bucolica virgiliana, che il suo autore stesso qualificava come *deductum carmen*)²⁶. Né si potrebbe immaginare una allusione a rapidità frettolosa di composizione.

Qui il verbo deve essere stato adottato, nella sua accezione corrente di 'condurre', 'far procedere' – che del resto abbiamo visto essere attestata per composizioni poetiche e canti – perché esso si conviene a un condottiero²⁷. Orazio ha scelto non solo gli aggettivi, *acer* e *fortis*, ma anche il verbo *duco*, in quanto conformi ai temi e ai toni del genere di cui Vario è il massimo rappresentante. *Ducit* trasferisce sul poeta, secondo un modulo ben noto (studiato sistematicamente da Godo Lieberg nel volume *Poeta creator*), il tratto saliente del personaggio più tipico dell'opera del poeta stesso: in questo caso il comandante alla guida delle sue schiere. In casi come questi, il poeta 'fa' ciò che in realtà fa fare ai suoi personaggi. Godo Lieberg, che pure intende il passo oraziano come riferito alla filatura, giustamente lo accosta a Properzio 2, 1, 17 s., ove l'incapacità del poeta di scrivere epica è espressa nei termini di una incapacità di *ducere in arma heroas manus*²⁸. Il confronto col passo properziano è stato ripreso da Emily Gowers nel suo commento alla satira oraziana, ma anche la Gowers legge in Orazio la metafora della filatura, e solo secondariamente, in un doppio senso allusivo, il riferimento militare, che io invece credo sia esclusivo²⁹. Altrettanto significativo io ritengo il passo in cui Orazio (*epist.* 1, 19, 7 s.) usa con ironia, a proposito di Ennio, il verbo *prosilire* (*ad arma dicenda* – balzar su a cantar le armi), assegnando così al poeta che scrive versi di argomento guerresco il verbo proprio del combattente che si scaglia contro l'avversario: là Ennio, poeta di guerra, è rappresentato come un combattente; qua Vario, *acer* (termine usuale per l'eroe aspro e determinato in battaglia), è rappresentato come un condottiero. Evidentemente in quanto autore di epica guerresca, non certo di poesia didascalica di contenuto filosofico sul tema della morte in cui potevano essere inseriti i racconti di alcune morti celebri. E si badi che la presenza di tali racconti è mera ipotesi, priva di ogni appiglio. Riferimenti ostili ad Antonio vi erano, come abbiamo detto, almeno una volta negli scritti morali dell'epicureo Filo-

²⁶ Così anche EISENHUT, *Deducere carmen*, cit., p. 93, che (p. 97), pur ammettendo che in *sat.* 1, 10, 43 s. non vi sono elementi per pensare alla filatura, considera questo il primo esempio di tale metafora solo sulla base degli esempi futuri di essa e per l'impossibilità di spiegare altrimenti l'espressione. Ma, come abbiamo qui visto, *duco* in vari casi, e come ora vedremo tanto più in questo, si spiega bene nel suo senso proprio di 'portare avanti', 'far procedere' il testo, senza bisogno di riferimenti alla filatura (vd. anche sopra, n. 22).

²⁷ Così intende anche M.C.J. PUTNAM, *Design and Allusion in Horace, Odes 1, 6*, in *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*, ed. by S.J. Harrison, Oxford 1995, pp. 50-64: 57, senza alcun riferimento all'interpretazione che connette *duco* alla filatura e senza alcuna argomentazione, nel quadro, peraltro, di una lettura difficilmente accettabile dell'ode 1, 6 di Orazio come una negazione delle possibilità di una valida epica latina contemporanea, e una proposta di un suo riassorbimento nella lirica. Al contrario in questo mio articolo io sostengo che Orazio nutrì fiducia autentica nelle possibilità dell'epica latina, e le assegnasse alto prestigio, pur seguendo, da parte sua, una strada diversa.

²⁸ LIEBERG, *Poeta creator*, cit., pp. 88 s.

²⁹ E. GOWERS, in *Horace, Satires, Book I*, ed. by E. G., Cambridge 2012, p. 326. A un gioco di parole con il senso militare di *duco* pensa anche G. HUTCHINSON, in *Propertius, Elegies, Book IV*, ed. by G. H., Cambridge 2006, p. 157.

demo, e potevano dunque ben esserci nel trattato poetico dell'epicureo Vario senza che si debba pensare a una mescolanza dell'elemento didascalico e di quello narrativo: situazione anomala, e ovviamente esclusa nel caso di Filodemo.

Il fatto stesso che *epos* sia qui qualificato con *forte*, in opposizione a *molle atque facetum*, proprio entro una elencazione dei generi canonici (commedia, tragedia, epica) comporta che debba significare una ben riconoscibile etichetta di genere: e cioè l'epica di tipo omerico.

5. Nella stessa direzione va, ancora più esplicitamente, l'altro passo oraziano in questione: l'ode 1, 6. Orazio si sente sollecitato a celebrare le imprese di Agrippa, che sono imprese militari per terra e per mare. Orazio dichiara la propria inadeguatezza al compito, e indica in Vario la persona che sarebbe invece all'altezza di assolverlo degnamente.

<i>Scriberis Vario fortis et hostium</i>	
<i>victor Maeonii carminis alite,</i>	
<i>quam rem cumque ferox navibus aut equis</i>	
<i>miles te duce gesserit.</i>	
<i>Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem</i>	5
<i>Pelidae stomachum cedere nescii</i>	
<i>nec cursus duplicis per mare Ulixei</i>	
<i>nec saevam Pelopis domum</i>	
<i>conamur, tennes grandia, dum pudor</i>	
<i>inbellisque lyrae Musa potens vetat</i>	10
<i>laudes egregii Caesaris et tuas</i>	
<i>culpa deterere ingeni.</i>	
<i>Quis Martem tunica tectum adamantina</i>	
<i>digne scripserit aut pulvere Troico</i>	
<i>nigrum Merionen aut ope Palladis</i>	15
<i>Tyriden superis parem?</i>	
<i>Nos convivias, nos proelia virginum ...</i>	

Fortis (v. 1), qui riferito ad Agrippa, predicativamente, cioè a indicare la qualità che dovrà caratterizzarlo come protagonista del futuro poema, richiama il *forte epos* di cui, come abbiamo visto, già nel 35 Vario era considerato il campione, e *hostium victor* (v. 1 s.) conferma che si dovrà trattare di epica guerresca. Anche *ferox* (v. 3) e *te duce* (v. 4), riferiti ai personaggi le cui azioni belliche dovranno essere rappresentate – i soldati di Agrippa e lui stesso come comandante –, richiamano rispettivamente a *acer* e *ducit*, le qualificazioni dell'autore del *forte epos* nella satira 1, 10. Stesso linguaggio, stesso tipo di tematica, stesso genere letterario. Ma qui, subito al verso 2, si dice apertamente che Vario è qualificato ad assumersi il compito in quanto è già riconosciuto come un nuovo Omero: egli è infatti definito come “uccello del canto Meonio”. L'uccello – si dovrà pensare al cigno, con cui spesso i poeti si identificano: così Orazio di sé in *carm.* 2, 20, così Virgilio di Vario in *eccl.* 9, 36 – rappresenta qui evidentemente la vocazione al canto, e la qualità del canto, e Meonio è notissimo epiteto poetico per 'omerico'. Il concetto è poi ulteriormente sviluppato nella strofe successiva: Orazio non saprebbe cantare degnamente le imprese di Agrippa, così come non saprebbe cantare l'ira di Achille o

le peregrinazioni di Ulisse. Dunque, le imprese di Agrippa sono tali che può trattarle degnamente solo chi sia in grado di scrivere una *Iliade* o una *Odissea*, cioè solo un nuovo Omero. Vario, uccello del canto Meonio, è il nuovo Omero che può farlo. Nella quarta strofa, tornano scene guerresche riconoscibili come omeriche con la domanda: chi potrebbe scriverne degnamente? e la risposta è ormai chiara, anche se lasciata inespressa: solo un nuovo Omero, quale appunto ha dato prova di essere, oggi, Vario³⁰.

Chi non ammette che Vario avesse scritto un epos di tipo omerico non altrimenti attestato pensa che la qualificazione a cantare Agrippa derivi a Vario dal *De morte*³¹, ritenuto forzosamente, come si è visto, opera in parte o in prevalenza narrativa e bellica, o dal *Thyestes* in quanto il livello stilistico della tragedia è elevato quanto quello dell'epica³², e anche in considerazione del fatto che il v. 8 dell'ode sembra alludere appunto al *Thyestes*. Si è anche pensato che qui Orazio configuri in termini di epica omerica un panegirico epico di Agrippa (e di Augusto: v. 11) che Vario, seguendo la raccomandazione di Orazio, in seguito avrebbe effettivamente scritto³³, come si evincerebbe da Porfirione, secondo il quale due esametri che Orazio, *epist.* 1, 16, 25-9, riporta come esempio tipico di elogio di Augusto erano tratti da un *notissimus panegyricus Augusti*, e da Ps. Acrone che attribuisce quei due versi a un *Varus*, lezione che si ritiene sia da correggere in *Varius*. Sulla dibattuta questione della attendibilità di queste notizie non intendo qui entrare. Il punto che per me conta in questa sede è che l'ode 1, 6 presuppone evidentemente un epos di tema guerresco, di tipo omerico, composto da Vario *precedentemente*³⁴, che lo qualifica ora per la nuova opera.

6. L'argomento in contrario che è stato ripetutamente addotto è, naturalmente, quello *ex silentio*: se Vario avesse scritto un tale poema, ne avremmo notizia³⁵. È un argomento rilevante, certo, ma difficilmente può essere decisivo, a fronte della esplicita chiarezza delle parole di Orazio. Si pensi del resto che anche alle impressionanti 'citazioni' virgiliane da Vario registrate da Macrobio, il commento di Servio non fa alcun cenno.

³⁰ La risposta che Orazio presuppone è certo questa: così intendeva già A. KIESSLING, in Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, ekl. v. A. K., Berlin 1890² (vd. la n. introduttiva all'ode congiuntamente alla n. al v. 13), e l'interpretazione è mantenuta da Heinze nei successivi rifacimenti; così intendono, tra gli altri, sia pure con qualche cautela, R.G.M. NISBET, M. HUBBARD, *A Commentary on Horace: Odes Book I*, Oxford 1970, pp. 87 s. Ottima argomentazione in tal senso in G. DAVIS, *Quis ... digne scripserit? The Topos of Alter Homerus in Horace c. 1.6*, in *Phoenix* 41, 1987, pp. 292-5. Altri intendono: "ben pochi, comunque non io": così E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957, pp. 233 s. e cfr. R. MAYER in *Horace, Odes, Book I* ed. by R. M., Cambridge 2012, pp. 96 s.

³¹ Così WIMMEL, *Der Augusteer*, cit., p. 1580, e per lo più i sostenitori della teoria 'compromissoria': *supra*, n. 12.

³² Su questo punto insiste COVA, *Il poeta Vario*, cit., p. 51 s. e 86 s.; voci citate dell'*Enciclopedia Virgiliana* (p. 442) e dell'*Enciclopedia oraziana* (p. 928); *Il poeta Vario tra neoteri e augustei*, cit., p. 569.

³³ Così in particolare BICKEL, *Varii carmen epicum de actis Caesaris et Agrippae*, *SO* 28, 1950, pp. 17-43: 25 e vd. anche l'ipotesi di Gigante esposta *infra*, n. 36. Ma se questo epos sia mai stato scritto in verità non sappiamo. Ciò che possiamo dedurre con certezza da quest'ode è solo che Orazio doveva sapere che Vario, già autore di poesia epica di successo, ancora in questa fase, successiva al *Thyestes*, si considerava disponibile alla produzione epica.

³⁴ In questo senso anche JOCELYN, rec. a P.V. Cova, *Il poeta Vario*, in *Gnomon* 62, 1990, pp. 596-600: 598. Molto debole l'argomentazione in senso contrario di WIMMEL, *Der Augusteer*, cit., 1611.

³⁵ Cfr., tra gli altri, WIMMEL, *Der Augusteer*, spec. 1577 s. e 1583.

In verità numerosi interpreti ammettono che già la satira I 10, e poi tanto più l'ode 1, 6, presuppongono un'opera epica di Vario, sconosciuta, diversa dal *De morte*. Di solito ci si limita a rilevarlo, senza spingersi ad ulteriori considerazioni³⁶; cautela ben comprensibile, e del tutto condivisibile, tanto più a fronte della circolazione di ipotesi arrischiate intese a dare un profilo preciso all'epica di Vario. Ha incontrato per lo più opposizione o diffidenza, ma anche numerosi consensi, l'ipotesi ingegnosa e ben argomentata, ma per varie ragioni improbabile, di Jean-Paul Boucher, secondo cui Vario sarebbe da identificare col Linceo dell'elegia 2, 34 di Propertio e sarebbe quindi da considerare l'autore di tutta la materia epica che in quell'elegia è riferita al personaggio³⁷. È stata recentemente anche riproposta con impegno l'ipotesi, di per sé certo ammissibile ma totalmente indimostrabile, che Vario sia l'autore del *Carmen de bello Actiaco* conservato in ampi frammenti dai papiri ercolanesi³⁸.

³⁶ Così, ad es. HEINZE, *Satiren*, p. 168; SCHANZ, HOSIUS, *Geschichte*, II, p. 162; R. HELM, *L. Varius Rufus*, in *RE VIII A* (1955), coll. 410-414: 412; GOWERS, *Satires*, p. 326. COURTNEY, *Fragmentary Latin Poets*, p. 271, per spiegare il silenzio di altre fonti, ipotizza che Orazio alluda a un epos che Vario non avrebbe mai portato a termine; HOLLIS, p. 261 cautamente afferma che non è chiaro in che misura, e se, Orazio si riferisca al *De morte*, ma *acer* e *forte* suggeriscono piuttosto che prima del 35 Vario abbia scritto altri componimenti epici. Una articolata argomentazione del fatto che i passi oraziani presuppongono produzione propriamente epica di Vario in E. CASTORINA, *Il "forte epos" di Vario Rufo*, in *Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica*, Genova 1974, pp. 213-221, che si limita poi ad osservare che Vario, pur muovendo come gli altri augustei dal neoterismo (egli considera il *De morte* un epillio) coltivò con successo anche i generi maggiori, e in A. TRAGLIA, *Lucio Vario Rufo poeta epico*, in *Cultura e Scuola*, 25, 1986, pp. 60-7, che si astiene da ogni considerazione storico-letteraria (e condivide con Castorina il falso presupposto che *epos*, il termine usato da Orazio in *sat.* 1, 10, 43, di per sé identifichi l'epica di tipo omerico). GIGANTE, *Virgilio e i suoi amici*, pp. 108-113 ritiene che Orazio in *sat.* 1, 10 si riferisca a un epos di Vario, diverso dal *De morte*, ancora *in fieri* (di qui il presente *ducit*), e ancora non ultimato alla data della pubblicazione dell'ode 1, 6 che ne sarebbe un annuncio: si tratterebbe dello stesso epos di celebrazione augustea che la tradizione grammaticale avrebbe poi definito un "panegirico". Pubblicato verso il 20, e citato da *Hor. epist.* 1, 16, 27-9 (pubblicata nel 20), l'epos di Vario sarebbe dunque giunto a compimento poco prima dell'*Eneide*. Ma una tale gestazione ultraquindicennale, di per sé improbabile, non avrebbe certo potuto dare a Vario, prima della pubblicazione, quel generale riconoscimento di rappresentante dell'epica latina che Orazio attesta nel 35 e conferma nel 23. BICKEL, *Varii carmen epicum*, p. 26 (e cfr. pp. 25 e 30) ritiene che il poema cui allude Orazio in *sat.* 1, 10, 43 s., come il successivo panegirico di Augusto e Agrippa, dovesse avere carattere rigidamente enniano, sulla scia del *Bellum Histricum* di Hostius, e fosse dunque estraneo al percorso poetico augusteo, che avrebbe condotto all'*Eneide*. Ma della cerchia augustea Vario era componente intrinseca ed emblematica.

³⁷ J.-P. BOUCHER, *L'oeuvre de L. Varius Rufus d'après Propertius II, 34*, in *REA* 60, 1958, pp. 307-322 e ID., *Etudes sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris 1965, pp. 298-300. Fa soprattutto difficoltà il fatto che il personaggio di Linceo è presentato in termini quasi irridenti, mentre Vario era figura più anziana di Propertio e molto autorevole; inoltre la corrispondenza tra la produzione che Propertio attribuisce a Linceo e quanto ci è attestato su Vario è incerta. Un elenco delle diverse reazioni alla tesi di Boucher in F. CAIRNS, *Sextus Propertius: the Augustan Elegist*, Cambridge 2006, p. 296. Agli oppositori si può aggiungere A. LA PENNA, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino 1977, p. 11; ai favorevoli, P.J. ENK, *Sext. Propertii Elegiarum liber secundus*, ed. P.J.E., vol. II, Leiden 1962, p. 435; J.P. SULLIVAN, *Propertius. A critical Introduction*, Cambridge 1976, pp. 79 e 173 e gli studi di Gigante e Scappaticcio citati nella n. seg. Cairns stesso, pur dichiarando la questione aperta, di fatto sviluppa (pp. 295-319) una impegnativa interpretazione dell'elegia 2, 34 di Propertio come rivolta a Vario, e riferita alla sua produzione poetica.

³⁸ L'ipotesi, risalente all'antiquario inglese John Hayter (1756-1818), è stata riproposta da M. GIGANTE, *Virgilio e i suoi amici*, cit., pp. 113-117 che identifica il *Carmen* su Azio col *forte epos* cui si riferisce Orazio già nel 35, ma che Gigante ritiene pubblicato solo nel 20 (vd. sopra, n. 36) e da M.C. SCAPPATICCIO, *Il PHerc. 817: echi virgiliani e "antiangusteismo"*, in *Cron. Erc.* 40, 2010, pp. 99-136: 131-136 che cerca di conciliare un

Né io intendo a mia volta congetturare sull'incerto, o sul vuoto. Credo però che si debba prendere atto di ciò che Orazio apertamente attesta e che, senza dar spazio a congetture prive di sostegno, si debba però anche procedere a trarne le conseguenze di ordine storico-letterario che direttamente ne derivano. I vv. 43 s. della satira 1, 10 ci dicono che per Orazio, per la sua cerchia, per i suoi lettori, era cosa chiara e riconosciuta che Vario, intorno al 35 a.C., data di pubblicazione di quella satira, si era già affermato come poeta epico latino di prima grandezza, ed era riconosciuto come tale *almeno* entro la cerchia poetica mecenatiana. L'ode 1, 6 ci dice che nel 23, data di pubblicazione dei primi tre libri delle odi, la reputazione di Vario come autore di epica di tipo omerico era solidissima e riconosciuta anche all'esterno, se egli poteva essere proposto come il poeta ideale per cantare le gesta di un personaggio pubblico del livello di Agrippa.

Una certa dose di esagerazione, in omaggio e complimento all'amico, potrà essere messa nel conto. Ma in limiti molto ristretti e non tali da alterare significativamente questi dati, che emergono direttamente dal testo. Nel caso dell'ode 1, 6, perché sarebbe stato gravemente irriguardoso nei confronti di Agrippa proporgli come celebratore un poeta che non fosse universalmente riconosciuto degno degli elogi formulati nei suoi confronti e apparisse invece bisognoso di forzature complimentose. Nel caso di entrambi i passi oraziani, perché Vario, in quanto membro più anziano della cerchia poetica mecenatiana, imitato e ammirato come grande poeta da Virgilio fin dalla *Bucoliche* (cfr. *edl.* 9, 35 s.), amico affettuoso di Virgilio stesso e di Orazio, legato a Plozio Tucca e a Quintilio Varo, caro a Mecenate (cfr. *Hor. sat.* 1, 5, 39-44 e 93; 6, 54 s.; 9, 22 s.; 10, 81; 2, 8, 21 s. e 63 s.) e ad Augusto (cfr. *Hor. epist.* 2, 1, 247 *dilecti tibi Vergilius Variusque*) appariva certo anche all'esterno come figura emblematica e punto di riferimento della cerchia stessa: lo conferma anche l'incarico che avrebbe poi ricevuto da Augusto, di curare l'edizione postuma dell'*Eneide*. Riferirsi pubblicamente a lui come a un grande poeta epico, come Orazio fa fin dalla satira 1, 10, impegna l'immagine della cerchia e delle sue intenzioni di poetica davanti a tutto il pubblico: non lo si potrebbe fare se non fosse una circostanza reale.

E in ogni caso, il fatto stesso che Orazio si riferisca a lui, figura emblematica del gruppo, come a un grande poeta epico significa professare formalmente che l'epica, il *forte epos* di tipo omerico, è parte intrinseca, non collaterale, del programma della cerchia. È, anzi, parte già realizzata di esso.

Una motivazione adulatoria potrebbe essere eventualmente ipotizzata per l'inserimento di Asinio Pollione, come tragediografo, in questo canone di poeti odierni che hanno già conseguito risultati pienamente soddisfacenti. Asinio Pollione era stato, fin verso al 39 a.C., protettore sia di Virgilio che di Orazio e poteva qui meritarsi un complimento. Inoltre, appunto in quanto non era parte intrinseca della cerchia

presunto atteggiamento filo-antoniano dell'autore del *De bello Actiaco* con le sicure puntate anti-antoniane del *De morte* mediante ipotesi alquanto spericolate su un atteggiamento diffidente di Vario nei confronti delle propensioni 'tiranniche' non solo di Antonio ma anche dello stesso Augusto, che avrebbero a un certo punto indotto Vario a simpatizzare per Antonio. Peraltro la Scappaticcio non dubita che Vario sia stato autore del panegirico ad Augusto attribuitogli da Ps. Acrone (ipotizza che esso vada identificato col *forte epos* di *sat.* 1, 10, 43 s.: il che è impossibile per ovvie ragioni cronologiche). Gigante (pp. 111-113) e Scappaticcio (pp. 135 s.) accolgono anche l'identificazione con il Lynceus di Properzio 2, 34.

come Vario, proporlo come grande poeta tragico, come aveva fatto Virgilio nelle *Bucoliche* (8, 9 s.) già nel 39 a.C. e come Orazio confermerà nell'ode proemiale del II libro, pubblicata nel 23, impegnava assai meno la responsabilità della cerchia stessa.

Ma anche in questo caso: il fatto stesso che Orazio inserisca, a fianco dell'epica, anche la tragedia tra i generi che la poesia romana può vantare come già felicemente rinnovati (ricordiamo che Virgilio, nella III ecloga, e dunque entro il 39 a.C., lodava Asinio Pollione, al v. 86, come autore di *'nova' carmina*), comporta comunque che i generi di massimo prestigio, i generi 'grandi' che la poetica di eredità callimachea aveva rifiutato di praticare, siano da lui collocati, con tutta la loro dignità, nel progetto di questa nuova generazione di poeti.

Il discorso che Orazio sviluppa nella satira 1, 10 nasce dalla affermazione della necessità di rinnovare profondamente, sul piano della forma, la satira di eredità luciliana. La 'novità' delle opere prodotte in questo ambiente anche negli altri generi, rispetto alle opere del canone vigente, doveva consistere evidentemente nella qualità formale più limata e controllata, secondo quei principi di composizione e di stile che Orazio espone qui ampiamente per quanto riguarda il genere che egli stesso, da parte sua, si è assunto il compito di rinnovare, e cioè la satira: principi che si oppongono allo stile trasandato di Lucilio, ma anche allo stile gonfio e adiposo dei poeti dei generi maggiori che si ponevano nella tradizione formale della poesia arcaica, come il *turgidus Alpinus* che Orazio ricorda con disprezzo prima di elogiare la pienezza d'arte di questi poeti contemporanei suoi amici.

Questo passo mostra che il bisogno di creare un nuovo canone di opere che nei diversi generi letterari rispondessero alle nuove esigenze di qualità in fatto di composizione e di stile era nata, nel gruppo di poeti amici delle cerchie di Mecenate e Asinio Pollione, già ben prima di Azio, già ben prima che si fosse consolidato un nuovo regime con una propria politica di incentivazione culturale a fini di prestigio. E in particolare mostra che, a questa data, il programma che ci si propone nella cerchia poetica mecenatiana non ha alcun pregiudizio contro i generi maggiori in quanto tali. Condanna con severità certa epica contemporanea (come quella del *turgidus Alpinus*), ma contempla nel proprio programma *anche* il genere epico e il genere tragico, ed anzi può esibire proprio nella figura massimamente rappresentativa del proprio gruppo un poeta che ha prodotto nel genere epico un frutto pienamente maturo. Aggiungiamo che, a dire il vero, la coerenza interna del discorso di Orazio sembrerebbe addirittura richiedere che Vario avesse prodotto il suo *forte epos*, e fosse riconosciuto come poeta epico, quanto meno nel suo ambiente di amici, non soltanto alla data di pubblicazione di questa satira, nel 35, ma già alcuni anni prima, quando Orazio aveva sentito la prima vocazione a farsi poeta latino (vv. 31-5), e aveva appunto trovato alcuni generi, epica, tragedia, commedia e bucolica, già 'occupati'.

Di fatto, le opere che si sono conservate e alle quali è perciò dovuta l'immagine che noi abbiamo della produzione augustea, ci propongono uno scenario diverso, che è quello solitamente fissato nella nostra mente. Lo scenario di un gruppo di poeti che si sentono eredi della poesia neoterica, che rifiutano i generi maggiori adducendo come scusa l'incapacità di così grandi cimenti, ma in realtà attribuiscono, appunto in quanto eredi della tradizione callimachea e neoterica, nuovo e alto valore proprio ai generi minori cui appunto di dedicano. Generi che però, anche sotto le sollecitazioni

del potere, essi sempre più caricano di responsabilità civili e ideologiche, innalzandone al tempo stesso le ambizioni formali. Finché, quasi al termine di questo sofferto percorso, che vede in conflitto vocazione callimachea da un lato, pressioni del potere e ambizioni di grandezza dall'altro, arriva il prodigio dell'*Eneide*: un nuovo grande poema epico, di dichiarate ambizioni omeriche, capace di interpretare esigenze e problematiche umane profonde, ma che al tempo stesso risponde pienamente agli ideali di eleganza formale e compositiva e di finezza emotiva che derivano dall'eredità neoterica.

Proprio la fedeltà a questo scenario è stata certo una ragione importante, insieme si intende all'*argumentum ex silentio* della mancanza di altre testimonianze, che ha indotto vari studiosi a negare che Orazio potesse veramente riferirsi a una attività di poeta epico in senso pieno di Vario, e per di più a una data tanto precoce. Walter Wimmel, che in un importante studio complessivo sul nostro poeta affronta con molto impegno la questione del suo ruolo nello sviluppo della poesia augustea³⁹, si mostra ben consapevole che ammettere un epos di Vario comporterebbe una profonda modifica dello scenario poetico augusteo, rendendo meno eccezionale e meno sofferto il percorso di Virgilio verso l'*Eneide*. La precoce diponibilità di Vario, senza apparenti remore, a dedicarsi ai generi maggiori rappresenterebbe un'eccezione: ma, afferma Wimmel, egli non può essere un'eccezione perché è troppo intrinseco alla cerchia, e direttamente rappresentativo di essa. Per questa ragione, pur riconoscendo la forza che sembrerebbero avere le testimonianze oraziane, Wimmel nega che Vario possa essere stato attivo come epico in senso pieno. Considera la tragedia, e in particolare il *Thyestes* di Vario, un genere disancorato dall'attualità e perciò inadatto alle intenzioni della poetica augustea (valutazione discutibile) e giudica il panegirico, che egli crede Vario debba aver scritto, come il cedimento a una forma troppo diretta di relazione con l'attualità politica. Attribuisce peraltro al *De morte*, come abbiamo visto, un carattere parzialmente narrativo, legato all'attualità romana, e in forza di questo suo unico, limitato esperimento di epica, e della sua stessa prova nella tragedia, giudica che Vario abbia mosso sì dei primi passi nel percorso stesso di Virgilio verso l'autentica identità di poeta augusteo, capace di interpretare la realtà romana, e umana, attraverso il filtro universalizzante del mito: ma in questo percorso egli si sarebbe fermato assai presto. Pier Vincenzo Cova, nella sua monografia dedicata al poeta, si è spinto molto oltre in questa direzione, e ha cercato di ricondurre interamente Vario alla dimensione neoterica, negandogli ogni opera epica diversa dal *De morte* – da lui considerato quasi alla stregua di un epillio – nonché il panegirico di Augusto, e ritenendo il *Thyestes* opera di ricerca psicologica, disancorata da ogni aggancio all'attualità, e persino negando la sua rappresentazione in occasione delle celebrazioni della vittoria aziaca, che ci è attestata da una tradizione grammaticale che ben difficilmente potremmo considerare infondata⁴⁰.

Io credo che non si debbano forzare le testimonianze per salvaguardare uno scenario da noi ricostruito, pur legittimamente, sulla base dei soli testi conservati, che però sono appunto solo una parte della realtà. Quanto Orazio ci attesta con chiarezza

³⁹ WIMMEL, *Der Augusteer*, cit.: nel seguito mi riferirò a posizioni espresse da Wimmel in particolare alle pp. 1562-1569, 1581-1583, 1586, e 1613-1621.

⁴⁰ La forzosa riduzione di Vario alla figura di un neoterico attardato in COVA, *Il poeta Vario*, cit., ha suscitato netta opposizione di JOCELYN, rec. cit. (a p. 599 s. a proposito della retrodatazione del *Thyestes*) e GIGANTE, *Virgilio e i suoi amici*, cit., p. 101 e *passim*.

a proposito di Vario deve invece indurci a correggere quello scenario. I poeti che, amici di Mecenate, costituiranno la cerchia 'augustea', assai precocemente, ben prima che il nuovo regime si costituisse, e tanto più ben prima che avesse modo di esercitare una pressione esplicita o implicita sulle loro coscienze di poeti, per ragioni che dobbiamo ritenere essenzialmente letterarie, o di più generale responsabilità intellettuale del loro ruolo di poeti, giudicarono che il compito assegnato alla loro generazione comprendesse anche l'elaborazione di poesia epica degna del più antico e prestigioso modello greco.

In che modo Vario avesse interpretato, con la sua epica, il compito di proporsi come un nuovo Omero latino non sappiamo. Possiamo solo dire che il fatto che Orazio nella satira 1, 10 contrapponga la sua opera, insieme alle opere degli altri poeti contemporanei che egli considera pienamente riuscite, all'epica del *turgidus Alpinus* esclude che Vario coltivasse la maniera enniana, e che si candidasse, come aveva affermato Bickel⁴¹, ad essere considerato un *alter Ennius*. Qualifica che né Orazio né, dobbiamo ritenere, gli altri membri della sua cerchia avrebbero certo considerata lusinghiera.

Orazio, molti anni dopo, nell'epistola ad Augusto, del 14-13 a.C., lamenterà che ancora a quella data l'opinione corrente apprezza Ennio al punto da mantenergli quel riconoscimento di *alter Homerus* che Ennio stesso aveva rivendicato per sé: *epist.* 2, 1, 50 s. *Ennius et sapiens et fortis et alter Homerus, ut critici dicunt...* scriverà con ironia. Si noterà, ancora una volta *fortis* attribuito al poeta di un *forte epos*, come *acer* a proposito del *forte epos* di Vario. Ormai quel riconoscimento di *alter Homerus* spettava a Virgilio. Ma, come il riconoscimento di massimo rappresentante della tragedia romana spettava ormai a Vario, mentre negli anni 30 era ancora assegnato ad Asinio Pollione, così il ruolo di nuovo *alter Homerus*, dopo l'*alter Homerus* Ennio, non era vacante prima dell'*Eneide*, ma era già stato attribuito, nella nuova, fervida temperie della cerchia poetica mecenatiana, almeno 5 anni prima di Azio, all'opera epica di Vario, per noi perduta.

ABSTRACT

Due passi di Orazio (*sat.* 1, 10, 43 s. e *carm.* 1, 6) mostrano in modo inequivocabile che Vario fu autore di almeno un'opera di epica narrativa, e dunque diversa dal *De morte*, attestato da Macrobio, che era certo un poema didascalico. I vari tentativi degli studiosi di interpretare diversamente le testimonianze di Orazio sono dovuti sia alla mancanza di altre attestazioni di una tale produzione da parte di Vario, sia alla difficoltà ad ammettere che già prima del 35 a.C. (data di pubblicazione del I libro delle Satire) un poeta che fu parte intrinseca della cerchia di Mecenate, potesse essere stato autore di un epos di tipo omerico. Il passo della satira 1, 10 mostra in realtà che non solo l'epica, ma anche la tragedia, erano fin da subito compresi nel progetto di rinnovamento della poesia romana concepito da quella cerchia. Il distacco dall'esperienza neoterica e l'approdo ai generi maggiori non avviene dunque solo con l'*Eneide*, al termine di un lungo e sofferto percorso condizionato anche dalle pressioni del regime augusteo. Già ben prima dell'*Eneide*, e ben prima di Azio i poeti della cerchia di Virgilio aspirano a rinnovare anche i generi maggiori, cui riconoscono alto prestigio, e annoverano già tra loro un rinnovatore dell'epica di tipo omerico.

⁴¹ Vd., sopra, n. 36 fine.

Two Horatian passages (*sat.* 1, 10, 43 s. e. *carm.* 1, 6) unambiguously indicate that Varius was the author of at least one work of narrative epic, different from the *De morte* attested by Macrobius, which certainly was a didactic poem. The various efforts by some scholars to give a different interpretation to the Horatian passages are the consequence both of the absence of any other evidence of such an epic production by Varius, and of the unwillingness to admit that already before 35 B.C. (date of publication of the first book of the *Satires*) a poet who was an intrinsic part of Maecenas' circle could have been the author of epic of the Homeric kind. But the passage in *Satires* 1, 10 proves that not only epic, but also tragedy were included from the beginning in the project of renewal of Latin poetry conceived by the circle. The dissociation from the neoteric experience and the access to the grand genres does not occur only when Virgil composes the *Aeneid*, at the end of a long and problematic process also conditioned by pressures from the Augustan regime. Well before the *Aeneid*, and well before Actium, the poets of the Virgilian circle already pursued the renewal also of the grand genres, to which they accorded high prestige. And they already counted among themselves a poet who had successfully renovated epic of the Homeric kind.

KEYWORDS: Varius Rufus; Augustan epic; Horatius; Virgil; Maecenas.

Mario Citroni
Scuola Normale Superiore, Pisa - Firenze
mario.citroni@sns.it

LUIGI GALASSO

L'UOMO CHE NON VOLLE ESSERE RE: LA STORIA DI CIPO NEL XV
LIBRO DELLE METAMORFOSI DI OVIDIO

L'organizzazione narrativa nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* dà l'impressione di procedere secondo criteri puramente esteriori: dopo il discorso di Pitagora si dice del regno di Numa, molto brevemente, e più diffusamente della sua morte e del dolore della sua sposa, Egeria, una vicenda che racchiude al suo interno il racconto della storia di Ippolito-Virbio. La metamorfosi della Ninfa produce una meraviglia che è l'elemento che salda insieme tre eventi, due metamorfosi narrate molto sinteticamente e la vicenda più lunga di Cipo, che occupano lo spazio di tutta la storia romana, monarchica e repubblicana, fino all'introduzione del culto di Esculapio; poi si passa direttamente alla congiura contro Cesare e alla celebrazione di Augusto.

Tutte queste narrazioni sono punti sensibili, in primo luogo per determinare il rapporto tra Ovidio e Augusto. Le riflessioni degli studiosi hanno coperto praticamente tutte le possibilità logiche di interpretazione, che si sono coagulate specialmente intorno alla vicenda di Cipo¹. L'uomo che non volle farsi re potrebbe infatti divenire un *exemplum* importante da contrastare con Cesare, che è vittima di una congiura proprio per essersi comportato all'opposto, o con Augusto, della cui posizione si avverte l'ambiguità. Un'ulteriore ragione di immediata complessità può derivare dalla saldatura dell'episodio di Cipo con quelli a cui è accostato: la nascita di Tagete spiega l'azione di un *Tyrrhenae gentis haruspex* (v. 577)²; l'*hasta Romuli* rende presente il primo re di Roma nel momento in cui compare un re in potenza³. Infine la centralità dell'elemento dell'entrata in città stabilisce un collegamento con gli episodi di Esculapio e Cesare. Ci sarebbe inoltre la tentazione di rinvenire un legame specifico con vicende particolari della recente storia di Roma, che sarebbero qui richiamate nelle forme, in qualche modo, dell'allegoria.

Forse è più opportuno partire dall'idea che Ovidio metta in scena il meccanismo in sé del potere, non un evento preciso⁴. Questa linea esegetica potrebbe essere il

¹ Su questo una panoramica nel commento di P. HARDIE, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. VI (Libri XIII-XV), Milano 2015, pp. 563-564. Ad un estremo troviamo la lettura di S. LUNDSTRÖM, *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Uppsala 1980, pp. 67-79, in evidente chiave antiaugustea, che fa di Cipo un modello di probità repubblicana da contrapporre al *princeps*; ad un altro l'ampia trattazione di R. MARKS, *Of Kings, Crowns, and Boundary Stones: Cipus and the hasta Romuli* in *Metamorphoses 15*, in *TAPhA* 134, 2004, pp. 107-131, che offre la bibliografia più completa, e individua la ragion d'essere dell'episodio in una presentazione dei problemi, irrisolti, che travagliano i Romani che sono praticamente impossibilitati a respingere l'istituzione monarchica.

² Così Ovidio suggerirebbe una polemica nei confronti dell'uso fatto da Augusto dell'augurato, anche a livello di ideologia del regime: cfr. J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1995, pp. 166-171.

³ Sui legami fra i tre episodi insiste opportunamente MARKS, *Of Kings, Crowns, and Boundary Stones*, cit., pp. 111-113, 120-127.

⁴ Cfr. A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe*, Roma-Bari 1994, p. 307.

semplice portato della nostra mancanza di fonti; nel contempo, però, si configura come una soluzione possibile, data la indeterminazione con cui ci scontriamo. Sarebbe certo molto agevole stabilire una corrispondenza allegorizzante tra ognuno dei singoli elementi del mito e la situazione del tardo regno di Augusto, e altrettanto facile sarebbe negarne la rilevanza. Forse è più produttivo cercare di definire come il rapporto tra l'uno e l'altra si realizzi attraverso la definizione di trame e personaggi evocativi. Del resto, in tutta la sua opera Ovidio è legato all'attualità, e così non può non essere nel poema che non solo termina con la celebrazione del presente, ma spalanca la nostra visuale sul futuro prossimo. Il poeta trasforma in simboli poetici e mitologici quelli che sono i grandi problemi, le grandi questioni⁵. La potenziale indeterminazione di significato può essere risolta poi attraverso l'individuazione di una sequenza.

Alla fine del poema la successione, poetica e politica⁶, diviene un problema urgente. Già il libro precedente si era concluso con l'aperta necessità che si attui una successione, dato che si è verificata un'apoteosi, quella del primo re, Romolo. Il XV inizia appunto con:

*Quaeritur interea quis tantae pondera molis
sustineat tantoque queat succedere regi⁷.*

Sentiamo intonare gli accordi che risuonano potenti nel finale, dove si ha nuovamente un'apoteosi⁸ seguita da una successione.

Anche nella storia di Cipo, tuttavia, è presente con evidenza il problema della trasmissione del potere, dato che egli allestisce una *recusatio imperii*⁹. All'*imperium*, però, egli rinuncia effettivamente, ancorché poi riceva l'invito a indossare nuovamente la corona dismessa e abbia tanta terra quanta se ne può arare dall'alba al tramonto, secondo la formulazione, esattamente, della monarchia universale (v. 619). Il fatto che ci sia la volontà di rappresentare un rituale riceve ulteriore conferma dalla pubblica esibizione di intenti, che manca nella versione della vicenda come ci è narrata da Valerio Massimo (vd. *infra*).

⁵ Cfr. L. GALASSO, *Giove e il fato nel IX libro delle Metamorfosi di Ovidio*, in MD 49, 2002, pp. 117-133.

⁶ P. HARDIE, *The Epic Successors of Virgil*, Cambridge 1993, pp. 88-119.

⁷ Vi si sente il linguaggio imperiale della responsabilità (Hor. *epist.* 2, 1, 1) e della successione (essenziale Tacito): cfr. HARDIE, *Ovidio, Metamorfosi*, cit., *ad locum*, pp. 477-478; vd. anche ID., *Questions of authority: the invention of tradition in Ovid Metamorphoses 15*, in T. HABINEK, A. SCHIESARO (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997, pp. 182-198: pp. 182-183.

⁸ L'ascesa di Romolo agli astri, con la sua progressiva incandescenza (*met.* 14, 824-826), va vista in parallelo con il *sidus Iulium* (15, 847-850), un elemento che rispecchia il fatto che, in particolare dopo il 44 a.C., le narrazioni della morte del fondatore vengono modellate in base a quelle dell'uccisione di Cesare. Inoltre, che nel caso di Romolo e di Numa ci si interessi al destino della moglie, forse suggerisce qualche riflessione a proposito di Livia.

⁹ Si tratta di un'illustrazione del procedimento in sé, nella sua purezza, potremmo dire: per questo è difficile riferirlo ad un evento specifico, che si tratti della ridefinizione (ufficialmente presentata come *renuntiatio*) dei poteri di Augusto del 27 o del 23 a.C.: sul fenomeno in relazione al primo *princeps* U. HUTTNER, *Recusatio Imperii. Ein politisches Ritual zwischen Ethik und Taktik*, Hildesheim-Zürich-New York 2004, pp. 81-127.

L'altro problema, affiorato più di recente, soprattutto nei contributi di A. Barchiesi¹⁰, è quale sia il valore conclusivo di questa storia, vale a dire in quale modo ci traghetti verso l'epilogo. A Barchiesi si deve anche l'individuazione dei termini in cui si pone il rapporto problematico con i *Fasti*, con cui, per questa parte, il poema delle trasformazioni entra in concorrenza. Colpisce la presenza, in posizione analoga, in entrambi i casi del mito di Ippolito/Virbio e di Esculapio (6, 733-762). I *Fasti* terminano con le Muse ed Ercole che suona la lira (vv. 811-812): un ricordo della prima conclusione degli *Annales* di Ennio?¹¹ Il libro XV, originariamente l'ultimo, aveva alla fine il trionfo del Nobiliore e la fondazione del tempio *Herculis Musarum*. Si verifica perciò una dialettica notevole tra i finali del poema elegiaco e di quello esametrico, proprio dove si potrebbe avere una sovrapposizione tra i due per quanto riguarda gli argomenti, e la dialettica si complica nel rapporto con il modello arcaico. In ogni caso, nelle *Metamorfosi* elementi enniani ci sono stati nelle apoteosi che hanno preceduto, in particolare di Romolo, come è sottolineato anche dalla citazione di *ann.* 54-55 Skutsch in *met.* 14, 814¹².

Quello di Esculapio è l'ultimo arrivo a Roma dalla Grecia, un movimento che ha segnato tutta la parte finale delle *Metamorfosi*, e offre ulteriori strategie conclusive, dal nome di sua madre Coronide (evocatore della *coronis*), al rapporto con il VI libro del *De rerum natura* di Lucrezio, che finisce con la descrizione di una pestilenza: è a seguito di una calamità analoga che viene 'evocato' nell'opera ovidiana il dio greco della medicina. La narrazione è preceduta dall'invocazione alle Muse (vv. 622-625), inaspettata, ed è seguita dal catasterismo di Cesare che quindi pone al termine del poema lo stesso tipo di evento che segnava la fine degli *Aitia* di Callimaco con la *Chioma di Berenice*¹³. Prima di tutto questo c'è un personaggio che nel nome porta il segno del limite, *cip(p)us*¹⁴, e che è all'origine dell'*aition* della rappresentazione di corna su di una porta urbica. Difficile pertanto pensare a una vicenda più conclusiva. Inol-

¹⁰ Specialmente il denso capitolo *Endgames: Ovid's Metamorphoses 15 and Fasti 6*, in D.H. ROBERTS, F.M. DUNN, D. FOWLER (eds.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton NJ 1997, pp. 181-208, su Cipo in particolare pp. 185-187.

¹¹ Così D.C. FEENEY, *Si licet et fas est: Ovid's Fasti and the Problem of free Speech under the Principate*, in A. POWELL, *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol 1992, pp. 1-25: p. 24 n. 64. Sulla conclusione del VI dei *Fasti*, un testo da leggere a molti livelli, cfr. C.E. NEWLANDS, *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca-London 1995, pp. 209-236.

¹² Per la componente enniana nell'ultima parte delle *Metamorfosi* cfr. P. HARDIE, *The Historian in Ovid. The Roman History of Metamorphoses 14-15*, in D.S. LEVENE, D.P. NELIS (eds.), *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 191-209: pp. 193-194; cfr. anche P. DOMENICUCCI, *La caratterizzazione astrale delle apoteosi di Romolo ed Ersilia nelle Metamorfosi di Ovidio*, in I. GALLO, L. NICASTRI (a cura di), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Salerno 1991, pp. 221-228.

¹³ Il modello del Callimaco degli *Aitia* è rinvenuto nella parte finale del poema da P.E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986, pp. 65-83; cfr. anche BARCHIESI, *Endgames*, cit., p. 194. Nella apoteosi di Cesare, inoltre, è tenuta presente, più specificamente, l'*Ekttheosis Arsinoes* di Callimaco: cfr. E. LELLI, *Callimaco, Giambi XIV-XVII*, Roma 2005, pp. 163-164.

¹⁴ Su questo già E.W. PALM, *Cipus. Un mythe Romain*, in RHR 119, 1939, pp. 82-88, che proponeva per lui la natura di un *numen* garante delle frontiere.

tre i *cornua* di un papiro indicano gli estremi, che emergevano dal rotolo, del bastoncino intorno al quale questo era avvolto¹⁵.

Quelle della nascita di Tagete, della lancia di Romolo, e di Cipo sono tutte e tre vicende particolarmente rare, e per due di esse, la prima e la terza, è Ovidio a offrire la versione più antica.

La storia di Cipo è introdotta nel segno dello stupore¹⁶. La metamorfosi di Egeria (*met.* 15, 547-551)¹⁷ provoca in Ippolito e nelle Ninfe una meraviglia¹⁸ non diversa da quella dell'aratore etrusco che vide la zolla di terra prendere la forma di un uomo, Tagete (553-559); da quella di chi vide la lancia di Romolo trasformarsi in albero (560-564); da quella di Cipo che vide riflesses nell'acqua le corna che si era trovato ad avere sul capo (565-569). La meraviglia, peraltro, è anche quella del lettore che si sarebbe aspettato qualcosa di diverso per lo sviluppo della storia romana da Numa ad Augusto, se non altro dopo che Virgilio aveva sperimentato svariati modi per presentarla all'interno dell'*Enaide*.

L'aratore in mezzo al campo vide una zolla che si muoveva da sé senza che nessuno la toccasse¹⁹, per poi assumere la forma di un uomo e rivelare la scienza di predire il futuro. Richiami sofisticati si individuano tra questa parte e il I libro²⁰. Qui si allude non soltanto alla metamorfosi delle pietre in uomini dell'episodio di Deucalion e Pirra (1, 400-415), ma soprattutto a quella della nascita, che avviene sotto le zolle di terra, degli animali che vengono portati alla luce dal contadino che sta arando (425-426)²¹. C'è infine un'analogia espressiva nella nascita degli Sparti, *met.* 3, 106 *inde (fide mains) glaebae coepere moveri*.

Dalla terra nasce Tagete, il mitico padre dell'aruspicina, che nel suo stesso nome porta la sua origine: l'etimologia è esplicitata nei *commenta Bernensia* al *Bellum Civile* di

¹⁵ Questa l'opinione tradizionale, che è stata contestata da Th. BIRT, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907, pp. 235-236 (egli intendeva con *cornua* il foglio iniziale e finale del rotolo), ma che è stata riconfermata da H. BLÜMNER, *Umbilicus und cornua*, in *Philologus* 73, 1916, pp. 426-445. Le attestazioni sicure sono Ov. *tr.* 1, 1, 8 e *Mart.* 11, 107, 1; problematico Lygd. 1, 13, sul quale cfr. F. NAVARRO ANTOLÍN, *Lygdamus*, Leiden-New York-Köln 1996, pp. 122-124; l'elemento conclusivo riferito al libro-oggetto è in ogni caso sottolineato da BARCHIESI, *Endgames*, cit., p. 187, che si ricollega così alla *coronis*. L'idea è sviluppata da S.M. WHEELER, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, pp. 92-93.

¹⁶ Sulla 'meraviglia' nella letteratura di età augustea prime indicazioni in E. GALFRÉ, *Mirum e fides. Meraviglia vs. credibilità nelle opere ovidiane dell'esilio*, in *SCO* 63, 2017, pp. 187-218; pp. 187-190.

¹⁷ Per questa figura e il suo rapporto con Numa cfr. L. ARESI, *Nel giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg 2017, pp. 237-259.

¹⁸ *Non aliter stupuit* introduce una sequenza di due similitudini con metamorfosi a 10, 64-71.

¹⁹ La terra si muove da sola: per *sponte sua primum* in inizio di esametro (v. 555) riferito alla terra cfr. *Lucr.* 2, 1158, sempre con la terra come soggetto.

²⁰ Echi e riferimenti ad episodi precedenti delle *Metamorfosi* in S.M. WHEELER, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000, pp. 127-128. Anche l'episodio di Esculapio presenta saldi intrecci con altre parti del poema, significativamente con il libro I: cfr. F. STOK, *La rivincita di Esculapio*, in G. BRUGNOLI, F. STOK, *Ovidius παρῳδῆσας*, Pisa 1992, pp. 135-180; p. 178.

²¹ Su questo passo, anche nelle sue connessioni con la parte finale del poema, cfr. D. NELIS, *Ovid, Metamorphoses 1.416-451: noua monstra and the foedera naturae*, in P. HARDIE (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, pp. 248-267; pp. 261-267.

Lucano (1, 636²²), in un contesto dove si dice di Tagete fondatore della divinazione (*conditor artis*), immediatamente prima di un passo (vv. 645-665) che si colloca in un rapporto intertestuale complesso con Ovidio (*met.* 1, 253-261).

L'unica narrazione della storia precedente a Ovidio per noi è in Cicerone, *div.* 2, 50, un racconto condotto, dato il contesto, in tono estremamente polemico: nel territorio di Tarquinia un contadino²³ stava arando quando, da un solco profondo, balzò fuori Tagete, all'aspetto un ragazzo, che lo apostrofò. Grande fu la meraviglia dell'aratore – un elemento molto accentuato. Si radunò subito una gran folla, che raccolse tutte le sue parole, che creavano l'arte dell'aruspicina²⁴. Per Cicerone, quindi, non si verifica una metamorfosi, mentre nelle altre attestazioni, con formulazione abbastanza ambigua, si dice che la zolla diede un fanciullo²⁵.

Seconda metamorfosi che suscita meraviglia: Romolo scaglia una lancia dall'Aventino contro il Palatino e questa si conficca nei pressi delle *Scalae Caci* e del successivo tempio della Grande Madre sul Palatino, dove, fino all'età di Caligola, si trovava il sacro albero di corniolo, nato dalla metamorfosi dell'arma; Plutarco, *Rom.* 20, 6, spiega il motivo del gesto con la volontà di Romolo di provare la sua forza (una spiegazione chiaramente recenziore)²⁶. La punta si conficcò in profondità e nessuno riuscì a svellere la lancia, che si trasformò in una grande pianta di corniolo, come sottolinea Plutarco, che attenua la meraviglia prodotta dall'evento rilevando come la fertilità della terra spingesse il legno alla vita. Il racconto ovidiano, che invece evidenzia l'elemento, appunto, del *mirum*²⁷, è il più antico a noi rimasto. Tra le versioni successive²⁸, mi limito al breve cenno di Servio a Verg. *Aen.* 3, 46, in una nota dell'episodio di Polidoro²⁹. Il tiro dell'arma ha fatto seguito all'*augurium* (abbiamo appena letto dell'invenzione della divinazione, ancorché propriamente si tratti dell'aruspicina) con il quale Romolo è divenuto il fondatore di Roma, e implica la presa di possesso del Palatino³⁰. Si tratta perciò di una vicenda che unisce l'elemento oracolare con il potere, nel modo in cui accade con Cipo. Al v. 563 *lenti viminis arbor*, in forte opposizione con la rigidità dell'arma, evoca ominosamente Verg. *Aen.* 6, 137 *lento vimine ramus*, il ramo d'oro: un'arma che si trasforma in un albero è come un albero che ha un ramo di metallo.

²² *Qui quoniam e terra natus est, Tages est appellatus ἀπὸ τῆς γῆς, et lingua Etrusca significat 'vox terra emissa'.* L'informazione forse ha la sua origine nei *libri Tagetici*, in esametri.

²³ Tarconte, secondo Lyd. *ostent.* 3, su cui cfr. J.R. WOOD, *The Etrusco-latin Liber Tageticus in Lydus' De ostentis*, in *MPhL* 5, 1981, pp. 94-125.

²⁴ Discussione ampia della tradizione in J.R. WOOD, *The Myth of Tages*, in *Latomus* 39, 1980, pp. 325-344.

²⁵ Cfr. *ibid.*, p. 332.

²⁶ D. BRUNO, *Appendice III* 1, in A. Carandini (a cura di), *La leggenda di Roma*, vol. II, Milano 2010, p. 290.

²⁷ R. GRANOBIS, *Studien zur Darstellung römischer Geschichte in Ovids Metamorphosen*, Frankfurt a. M.-Berlin-Bern et al. 1997, p. 77.

²⁸ MARKS, *Of Kings, Crowns, and Boundary Stones*, cit., pp. 108-111.

²⁹ Nega la pertinenza dell'accostamento operato da Servio N. HORSFALL, *Virgil, Aeneid 3. A Commentary*, Leiden-Boston 2006, p. 53. Come è naturale, anche in Virgilio è forte l'insistenza sulla meraviglia, che in questo caso esprime terrorizzato sgomento (v. 48).

³⁰ Utile Ph. BRUGGISSER, *Romulus Servianus*, Bonn 1987, pp. 114-121.

Terzo in questa serie è l'episodio di Cipo, un magistrato altrimenti sconosciuto che non siamo in grado di collocare cronologicamente. Gli crescono delle corna sulla testa e quando in proposito interroga un aruspice, riceve la risposta che sarebbe divenuto re se fosse entrato a Roma. Allora questo cittadino modello dei tempi della repubblica, dalla straordinaria *pietas* verso la patria, si decide di propria volontà per l'esilio. La trasformazione solo parziale che ha luogo suggerisce come Ovidio cerchi di realizzare delle metamorfosi più 'realistiche' man mano che si avvicina al presente. In fondo questa metamorfosi è proposta come reale anche da Valerio Massimo.

La vicenda di Cipo, che è solo menzionato da Plinio, *nat.* 11, 123, è narrata da Valerio Massimo (5, 6, 3) nelle forme di un *exemplum*: il pretore Genucio Cipo stava uscendo da Roma al comando dell'esercito, quando gli accadde un prodigio straordinario. Sul suo capo crebbero delle corna e gli venne annunciato che egli sarebbe divenuto re se fosse ritornato in città. Affinché ciò non accadesse, Cipo comminò a se stesso un esilio volontario e perpetuo. A ricordo dell'avvenimento un'effigie in bronzo venne collocata sulla porta dalla quale stava uscendo, e per questo motivo essa ricevette il nome di *Raudusculana*: infatti un tempo, dice Valerio Massimo, il bronzo veniva chiamato *raudus*³¹. La porta Raudusculana, della cinta muraria serviana, si trovava tra Aventino e Piccolo Aventino³². Il rilievo a cui fa riferimento Valerio Massimo probabilmente all'epoca di Ovidio non esisteva già più, e in ogni caso la spiegazione più probabile del nome della porta sta nel fatto che doveva essere stata rinforzata con placche di bronzo³³.

In Ovidio la situazione è parzialmente, ma non sostanzialmente diversa. Cipo sta ritornando dopo una vittoria e, si può pensare, in qualità di possibile trionfatore si ferma fuori dal *pomerium*. Ovidio presenta l'evento con un'insistenza particolare sull'entrare in città e lo colora con elementi legati alla cerimonia del trionfo e alla sua eziologia³⁴, che in qualche modo potrebbe giustificare la regalità, momentanea, del comandante vittorioso. Questa dovette essere un'innovazione ovidiana, in quanto l'*aition* ha una spiegazione se Cipo esce attraverso la porta Raudusculana³⁵. Dalle parole dell'indovino nelle *Metamorfosi* è chiaro che non entra in città e che il popolo e il senato sono chiamati fuori dal limite sacro³⁶.

³¹ Un tentativo, largamente ipotetico, di contestualizzazione storica dell'episodio, in F.-H. PAIRAULT-MASSA, *Ovide et la mémoire plébéienne ou l'étrange prodige de Genucius Cippus*, in M.-M. MACTOUX, É. GENY (éds.), *Mélanges P. Lévêque*, V, Paris 1990, pp. 287-305, che insiste sul pitagorismo e i conflitti tra plebei e patrizi.

³² Cfr. F. COARELLI, s. v. "*Murus Servii Tullii*"; *mura repubblicane*, in E.M. STEINBY (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, Roma 1996, p. 331.

³³ Discussione in F. BÖMER, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Buch XIV-XV, Heidelberg 1986, ad 620-621, pp. 416-417 sull'ornamento in bronzo.

³⁴ C. SANTINI, *La storia di Cipo in Valerio Massimo e Ovidio*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, III, Urbino 1987, pp. 291-298; pp. 293-294.

³⁵ Questo suggerisce che la versione di Valerio Massimo dovette essere più vicina a quella originaria: GRANOB, *Studien zur Darstellung römischer Geschichte*, cit., p. 132.

³⁶ Su questo punto discutibile G.K. GALINSKY, *The Cippus Episode in Ovid's Metamorphoses* (15.565-621), in *TAPhA* 98, 1967, pp. 181-191; pp. 184-185. Galinsky «would have been glad to disavow» l'articolo in seguito (*BMCR* 98.1.26, recensione ad A. Barchiesi, *The Poet and the Prince*, Berkeley 1997). Una contestazione puntuale in G. WILLIAMS, *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley-Los Angeles-London 1978, pp. 92-93 n. 72, che attribuisce le divergenze tra Ovidio e Valerio Massimo alla volontà del poeta di creare un racconto più drammatico.

La nascita delle corna è stata spiegata in vario modo, ad esempio come segno di potenza in ambito politico-religioso³⁷. Inoltre nell'*Eneide* vi sono due passi pertinenti: nell'Oltretomba Romolo, che è immediatamente accostato ad Augusto, è presentato con un elmo su cui sorgono *geminæ cristæ* (6, 779)³⁸; nella descrizione della battaglia di Azio, ad Augusto *geminas ... tempora flammæ / læta vomunt* (8, 680-681)³⁹. Di fatto si tratta di due punti poco chiari, su cui persistono ancora dubbi⁴⁰. Comprensibilmente, su questo si è insistito per individuare elementi di contatto tra Cipo e Cesare, che pure portava una corona d'alloro perché aveva qualcosa da nascondere (la calvizie) e che ha espresso una rinuncia (faticosa) alla regalità ai Lupercali. Si è anche voluta vedere un'allusione ad Augusto, la cui connessione con il simbolo apollineo della corona d'alloro è ben altrimenti profonda⁴¹. Naturalmente sono tentativi per leggere l'episodio in una prospettiva anti-augustea, dove sarebbe evidenziata l'opposizione tra Cesare e Augusto, che bramavano il sommo potere, e Cipo, che vi ha rinunciato⁴².

È tuttavia in un certo qual modo logico che emblema della storia della Roma repubblicana sia un personaggio che si è sacrificato in favore dello Stato e che si colloca in ogni caso su un piano del tutto diverso da quello del *princeps*.

Con suo grande stupore, dunque, Cipo vide nel riflesso di un fiume che gli sono cresciute in testa delle corna, un'immagine alla quale non crede se non dopo averle più volte toccate – nel mondo delle *Metamorfosi* i personaggi possono essere scettici, un elemento di realismo del meraviglioso. Ci viene detto che sta ritornando da una vittoria sui nemici (v. 569) e che immediatamente si blocca per capire cosa significhi il prodigio. I suoi gesti sono quelli di un uomo pio ed estremamente preoccupato del bene della patria, che antepone senza incertezza al suo: nel caso in cui si tratti di qualcosa di felice, tale sia per Roma, se di infausto, lo sia per lui. Innalza un altare di zolle e offre libagioni e sacrifici per cercare di comprendere l'accaduto. Un aruspice etrusco vede nelle viscere il segno di grandi eventi⁴³, benché ancora oscuri. Quando però sposta lo sguardo⁴⁴ dalle fibre degli animali alle corna di Cipo, allora lo apostrofa con una solenne predizione. *Rumpe moras* (v. 583) è nesso dell'epica virgiliana con cui si esorta l'eroe all'azione: *Aen.* 4, 569; 9, 13. L'indovino si rivolge a lui con il titolo di re, tanto odiato dai Romani. Cipo dovrebbe soltanto mettere da parte gli indugi e affrettarsi a entrare per le porte aperte.

³⁷ Si tratta di un elemento che entra nella ritrattistica dei sovrani ellenistici: J.-Y. GUILLAUMIN, *Les cornes de Cypus*, in F. GALTIER, Y. PERRIN (éds.), *Ars pictoris, ars scriptoris. Peinture, littérature, histoire. Mélanges offerts à Jean-Michel Croisille*, Clermont-Ferrand 2008, pp. 163-171: p. 170.

³⁸ Con il commento di N. HORSFALL, *Virgil, "Aeneid" 6: a commentary*, Berlin-Boston 2013 *ad loc.*, pp. 532-533.

³⁹ J.-L. POMATHIOS, *Le pouvoir politique et sa représentation dans l'Énéide de Virgile*, Bruxelles 1987, p. 81.

⁴⁰ Sono ipotizzati contatti con il Capricorno e quindi Augusto in U. SCHMITZER, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1990, pp. 270-272.

⁴¹ GALINSKY, *The Cypus Episode*, cit., pp. 185-190.

⁴² Sulla corona cfr. infine BARCHIESI, *Endgames*, cit., p. 186.

⁴³ v. 578 *magna ... rerum molimina*: l'espressione si trova esclusivamente in Ovidio, riferita ad Augusto in *Pont.* 1, 2, 73 *magna tenent illud numen molimina rerum*; viene scomposta in (*met.* 15, 809-810) *cernes illic molimine vasto / ex aere et solido rerum tabularia ferro*.

⁴⁴ Al v. 577 *inspexit*, lezione debolmente attestata, è tuttavia suggestiva, in quanto ci restituisce il termine tecnico della divinazione (cfr. P.E. KNOX, *Three Notes on Ovid, Metamorphoses 15*, in *RhM* 133, 1990, pp. 187-189: p. 189), benché *adspexit* non sia impossibile.

La reazione del magistrato è invece quella di tenersi lontano dalla città e di stor-nare da sé questi presagi. Subito procede a convocare il popolo e il senato fuori dalle mura cittadine; prima però copre il suo capo con una corona d'alloro. Sale allora su di un rialzo costruito dai soldati e quindi prega gli dèi secondo l'uso antico. Cipo si rivolge al popolo parlando in terza persona di un *alter ego* antidemocratico. Il segno distintivo di questo personaggio è dato dalle corna che porta in fronte; secondo quanto dice l'augure, se entrerà a Roma instaurerà un governo tirannico (v. 597 *famularia iura daturum*; cfr. n. 52). Avrebbe potuto entrare per le porte aperte, ma Cipo stesso si è a lui opposto e gli ha impedito l'ingresso benché non ci sia nessuno a lui più congiunto. Il gioco sul doppio statuto del personaggio è molto sviluppato, con una certa enfasi e pathos, che contempla anche la possibilità di incatenare e uccidere il *fatalis tyrannus*.

L'assemblea produce un rumore analogo a quello del vento che fa mormorare i pini o solleva i flutti. La similitudine dell'episodio di Cipo è l'ultima delle *Metamorfosi*. La reazione del popolo alle sue parole ha un modello in celebri similitudini del II libro dell'*Iliade*: 144-149, 209-210 e 394-397⁴⁵; cfr. anche Ap. Rhod. 3, 1370-1371 e soprattutto Virgilio, *Aen.* 1, 148-153. Questo passo, che è la prima similitudine dell'*Eneide*, l'uomo di stato romano che placa la folla, è un chiaro parallelo anche per la prima similitudine del poema ovidiano, quella della reazione degli dèi all'udire ciò che Giove dice di Licaone (1, 200-205), paragonata alla reazione del genere umano ad un complotto contro Augusto. Con la prima parte della doppia similitudine di *met.* 15 si deve confrontare Verg. *georg.* 4, 261 *frigidus ut quondam silvis inmurmurat Auster*; con la seconda parte va posta in parallelo la prima della doppia similitudine applicata alle voci udite nella casa della Fama a *met.* 12, 49-51, una similitudine che guarda agli esempi omerici e virgiliani di immagini di tempesta riferite alla folla⁴⁶. Inoltre a questa vicenda segue quella di Esculapio, la cui giustapposizione con l'uccisione e l'apoteosi di Cesare attiva la metafora comune della guerra civile come pestilenza⁴⁷. In ogni caso, l'elemento medico rappresenta un'altra connessione con il libro I, dove Giove parla di una malattia incurabile, a cui si deve porre rimedio (1, 190-191)⁴⁸.

Dal mormorio si stacca una voce a chiedere chi sia il potenziale tiranno e subito gli sguardi cominciano a cercare. Cipo, con un gesto teatrale, mostra le sue tempie insignite del duplice corno. A ciò segue una reazione di tristezza nel popolo. Colpisce la dimensione pubblica che viene qui enfatizzata.

Cipo tuttavia viene onorato e poiché non può entrare in città gli è assegnata tanta terra quanta ne può arare dal sorgere del sole al tramonto. Questo dono è legato nella tradizione romana all'elemento della ricompensa per grandi eroi, per esempio Orazio Coclite (Liv. 2, 10, 12), Muzio Scevola (Dion. Hal. 5, 35, 1). Naturalmente si tratta della terra che si può circondare con la propria aratura. Suona però singolare

⁴⁵ Anche in quel caso si trattava di un discorso ingannatore: GRANOBS, *Studien zur Darstellung römischer Geschichte*, cit., pp. 139-140.

⁴⁶ Cfr. HARDIE, *Ovidio, Metamorfosi*, cit., p. 569, e ID., *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012, pp. 161-162.

⁴⁷ Cfr. SCHMITZER, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*, cit., pp. 276-277.

⁴⁸ HARDIE, *The Historian in Ovid*, cit., p. 198 sviluppa il parallelo con la *praefatio* di Livio (9).

che la formulazione sia quella della monarchia universale⁴⁹, lo spazio all'interno del quale si manifesta il potere di Augusto (*tr.* 5, 8, 25-26):

*vel quia nil ingens ad finem solis ab ortu
illo, cui parat, mitius orbis habet.*

Inoltre i Romani decidono di eternare l'avvenimento attraverso un monumento, e questa è l'origine dell'effigie che stando a Valerio Massimo orna la porta da cui questo pretore era uscito. La perennità dell'*aition* funge da cerniera con il canto delle Muse (vv. 622-623), destinato anch'esso a eternare il suo oggetto.

L'episodio di Cipo offre pertanto un ulteriore momento di riflessione sul processo di trasmissione del potere, in particolare sui rituali che ne accompagnano l'assunzione. Questi sono destinati ad essere riprodotti allorché si verificherà la prossima apoteosi. Come la congiura contro Cesare di cui si dice nel libro I (vd. *supra*) rimane nell'indeterminatezza, così adesso non si allude a quale sia la persona che avrà a raccogliere l'eredità del *princeps*⁵⁰. Se ne sono identificati i tratti distintivi nelle figure di Romolo e di Numa, in fondo non così diverse, per come compaiono nelle *Metamorfosi*⁵¹. Romolo viene rapito in cielo mentre sta amministrando il diritto al suo popolo, un gesto che colloca l'ultima attività terrena del fondatore nell'ambito civile e non in quello militare e lo distingue dal tiranno⁵². Certo, ci sono rapporti di potere reali con i quali si devono fare i conti e questo può determinare incertezze e ambiguità⁵³. Ovidio ne è consapevole: l'episodio di Cipo è una vicenda della Repubblica che si è già ripetuta e forse deve ripetersi. Ci mette in scena i valori che sono in gioco e ci dice, in fondo, che il principato non è monarchia. La sua interpretazione è così problematica proprio perché Ovidio esibisce con (troppa) forza la sua *political correctness*⁵⁴.

⁴⁹ BARCHIESI, *Endgames*, cit., p. 186.

⁵⁰ Forse in questa assenza ci può essere un elemento implicitamente polemico nei confronti di Tiberio.

⁵¹ Di fatto nelle *Metamorfosi* non abbiamo la forte contrapposizione tra Romolo e Numa propria della tradizione storiografica e dei *Fasti*: cfr. E. MERLI, *Arma canant alii: materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze 2000, p. 119 n. 67. Sul Numa dei *Fasti* come modello costitutivo per Augusto: R.J. LITTLEWOOD, *Imperii pignora certa: The Role of Numa in Ovid's Fasti*, in G. HERBERT-BROWN (ed.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, pp. 175-197; P. MONELLA, *L'autorità e le sue contraddizioni: Numa nei Fasti di Ovidio*, in Th. BAIER (Hrsg.), *Die Legitimation der Einzelherrschaft im Kontext der Generationenthematik*, Berlin 2008, pp. 85-107; per le *Metamorfosi* vd. da ultimo P. MARTÍNEZ ASTORINO, *Numa y la construcción poética de la historia en Las Metamorfosis de Ovidio*, in *QUCC* 102, 2012, pp. 149-164, che nota contatti tra il libro XV e il I. Un aspetto particolare, che mostra però efficacemente come l'ideologia augustea si sviluppasse a svariati livelli, è presentato da V. GYÖRI, *Augustus and Numa: the asses of 23 BC*, in M. LABATE, G. ROSATI (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg 2013, pp. 89-108.

⁵² Questo dato è ben discusso da A. GOSLING, *Sending up the Founder: Ovid and the Apotheosis of Romulus*, in *AClass* 45, 2002, pp. 51-69: pp. 60-62. Per 14, 823 *non regia iura* cfr. 15, 832-833 *civilia ... iura* di Augusto.

⁵³ MARKS, *Of Kings, Crowns, and Boundary Stones*, cit., p. 128.

⁵⁴ Ringrazio l'amico Sergio Casali per la sua lettura sempre acuta.

ABSTRACT

L'enigmatico episodio di Cipo può essere considerato come l'*aition* della *recusatio imperii*. Ha il suo ruolo nella sequenza dei vari aspetti della successione al potere imperiale all'interno delle *Metamorfosi*. Sono illuminanti le sue connessioni con le apoteosi e i due *aitia* che lo precedono.

The enigmatic episode of Cipus could be interpreted as the *aition* of the *recusatio imperii*. It has its proper place in the series of allusions to the various aspects of imperial succession in the *Metamorphoses*. Illuminating are its connections with apotheoses and the other two preceding *aitia*.

KEYWORDS: Cipus; Ovid's *Metamorphoses*; Tages; *hasta Romuli*; *recusatio imperii*.

Luigi Galasso
Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano
luigi.galasso@unicatt.it

PAOLO ESPOSITO

ANCORA SU CATULLO E LUCANO¹

Che Catullo vada recuperato a pieno titolo tra i modelli poetici di Lucano credo non possa più essere messo in dubbio. Saranno ora forniti alcuni esempi in tal senso che, accanto a quelli già discussi ed analizzati altrove, in relazione però al solo carme 64, potranno confermare ed ampliare il discorso già avviato.

Ora basta solo fornire qualche precisazione di carattere generale. La presenza di Catullo quale avantesto lucaneo si caratterizza prevalentemente come ripresa di termini e *iuncturae* particolari, spesso collocati addirittura nella stessa sede del verso. Non manca però un'evidente tendenza alla variazione ed alla riscrittura rispetto al modello. Infine, ci sono degli esempi in cui sembra di poter cogliere nel poeta neroniano una dipendenza non puramente formale dal suo avantesto, di cui parrebbero colte e sviluppate anche implicazioni di tipo concettuale.

Di seguito, saranno presi in considerazione alcuni esempi particolarmente significativi di questo assunto non sempre, se non per nulla, valorizzati finora.

1. TRA PARENTELE E AFFETTI.

Non c'è dubbio che nel carme 29 Catullo, all'interno di un'invettiva rivolta a Mamurra, che però coinvolge anche Cesare e Pompeo², faccia ricorso in termini espliciti a quella terminologia che ne fissava i legami parentali e li qualificava come prima alleati ed imparentati e poi avversari implacabili³. Nel componimento, apostrofandoli con gli epiteti che connotano il loro legame, Catullo imputa loro, in una fase in cui i rapporti tra i due personaggi erano ancora buoni, la colpa di aver portato Roma alla rovina per la loro ambizione. Ora, non c'è dubbio che l'accoppiata dei termini parentali, riferiti ai due protagonisti della guerra civile, trova in poesia la prima ripresa significativa, e non c'è da stupirsi, proprio nel *Bellum Civile*, soprattutto nel finale del IV, tutto dedicato ad un elenco di romani colpevoli della degenerazione dell'Urbe, e culminante nella menzione di Curione, quale pessimo tra quanti avevano portato

¹ Il testo qui proposto non corrisponde a quello presentato nel corso delle "Giornate di studio in memoria di Mario Martina (1948-1998)", Trieste, 26-27 ottobre 2018, già destinato ad altra sede ed in corso di stampa, ma rispetto ad esso va considerato, per argomento ed impostazione, del tutto coerente e complementare. Questo consente di snellire l'apparato dei rinvii e delle discussioni di metodo, per i quali si rimanda a quel contributo (*Lucano e il carme 64 di Catullo*, in uscita in *Paideia* 2019).

² Un'analisi complessiva del carme è fornita da A. CAMERON, *Catullus* 29, in *Hermes* 104, 1976, pp. 155-163.

³ Mette conto di ricordare l'opportuna segnalazione di P. ASSO, *A Commentary on Lucan de bello civili IV*, Berlin/New York 2010, p. 286 (a proposito di Lucan. 4, 802 *gener atque socer*): «the earliest attestation of this talismanic phrase in poetry is Catull. 29, 24». W. KROLL, *Catull*, herausgegeben und erklärt von W. K., Stuttgart 1980⁷, p. 56, valorizza l'uso reiterato della coppia di vocaboli, in riferimento a Cesare e Pompeo, nella riflessione ciceroniana.

alla rovina la patria. La sua triste fine in Africa dimostra che a nulla gli era valsa una serie di comportamenti spregiudicati, che avevano acceso ed alimentato i conflitti in Roma, fino a risultare determinante nel far precipitare verso lo scontro finale Cesare e Pompeo. Vediamo in successione i due contesti:

Catull. 29, 24:

*socer generque, perdidistis omnia?*⁴

Lucan. 4, 799-802:

*quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque
unde tribunicia plebeius signifer arce
arma dabas populis? quid prodita iura senatus
et gener atque socer bello concurrere iussi?*⁵

Catullo, perso nella vana ricerca dell'amico Camerio, individuo altrimenti sconosciuto, per le vie di Roma, ad un certo punto lo avverte del rischio di sprecare, col suo comportamento, tutti i vantaggi e le gioie dell'amore, *fructus amoris*. Ritroviamo lo stesso nesso in Lucano, nel momento del commovente addio di Cornelia a Pompeo, che la lascia dopo averla messa in salvo a Lesbo:

Catull. 55, 19:

fructus proicies amoris omnes:

Lucan. 5, 792-797:

*non maesti pectora Magni
sustinet amplexu dulci, non colla tenere,
extremusque perit tam longi fructus amoris⁶,
praecipitantque suos luctus, neuterque recedens
sustinuit dixisse uale, uitamque per omnem
nulla fuit tam maesta dies*

Ancora in Lucano, ed in forma solo impercettibilmente variata, ricompare la stessa *iunctura* in un passo di forte impatto emozionale e ricco di pathos. Siamo nel momento in cui, ad apertura del libro dedicato alla battaglia di Farsàlo, dopo la sospensione del racconto operata dal sogno di Pompeo, si auspica, dal narratore, che questa fase di tregua possa protrarsi ancora, nella vana illusione di un prolungamento

⁴ Verg. *app. catal.* 6, 6 *gener socerque, perdidistis omnia*. Quanto a *perdidistis omnia* val la pena di riportare il commento *ad l.* di R. ELLIS, *A Commentary on Catullus*, Cambridge 1876 (rist. 2010), che, sulla scia dei suoi predecessori, sottolineava come fosse questo il sentimento diffuso tra i *boni*, sotto il regime triumvirale, e proponeva di rendere così il senso dell'espressione: «wasted everything Rome possessed».

⁵ Si veda anche Lucan. 10, 417-418 *dis placitum: non in soceri generique favorem / discedunt populi*. E. BERTI, *M. Annaei Lucani Pharsalia liber X*, Firenze 2000, pp. 287-288, nella nota *ad l.* traccia una sintesi esaustiva della pervasività del motivo dello scontro tra *gener* e *socer* all'interno del poema lucaneo. Ma ovviamente i due termini abbinati compaiono anche in altri testi (ad esempio, in Ovid. *fast.* 6, 95; *fast.* 6, 60; Mart. 9, 70, 3; Sidon. *carmin.* 9, 240).

⁶ P. BARRATT, *M. Annaei Lucani Belli Civilis Liber V*, A Commentary by P. B., Amsterdam 1979, pp. 260 ss., fornisce numerosi e puntuali riferimenti ovidiani di questa sezione, ma non manca di segnalare, pur senza dedicargli alcuna riflessione, il parallelo costituito da Catull. 55, 19.

dello straordinario rapporto intercorso tra Pompeo e la sua Roma, proposto nei termini di un legame d'amore:

Lucan. 7, 30-32:

*O felix si te vel sic tua Roma videret!
donassent utinam superi patriaeque tibi
unum, Magne, diem, quo fati certus uterque
extremum tanti **fructum raperetis amoris**⁷.*

C'è forse un punto di contatto tra la vicenda degli amici di Catullo, Celio e Quinzio, ed il loro ironicamente definito sodalizio fraterno (per il fatto che oggetto del loro amore sono rispettivamente un fratello ed una sorella)⁸ e il discorso di Cleopatra a Cesare in Lucano, nel quale la regina ricorda che ci potrebbe essere, senza la deleteria interferenza di consiglieri fraudolenti, la perfetta condivisione dello scettro e del talamo col fratello Tolomeo, in ottemperanza all'esplicita volontà paterna:

Catull. 100, 3-4:

*hic **fratrem**, ille **sororem**. hoc est, quod dicitur, illud
fratrum vere dulce sodalicium.*

Lucan. 10, 92-96:

*lege summa perempti
verba patris, qui iura mihi communia regni
et **thalamos cum fratre dedit. puer ipse sororem**,
sit modo liber, amat; sed habet sub iure Pothini
adfectus ensesque suos.*

Lo stesso carme di Catullo, per il modo in cui viene evocata la passione divorante da lui provata per Lesbia, sembra essere un possibile referente di un'espressione inserita nella descrizione lucanea dell'arsura insopportabile che divora i pompeiani ad Ilerda⁹:

⁷ N. LANZARONE, *M. Annaei Lucani Belli Civilis liber VII*, Firenze 2016, pp. 111 ss., da ultimo, sottolinea come qui il rapporto tra Pompeo e Roma sia proposto come quello che unisce due amanti e mette giustamente in evidenza il colore elegiaco della scena (per una speciale fortuna che conosce negli ultimi tempi lo studio dei legami di Lucano con la produzione elegiaca si vedano almeno R.T. BRUÈRE, *Lucan's Cornelia*, in *CPb* 46, 1951, pp. 221-236; R.R. CASTON, *Lucan's Elegiac Moments*, in P. ASSO (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden/Boston 2011, pp. 133-152; B. CONGER MCCUNE, *Lucan's militia amoris: elegiac expectations in the Bellum Civile*, in *CJ* 109, 2013, pp. 171-198; C. LITTLEWOOD, *Elegy and Epic in Lucan's 'Bellum Civile'*, in A. KEITH, J. EDMONDSON (edd.), *Roman Literary Cultures: Domestic Politics, Revolutionary Poetics, Civic Spectacle*, Toronto/Buffalo/London 2016, pp. 159-184; A. MANCINI, *Il modello inatteso: Pompeo, Cornelia e l'Ovidio dell'esilio*, in *RCCM* 58, 2016, pp. 373-381; P. ESPOSITO, *Dall'epitaffio al sogno: dal Marcello di Propertio al Pompeo di Lucano*, in *Thersites* 5, 2017, pp. 37-52). Meno significativa la maniera in cui la *iunctura* che ci interessa compare in Prop. 3, 20, 30 (*Semper amet, fructu semper amoris egens*); in due luoghi di Draconzio (*Orest.* 143; 764), in clausola, sembra ritornare la formulazione utilizzata in Lucano.

⁸ Cfr. KROLL, *Catull*, cit., pp. 273-274. Per un'analisi complessiva dell'epigramma cfr. P.Y. FORSYTH, *The Irony of Catullus 100*, in *CW* 70, 1977, pp. 313-317 e P.Y. FORSYTH, *Quintius and Aufillena in Catullus*, in *CW* 74, 1980-1981, pp. 220-223.

⁹ ASSO, *A Commentary*, cit., ad l., p. 178, rinvia, tra gli altri, per la «terminology of internal burning», a Catull. 100, 7 e a Sen. *epist.* 14, 6 (*febrem viscera ipsa torrentem*).

Catull. 100, 7:

*cum vesana meas **torreret flamma medullas***¹⁰.

Lucan. 4, 323-325:

*Romana inuentus
non decepta bibet. **torrentur uiscera flamma**
oraeque sicca rigent squamosis aspera linguis*¹¹.

La descrizione delle tristi offerte funebri presentate al fratello da Catullo, con la sottolineatura del fatto che erano bagnate di pianto, conosce, proprio per quest'ultima connotazione formale, una sua fortuna specifica. Qui va segnalato che una sua ripresa significativa si trova proprio in Lucano, a proposito di un curioso dettaglio che caratterizza il cadavere del soldato riportato momentaneamente in vita dalla maga Eritto, nella celebre scena di necromanzia che la vede come protagonista:

Catull. 101, 7-9:

*nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum **manantia fletu***¹².

Lucan. 6, 776:

*maestum **fletu manante** cadaver*¹³.

Di un certo interesse si rivela ancora lo stesso episodio del soldato richiamato in vita dalla maga. Siamo all'interno della sua profezia sull'esito della guerra civile, che è tutta di segno negativo, poiché preannunzia un disastro generalizzato, in cui l'unica incertezza è capire dove troveranno la morte i due contendenti, se in Africa o a Roma, con chiara allusione, rispettivamente, al destino di Pompeo e a quello di Cesare:

¹⁰ Per altre rappresentazioni simili della stessa situazione da parte dello stesso autore, si vedano Catull. 64, 91-93 (*non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina, quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis excarsit tota medullis*); 68, 53 (*cum tantum arderem quantum Trinacria rupes*).

¹¹ Cfr., per un'analisi dettagliata della scena, P. ESPOSITO (a cura di), *Marco Anneo Lucano, Bellum Civile (Pharsalia), libro IV*, Napoli 2009, pp. 175 ss., dove la descrizione lucanea delle conseguenze della siccità sui soldati pompeiani viene collegata alla rappresentazione di sintomi molto simili a quelli qui sottolineati, che si incontrano più volte in narrazioni di pestilenze.

¹² Secondo ELLIS, *A Commentary*, cit., tra i vari tipi di offerte di cui si faceva omaggio ai defunti (vino, sangue, latte, miele, fiori), sulla base dell'espressione che sottolinea come l'offerta grondasse lacrime, doveva trattarsi di fiori. A. RIESE, *Die Gedichte des Catullus*, herausgegeben und erklärt von A. R., Leipzig 1884, ad l., richiama Mart. 6, 85, 11-12: *accipe cum fletu maesti brene carmen amici / atque haec absentis tura fuisse puta*.

¹³ Interessante l'osservazione che si legge in proposito in M. KORENJAK, *Die Eritchoszene in Lukans Pharsalia*, Frankfurt am Main 1996, p. 229: «Dies ist die einzige eindeutige psychisch motivierte Aussehung des Leichnams in der gesamten Nekromantieszene». Il nesso, nelle successive attestazioni poetiche, compare in una forma ora più vicina a quella catulliana ora piuttosto a quella lucanea: Iuv. 15, 136 *circumscriptorem, cuius **manantia fletu***; Drac. Romul. 8, 591 *iam **fletu manante** genis et mille pericla*; CLE 00716, 3 *ista ualens fieri **fletu manante** rogauit*.

Lucan. 6, 810-811:
*quem tumulum Nili, quem Thybridis **adluat unda**¹⁴*
quaeritur; et ducibus tantum de funere pugna.

Un precedente abbastanza diretto dell'immagine lucanea può trovarsi in Catullo, a proposito dell'allusione dell'onda del Lete che lambisce il piede di suo fratello, da poco scomparso:

Catull. 65, 6:
*pallidulum manans **alluit unda** pedem¹⁵.*

2. L'IMMAGINE DEL LEONE TRA ATTIS E CESARE.

Nel carme 63¹⁶, ad un certo punto, Cibeles incita uno dei leoni del suo carro ad attaccare Attis, reo di averla abbandonata. Nella scena sembrano coesistere e sommersi i gesti rivelatori di un leone infuriato e l'azione frenetica dei devoti di Cibeles. Ma val la pena di aggiungere che la descrizione delle azioni della fiera trova un qualche riscontro all'interno della similitudine con cui Lucano, nel narrare l'atteggiamento di Cesare che ormai si accinge a varcare il Rubicone, è paragonato ad un leone libico che si eccita sferzandosi con la coda e rizzando la criniera, per poi spalancare le fauci ed emettere ruggiti, pronto allo scontro col nemico, incurante delle armi che gli vengono lanciate contro¹⁷:

¹⁴ KORENJAK, *Die Eriktoszene*, cit., p. 232, rileva la natura diatribica del concetto espresso nel verso lucaneo e richiama Sen. nat. quaest. 2, 59, 6 (*ita est, Lucili; omnes reservamur ad mortem. totum hunc quem uides populum, totumque quem usquam cogitas esse, cito natura reuocabit et condet, nec de re sed de die quaeritur; eodem citius tardiusue ueniendum est*) e nat. quaest. 6, 32, 6 (*non de re sed de tempore est quaestio*).

¹⁵ Per un'analisi molto fine e puntuale di questa sezione del carme, attenta a tutti i più sottili effetti delle variazioni di tono e di stile, si veda M. FERNANDELLI, *Chartae laboriosae. Autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*, Cesena 2015, pp. 47 ss. La stessa *iunctura* si trova, in forma pressoché identica e sempre in clausola, anche in Stat. Theb. 7, 342; Avien. orb. terr. 881; Sidon. carm. 7, 324; Paul. Petric. Mart. 6, 87. Di altri possibili contatti, non saprei se davvero consapevoli e diretti (o piuttosto mediati e contaminati con altri modelli), tra passi del c. 68 e Lucano, si dà qui solo una sommaria indicazione: Catull. 68b, 71: *intulit et trito fulgentem in limine plantam*; Lucan. 2, 359: *translata uitat contingere limina planta*. Catull. 68b, 89 *Troia (nefas) commune sepulcrum Asiae Europaeque*; Sen. Thy. 139 *Aut commune nefas. Proditus occidit*; Lucan. 1, 6 *In commune nefas, infestisque obvia signis*; Stat. Ach. 1, 669 *Iam commune nefas; unam placet addere furtis*. Catull. 68b, 109-110 *quale ferunt Grai Pheneum prope Cylleneum / siccare emulsa pingue palude solum*; Lucan. 4, 11-13 *colle tumet modico lenique excreuit in altum / pingue solum tumulo; super hunc fundata uetusta / surgit Ilrda manū*; ma, per il nesso *pingue solum* si vedano anche, prima di Lucano, Verg. georg. 1, 64; Aen. 4, 202. Catull. 68b, 111: *ne uestrum scabra tangat rubigine nomen* (ma si veda anche Catull. 64, 42 *squalida desertis rubigo infertur aratri*); Lucan. 1, 243 *et scabros nigrae morsu robiginis enses*. Ma tra i due non si possono ignorare, come possibili mediazioni, Verg. georg. 1, 495 (*Exesa inueniet scabra robigine pila*); Ovid. met. 8, 802 (*labra incana situ, scabrae rubigine fauces*); Ovid. fast. 1, 687 (*interea crescat scabrae robiginis exers*); Ovid. Pont. 1, 1, 71 (*roditur ut scabra positum rubigine ferrum*).

¹⁶ Su cui val la pena di vedere il ricchissimo commento di ELLIS, *A Commentary*, cit., soprattutto pp. 200-210.

¹⁷ Il richiamo del passo lucaneo, in riferimento a quello di Catullo, si trova in ELLIS, *A Commentary*, cit., p. 223 e in RIESE, *op. cit.*, p. 152 (che indicava come modello di Catullo Hom. Il. 20, 170).

Catull. 63, 81-83:

*age caede terga cauda, tua verbera patere,
fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,
rutilam ferox torosa cervice quate inbam.*

Lucan. 1, 205-212:

*sicut squalentibus aruis
aestiferae Libyes uiso leo comminus hoste
subsedit dubius, totam dum colligit iram;
mox, ubi se saeuae stimulauit uerbere caudae
erexitque inbam et uasto graue murmur biatu
infremuit, tum torta leuis si lancea Mauri
haereat aut latum subeant uenabula pectus,
per ferrum tanti securus uolneris exit¹⁸.*

Il tratto comune alle due scene è costituito proprio dalla coda e dalla funzione di eccitazione e di stimolo all'ira della fiera che le viene riconosciuta. Del fatto che non si tratti di un dato casuale ed arbitrario ci viene fornita una prova illuminante in Plin. *hist.* 8, 49, 1-5, che ci offre una rappresentazione molto puntuale ed efficace di come sia proprio la coda, con la variazione di ritmo dei suoi movimenti, a costituire la spia della misura dell'ira del leone:

leonum animi index cauda, sicut et equorum aures; namque et has notas generosissimo cuique natura tribuit. inmotae ergo placido, clemens blandienti, quod rarum est: crebrior enim iracundia, cuius in principio terra verberatur, incremento terga ceu quodam incitamento flagellantur.

3. DA UN LINCIAGGIO AUSPICATO AD UN'ESECUZIONE VERA.

In Lucan. 2, 181-182, all'interno della feroce proscrizione sillana dell'82 a.C., viene dato ampio spazio all'uccisione di Marco Mario Gratidiano¹⁹, descritta con dovizia di dettagli in tutto il suo orrore.

L'esecuzione consta di una lenta e progressiva asportazione di parti del corpo del malcapitato. Qui interessa in particolare il momento in cui, dopo il taglio delle mani, alla vittima viene troncata la lingua, che, anche dopo essere stata recisa, continua a palpitare e a muoversi, benché muta, nell'aria:

¹⁸ Per un'analisi della similitudine, si vedano R.J. GETTY, *Lucan, De bello civili I*, edited by R.J. G. with new bibliography by Ch. MARTINDALE, Bristol 1992, p. 56 e P. ROCHE, *Lucan De bello civili, Book 1*, Oxford 2009, pp. 216-218.

¹⁹ La fonte primaria del supplizio da lui subito è Sall. *hist.* 44 Maur. (*ut in M. Mario, cui fracta prius crura brachiaque et oculi effossi, scilicet ut per singulos artus expiraret*) ripreso da Sen. *ira* 3, 18, 1 (*M. Mario, cui uicatim populus statuas posuerat, cui ture ac uino supplicabat, L. Sulla praeferri crura, erui oculos, amputari linguam manus inussit, et, quasi totiens occideret quotiens uulnerabat, paulatim et per singulos artus lacerauit*). Molto utile per ricostruire le tappe della diffusione di questa tradizione per così dire sallustiana della vicenda, di contro a successive integrazioni ed ampliamenti che la storia conobbe nel tempo, si deve considerare B. MARSHALL, *Catiline and the Execution of M. Marius Gratidianus*, in *CQ* 35, 1985, pp. 124-133.

*avolsae cecidere manus **exsectaque lingua**
palpitat²⁰ et muto uacuum ferit aera motu.*

Non vi è dubbio che la versione lucanea del supplizio è una delle più dettagliate, anche nella precisione dei particolari più vistosi e raccapriccianti. Quanto ai suoi referenti poetici, da tempo è stato individuato come un suo probabile modello la mutilazione di Filomela, ad opera di Tereo, descritta da Ovidio (*met.* 6, 557-560)²¹:

*radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens innummurat atrae,
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae vestigia quaerit.*

Al modello ovidiano se ne potrebbe però aggiungere un altro, ad esso antecedente. Già Catull. 108, infatti, aveva rappresentato in maniera molto efficace ed espressiva, nella sua crudezza, l'auspicio di un linciaggio cui voleva venisse sottoposto l'infame Cominio²², al quale augurava di essere ridotto in pezzi, da dare poi in pasto a diverse tipologie di animali²³:

*Si, Comini, populi arbitrio tua cana senectus
spurcata impuris moribus intereat,
non equidem dubito quin primum inimica bonorum
lingua exsecta²⁴ avido sit data vulturio,
effossos oculos voret atro gutture coruus,
intestina canes, cetera membra lupi²⁵.*

E, ad avvalorare ulteriormente il collegamento tra Lucano e l'epigramma catulliano, va considerata anche la presenza, in entrambi i contesti, oltre al taglio della lingua ed alla forma quasi identica con cui quest'ultima viene rappresentata, il gesto degli occhi cavati fuori dalle orbite, che si ritrova, dopo Catullo, anche nel seguito della scena di Lucano (2, 183-185):

²⁰ Per *palpitat*, cfr. Ov. *met.* 6, 560 e Lucan. 6, 754.

²¹ Si vedano, come punto d'arrivo di una posizione critica ormai consolidata, E. FANTHAM, *Lucan, De Bello Civili, Book II*, Cambridge 1992 e F. BARRIÈRE, *Lucain, La guerre civile, Chant II*, texte établi, traduit et commenté par F. B., Paris 2016, ad l.

²² Su cui cfr. ELLIS, *op. cit.*, pp. 386-387; C.J. FORDYCE (ed.), *Catullus, A Commentary*, Oxford 1961 (rist. 2006), p. 396.

²³ Si sofferma sulla crudeltà delle immagini di questo epigramma P. WISEMAN, *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge 1985, pp. 3 ss., che le riconnette opportunamente alla tendenza romana alla spettacolarizzazione ed alla pubblicità delle punizioni e dei supplizi. Ma si veda, per il taglio giuridico e antropologico insieme della disamina dell'epigramma, anche C. GNILKA, *Lynchjustiz bei Catull*, in *RbM* 116 N.F., 1973, pp. 256-269.

²⁴ In Cic. *Cluent.* 65, 187, si trova *exsecta...lingua*.

²⁵ Il tono, che è quello dell'invettiva, trova qualche analogia, spia di una probabile dipendenza, in Ov. *Ib.* 167-170: *Ipsae te fugient, quae carpunt omnia, flammae; / respuet invisum iusta cadaver humus. / unguibus et rostro crudus trabet ilia vultur / et scindent avidi perfida corda canes.*

*hic aures, alius spiramina naris aduncae
amputat, ille canis **evoluit** sedibus **orbes**
ultimaque **effodit** spectatis **lumina** membris.*

Se ne può legittimamente dedurre che nella rappresentazione costruita da Lucano, pur in una serie di coloriture ed accentuazioni propriamente sue, si colgono tracce risalenti tanto a Catullo che ad Ovidio.

4. TRA CATULLO E LUCANO.

Gli esempi fin qui segnalati e discussi dovrebbero servire a riconsiderare il rapporto di Lucano con Catullo, che merita di uscire dall'angusto spazio di scarse note di rinvio sporadicamente presenti nell'esegesi dei due poeti. Soprattutto merita di non essere più relegato nell'ambito dei formulari definiti come repertorio comune della dizione poetica, per entrare a far parte della più complessa rete della memoria consapevole o riscrittura poetica. Appare infatti evidente che nel poeta neroniano la ripresa, talvolta letterale, talvolta anche variata, di espressioni, *iuncturae* e nessi propri della lingua di Catullo si inserisce in un recupero di più ampi contesti e di nodi tematico-concettuali significativi e profondi della produzione del poeta veronese. Questo va riconosciuto e su questo la riflessione va portata avanti senza ulteriori indugi.

ABSTRACT

Tra i modelli poetici di Lucano va inserito a pieno titolo il *Liber* di Catullo. Di seguito si prendono in considerazione esempi da vari carmi catulliani come possibili modelli del *Bellum civile*, che sembra riprenderne non solo *iuncturae* e nessi formali, ma anche l'intero contesto che li contiene, spesso sottoposto ad operazioni di variazione e riscrittura. La ripresa, dunque, non è limitata all'uso di espressioni comuni della dizione poetica, ma si estende al loro valore concettuale e al loro collegamento con temi e scenari ben precisi.

Among the poetic models of Lucan, the *Liber* of Catullus must be fully inserted. Below we take examples from various Catullian poems as possible models of the Lucan's *Bellum Civile*, which seems to resume not only their formal structures, but also the whole context that contains them, although subjected to variation and rewriting. The recovery, therefore, is not limited to the use of common expressions of poetic language, but extends to their conceptual value and to their connection with very specific topics.

KEYWORDS: Catullus; Lucan; allusion; intertextuality.

Paolo Esposito
Università degli Studi di Salerno
pesposito@unisa.it

ALFREDO CASAMENTO

NULLUM... SINE NOMINE SAXUM. LUCANO E LE 'ROVINE'
DELLA STORIA

In un contributo del 2004 dedicato all'epos lucaneo Alessandro Perutelli osservava che «descrivere le rovine, i resti di un luogo o di un evento, compete tendenzialmente a una narrativa sofisticata, che non volge l'attenzione solo agli accadimenti, ma anche e soprattutto alle sensazioni indotte nei personaggi o nello stesso narratore»¹. L'affermazione coglie certamente nel vero e, come dimostrato in un lavoro di qualche anno prima da Francesco Orlando, lavoro che Perutelli ben conosceva perché vi aveva in qualche modo contribuito attraverso un fitto scambio di idee con l'autore, può esser agevolmente dimostrata per tutta la letteratura occidentale da Omero in avanti². Per un poema quale quello lucaneo tale affermazione è, se possibile, ancor più vera, perché – e mi riferisco ad una linea di ricerca perseguita da tempo che vede in un saggio di Matthew Leigh comparso sul finire del ventesimo secolo uno dei momenti più alti³ – all'interno di questo singolare epos, che si pone al crocevia di più generi, il tema della visione, dell'«attitudine alla contemplazione» (sono sempre parole di Perutelli) assume un valore preponderante.

Il saggio di Perutelli si concentrava poi su un particolare tipo di rovine, che naturalmente non possono non essere presenti in un poema che ruota intorno alla guerra, e cioè quelle che riempiono la scena con ciò che resta dopo una battaglia. Un motivo intrinsecamente connaturato alla poesia epica (si pensi ai frammenti degli *Annales* 264-267 Sk. che per quanto non direttamente descrittivi di un 'dopo la battaglia' lasciano presupporre che anche in Ennio un qualche spazio scene del genere dovessero averlo⁴), che risulta non estraneo neppure all'orizzonte storiografico⁵, anche se sui luoghi lucanei in cui il motivo compare avrà esercitato un peso determinante la memoria virgiliana⁶.

* Mi è grato dedicare il presente contributo a Mario Martina, esperto di epos latino, fine esegeta della poesia lucanea.

¹ A. PERUTELLI, *Dopo la battaglia: la poetica delle rovine in Lucano (con un'appendice su Tacito)*, in P. ESPOSITO, E.M. ARIEMMA (a cura di), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli 2004, pp. 85-108. La citazione è tratta da p. 85.

² Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993. Lucano torna a più riprese nel volume: vd. in particolare le pp. 167-170; 278-279.

³ Mi riferisco naturalmente a M. LEIGH, *Lucan. Spectacle and Engagment*, London 1997.

⁴ Sui versi enniani vd. E. FLORES ET AL. (a cura di), *Quinto Ennio Annali (Libri I-VIII) vol. II*, Napoli 2002, pp. 261 ss.

⁵ In questo senso, il saggio di Perutelli offre una rapida ma esaustiva rassegna dei *loci* sallustiani (su tutti lo spettacolo della morte di Catilina sul campo di Pistoia a conclusione della congiura) e liviani (in particolare il dopo Canne in 22, 51, 5), che maggiormente esemplano il motivo.

⁶ Vd. ad es. Verg. *geo.* 1, 491 ss. con la celebre rappresentazione della guerra civile da porre a confronto con la descrizione dell'Italia fornita da Lucano in 1, 24 ss. e poi in 7, 391 ss., dove campeggia la rovina delle città del Lazio spopolate a causa della battaglia di Farsalo. Sui passi fondamentale E. NARDUCCI, *Lucano. Un'epica contro l'Impero*, Roma-Bari 2002, pp. 167-169.

La questione è poi quale ruolo dare a questa ‘poetica delle rovine’, in che modo, cioè, valutarne la portata: se, in altri termini, esse si debbano ritenere un prezioso pendant descrittivo che anima e colora la scena ‘drammatica’ o se esse possano caricarsi di valenze multiple, assumendo un valore specifico tutte le volte che appaiono sulla scena⁷. Un’indagine sistematica all’interno della *Pharsalia* conferma in che misura le rovine totalizzino la scena secondo una partitura che non sarà inopportuno definire realmente drammatica, scorgendo in essa tratti che rinviano ad un testo ambientato ‘su’ e ‘tra’ le rovine come le *Troades* senecane⁸.

In questo senso, appare interessante osservare uno dei luoghi del poema in cui tale poetica delle rovine emerge forse con maggior nettezza, precisando che tale luogo assume una valenza del tutto particolare, perché se da un certo punto di vista esso non può intendersi come una semplice rappresentazione ‘dopo la battaglia’, in qualche misura lo è comunque. Uno *status* dunque quanto mai complesso, certo voluto e per così dire pianificato dall’autore. Mi riferisco all’episodio, carico di multiple stratificazioni letterarie, della visita di Cesare alla rovine di Troia, ospitato nel nono libro della *Pharsalia* (9, 950-999), episodio che ha attratto da tempo la critica, che su di esso si è lungamente esercitata⁹.

In via preliminare è forse opportuno osservare che Cesare vi compare dopo un’assenza protratta nel corso del poema per quasi due libri. L’ultima volta in cui egli era stato protagonista della scena era proprio sul finire del settimo, nell’episodio, prima accennato, in cui dopo la battaglia di Farsalo e l’arrivo nell’accampamento nemico, appena abbandonato dai Pompeiani, Cesare si fa preparare un banchetto in mezzo ai cadaveri insepolti¹⁰.

⁷ Per D. SPENCER, *Lucan's Follies: Memory and Ruin in a Civil-War Landscape*, in *G&R* 52, 2005, pp. 46-69, «metaphorical and real species of ruin take on an ever greater cultural urgency as means of interpreting the dramatic artifice of Rome's present».

⁸ A proposito del paesaggio con rovine delle *Troades* G. MAZZOLI, *Troades: paesaggio con rovine*, in ID., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, pp. 235-253 osserva: «il paesaggio ha nelle *Troades* una essenziale funzione strutturante. Con moderno intuito scenografico, Seneca, per portare a compimento il dramma, ha premuto radicalmente sul pedale della ruina, lasciando emergere dal chaos della distrutta città tre sole architetture che sono tutte di segno negativo, pensate per la morte». Ma vd. anche E.A. SCHMIDT, *Zeit und Raum in Senecas Tragödien: ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik*, in W.L. LIEBERMANN, M. BILLERBECK, E.A. SCHMIDT, C. WICK (éds.), *Sénèque le tragique: Vandoeuvres-Genève, 1-5 septembre 2003: huit exposés suivis de discussions*, Genève-Vandoeuvres 2004, pp. 321-356, in particolare pp. 348 ss.

⁹ Tra gli studi specificamente dedicati alla sequenza cfr. O. ZWIERLEIN, *Lucans Caesar in Troja*, in *Hermes* 114, 1986, pp. 460-478; P.H. SCHRIJVERS, *Crise poétique et poésie de la crise: la réception de Lucain aux XIX^e et XX^e siècles: suivi d'une interprétation de la scène «César à Troie» (la Pharsale, 9, 950-999)*, Amsterdam 1990; A. ROSSI, *Remapping the past: Caesar's tale of Troy: (Lucan BC 9.964-999)*, in *Phoenix* 55, 2001, pp. 313-326; U. EIGLER, *Caesar in Troja*, in C. WALDE (Hrsg.), *Lucan im 21. Jahrhundert*, München-Leipzig 2005, pp. 186-201; C. TESORIERO, *Trampling over Troy: Caesar, Virgil, Lucan, ibid.*, pp. 202-215. Particolarmente utili inoltre F. AHL, *Lucan. An introduction*, Ithaca (N. Y.) 1976, pp. 209-222 e NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 177 ss.; il commento di C. WICK, *M. Annaeus Lucanus, Bellum civile, liber IX, II Kommentar*, München 2003, pp. 201 ss. e N. KIMMERLE, *Lucan und der Prinzipat: Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im Bellum Civile*, Berlin - Boston (Mass.) 2015, pp. 30 ss. all’interno di un’articolata riflessione sulla presenza di Alessandro nel poema.

¹⁰ Si tratta dei vv. 786 e ss. Sull’episodio, noto alla critica, vd. G. PETRONE, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996, pp. 139 ss. e G. PICONE, *Cesare a banchetto*, in L. CASTAGNA, C. RIBOLDI (a cura di), *Amicitiae templa serena: studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano 2008, pp. 1301-1321; N. LANZARONE, *M. Annaei Lucani Belli civilis Liber VII*, Firenze 2016, pp. 492 ss. e P. ROCHE, *Lucan de bello civili Liber VII*, Cambridge 2019, pp. 237 ss.

Non è quindi senza ragione che Lucano riavvia la scena con tecnica precisa, verrebbe da dire perfettamente anticipatrice di tecniche poetiche degne della migliore esperienza del poema epico-cavalleresco così per come lo intenderà Ariosto. Rianodando i fili della storia, il lettore non avrà esitazione alcuna a recuperare il punto esatto della narrazione in cui aveva lasciato Cesare (9, 950-956):

*Caesar ut Emathia satiatus clade recessit,
Caetera curarum proiecit pondera, soli
Intentus genero: cuius vestigia frustra
Terris sparsa legens, fama duce tendit in undas,
Threiciasque legit fauces, et amore notatum
Aequor, et Heroas lacrimoso litore turres,
Qua pelago nomen Nepheleias abstulit Helle.*

Non si dice soltanto che Cesare lascia l'Emazia, ma dal momento che in *recedo*, ovviamente, non va colto il ritiro in senso militare dal campo di battaglia¹¹, la puntualizzazione che ne deriva mette a fuoco la grandezza in negativo dell'empio atto compiuto dal personaggio dopo lo scontro¹². Il nesso verbo di modo finito + participio inquadra icasticamente la partenza del vincitore, appagato dalla strage; ma alla presenza del participio *satiatus* (v. 950) Lucano affida il superamento del livello denotativo, consegnando al lettore l'ambiguità di un'espressione che gioca a rievocare il banchetto cannibalico, allestito dal condottiero¹³. Il suo ritirarsi è dunque un tutt'uno con l'appagamento per la strage, messo a fuoco dall'immagine del convitato sazio. Il Cesare che dopo due libri di assenza torna adesso nella chiusa del nono non è diverso dall'ultima sua apparizione, in cui è rappresentato alla spasmodica ricerca del genero. Una breve incursione nell'elegia, filtro di passaggio verso una nuova tappa dell'itinerario cesariano, conduce il personaggio nella Troade. L'esibizione della cultura geografica cara alla poesia del tempo accompagna il percorso seguito: percorrendo la Tracia, Cesare non passa in Asia attraverso Bisanzio, ma più a sud per i Dardanelli, dove Ero e Leandro vissero le loro pene d'amore ed Elle cadde dall'ariete dal vello d'oro. Il mito attenua per un attimo la narrazione, divergendo quel tanto che basta a creare un effetto di sospensione e preparando al seguito del racconto.

Il condottiero è ben consapevole dell'importanza del luogo, sembra egli stesso intenzionato a volervi andare, pur non essendovi ragioni specifiche per farlo (9, 961-969):

*Sigeasque petit famae mirator harenas
et Simoentis aquas et Graio nobile busto*

¹¹ Per cui vd. OLD² s.v. *recedo*, p. 1578.

¹² Sulla sequenza di vv. cfr. EIGLER, *Caesar*, cit., p. 190.

¹³ In relazione alla lettura cannibalica del banchetto allestito da Cesare sul campo di battaglia cfr. anche LEIGH, *Spectacle*, cit. p. 292 ss. e ID., *Varius Rufus, Thyestes and the appetites of Antonius*, in *PCPhS* 42, 1997, pp. 171-197 con ampia contestualizzazione del motivo nella letteratura taro-repubblicana e del primo impero. Per NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 228 ss. su questa scena d'invenzione avrà agito la memoria delle parole, riportate da Liv. 22, 51, 2, con cui Maarbale consigliava Annibale di puntare direttamente su Roma dopo il successo di Canne: *die quinto... in Capitolio epulaberis*; ma, più probabilmente, determinante sarà stata «la suggestione di un comportamento che alcune fonti attribuiscono a Silla: quello di banchettare con le teste mozzate dei proscritti poggiate sulla mensa, quasi divorandole con gli occhi» (cit. a p. 229).

*Rhoetion et multum debentis vatibus umbras.
circumit exustae nomen memorabile Troiae
magnaque Phoebei quaerit vestigia muri.
iam silvae steriles et putres robore trunci
Assaraci pressere domos et templa deorum
iam lassa radice tenent, ac tota teguntur
Pergama dumetis: etiam periere ruinae.*

Un *grand tour*, una visita alle sacre origini della civiltà, da cui discende Roma stessa, fortemente all'insegna del recupero memoriale¹⁴. Cesare è infatti definito *famae mirator*, «innamorato di ricordi» (così Brena) e che si tratti di ricordi fissati innanzi tutto nella memoria letteraria si comprende dall'immediato riferimento alle ombre che molto devono ai poeti (*multum debentis vatibus umbras*, vv. 963-964). Sarà però bene precisare che Cesare non fece mai sosta presso le rovine troiane. Nei *Commentarii*, dove si parla dell'itinerario seguito all'inseguimento di Pompeo una volta lasciata la Tessaglia, è sì indicata una tappa in Asia Minore, ma vi si nomina espressamente la sola Efeso, mentre altre località (Antiochia, Tolemaide, Pergamo e Tralle) sono evocate perché vi sarebbero avvenuti prodigi forieri di un volere benevolo degli dei nei confronti di Cesare¹⁵. Per di più, in questa sezione del commentario si dice espressamente che Cesare si ferma poco in Asia (*paucos dies in Asia moratus*, *civ.* 3, 106), spinto a ripartire dal sospetto che, essendo a Cipro, Pompeo potesse muovere da lì verso l'Egitto. Per questa ragione, dopo una breve tappa Cesare si sarebbe rapidamente spostato ad Alessandria (*cum audisset Pompeium Cypri visum, coniectans eum Aegyptum iter habere propter necessitudines regni reliquasque eius loci opportunitates... Alexandriam pervenit*, *ibid.*).

Dunque, così come in altri luoghi del poema, Lucano lavora a ricostruire una scena possibile, che tuttavia non corrisponde ai dati fattuali¹⁶. E come avviene altrove sarà la memoria letteraria ad offrire lo spunto all'invenzione poetica, Virgilio e la costruzione augustea delle origini troiane in testa¹⁷. Qualcosa di simile accade ad esempio per il celeberrimo episodio del secondo libro (2, 234-325) che ha per protagonisti Catone e Bruto a colloquio, nell'intimo della casa del primo, sulle posizioni da prendere in relazione all'imminente scontro. In quel caso era probabilmente la suggestione del dialogo tra Ettore e Paride nel sesto dell'*Iliade* ad offrire la materia prima alla costruzione della scena¹⁸, qui si tratta di ben altro evento, che le fonti antiche documentano con precisione, e cioè la visita di Alessandro nella Troade nel 334 a.C.

¹⁴ Così TESORIERO, *Trampling over Troy*, cit., p. 205: «Once Caesar reaches the Asian shore, like any tourist he seeks out places with a history».

¹⁵ *Caes. civ.* 3, 105.

¹⁶ C. WICK, *M. Annaeus Lucanus, Bellum civile, liber IX, Kommentar*, München 2004, p. 401. La questione concernente le palesi violazioni lucanee alla storia era stata già compiutamente affrontata da R. PICHON, *Les sources de Lucain*, Paris 1912, pp. 139 ss.

¹⁷ Sul punto in particolare TESORIERO, *Trampling over Troy*, cit.

¹⁸ Cfr. in proposito E. FANTHAM, *Lucan, De bello civili, Book II*, Cambridge 1992 e F. BARRIÈRE, *La guerre civile: chant II*, Paris 2016. Dell'episodio si occupa specificamente F. STOK, *Le passioni di Catone*, in L. LANDOLFI, P. MONELLA (a cura di), *Doctus Lucanus: aspetti dell'erudizione nella Pharsalia di Lucano: seminari sulla poesia latina di età imperiale. 1*, Bologna 2007, pp. 151-167. Sulla presenza sottotraccia della scena iliadica si era già espresso NARDUCCI, *La provvidenza crudele, Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979, p. 130; considerazioni poi riprese in NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 370 ss.

nella sua marcia di avvicinamento al cuore del regno persiano. Episodio notissimo (vd. ad es. Diod. 17, 2; Arr. 1, 11, 6), dalle forti valenze simboliche, tanto più che il giovane re macedone avrebbe fatto un vero e proprio 'pellegrinaggio' al sepolcro di Achille nel promontorio Sigeo menzionato all'inizio della sequenza di versi lucanei¹⁹. Una spia immediata, mi pare, del modo con cui il poeta dichiara le sue fonti, palesando al lettore l'occasione di un confronto.

D'altra parte, già Cicerone in un passaggio della *pro Archia* aveva ricordato un aneddoto relativo alla visita di Alessandro a Troia (*Arch.* 24):

Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: 'o fortunate,' inquit, 'adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris?' et vere. nam, nisi illi ars illa exstisset, idem tumulus qui corpus eius contexerat nomen etiam obruisset. quid? noster hic Magnus qui cum virtute fortunam adaequavit, nonne Theophanem Mytilenaeum, scriptorem rerum suarum, in contione militum civitate donavit, et nostri illi fortes viri, sed rustici ac milites, dulcedine quadam gloriae commoti quasi participes eiusdem laudis magno illud clamore approbaverunt?

In questa circostanza, Alessandro, che pure aveva al sèguito una serie innumerevole di scrittori, avrebbe lamentato di non possedere la fortuna che era invece toccata ad Achille, il quale aveva goduto del privilegio di un cantore come Omero. Singolarmente, andrà forse rilevato che l'esempio immediatamente successivo, molto romano e per questo particolarmente opportuno dopo un più generale elogio della funzione eternatrice della poesia rivolto al massimo dei poeti, riguarda Pompeo, che ebbe in Teofane di Mitilene non solo un consigliere politico ma anche uno storico delle sue imprese, fino a ricevere in cambio il dono della cittadinanza. Mentre nel testo ciceroniano la menzione di Alessandro apre ad un discorso tutto romano su Pompeo, anch'egli in cerca di gloria imperitura attraverso qualcuno che gliela costruisse, la meditazione lucanea riprende da Alessandro ma per parlare di Cesare. Un modo singolare di far discendere da un unico, eccezionale modello esemplare due antinomiche condotte.

Che dunque Lucano 'ambienti' la scena di Cesare in visita alle rovine di Troia su quella celeberrima di Alessandro appare indubbio, probabilmente mediandola attraverso il passo della *pro Archia*²⁰.

Ma cosa trova Cesare a Troia? La scena è desolante: la città è un pallido ricordo di sé stessa e della passata grandezza, anzi, a voler esser precisi, se di una poetica del ricordo si dovrà parlare, il processo di monumentalizzazione appare frustrato dall'abbandono del sito (9, 970-979):

*Aspiciat Hesiones scopulos silvaeque latentis
Anchisae thalamos; quo iudex sederit antro,
unde puer raptus caelo, quo vertice Nais
luxerit Oenone: nullum est sine nomine saxum.
inscius in sicco serpentem pulvere rivum*

¹⁹ Sul parallelismo con Alessandro vd. in particolare ZWIERLEIN, *Lucan*, cit., che analizza svariati luoghi del poema in cui torna il confronto tra Cesare ed Alessandro.

²⁰ Così la pensa NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 177 s.: «non sorprende che, anche nel corso del *tour* troiano, il Cesare lucaneo manifesti... sentimenti del tutto analoghi a quelli che Cicerone documenta per il sovrano macedone».

*transierat, qui Xanthus erat. securus in alto
gramine ponebat gressus: Phryx incola manes
Hectoreos calcare vetat. discussa iacebant
saxa nec ullius faciem servantia sacri:
'Herceas' monstrator ait 'non respicis aras?'*

Come un turista Cesare *circumit* (v. 964), “gira intorno”²¹, e *quaerit* (v. 965), “cerca”. La ricerca è tutt’altro che semplice²². Il processo identificativo che è tipico del turista colto, che riconosce luoghi già noti, per Cesare è velleitario, reso difficile dalle condizioni del sito²³. Una natura selvaggia ha preso il sopravvento (*silvae steriles, putres trunci*²⁴), esasperando il quadro di desolazione e di morte. Tuttavia, non è solo la natura a rendere impossibile il riconoscimento. È il narratore che interviene facendo sentire l’autorevolezza della propria voce, mentre al Cesare protagonista della scena serve una guida che deve illuminare ciò che resta nascosto dall’oblio dei tempi. È un effetto mirato: si ha la sensazione che un narratore ‘oggettivo’ si limiti a descrivere l’incapacità del protagonista alle prese con una realtà enormemente più grande di lui, ma è l’abilità del poeta a lavorare con precisione chirurgica. Dietro il velo di apparenza dell’oggettività, tutto è in realtà invenzione del poeta, la cui voce narrante assume qui, ancora una volta, il compito di offrire una lettura orientata della storia. Una natura senza controllo ha certamente coperto l’antica e gloriosa storia di Troia, ma proprio per questo l’effetto di degradazione è assicurato: Cesare varca un ruscello che scorre lungo un sentiero polveroso senza avvedersi di aver attraversato lo Xanto e nel gesto pare di poter leggere un dato, poco osservato dai commentatori, relativo all’effetto di ripresa tra l’enorme portata dell’azione sovversiva di Cesare, che aveva guadato un fiume molto meno carico di memorie quale il Rubicone e questo nuovo attraversamento di un fiume, vicino al quale si era fatta la storia (è «il grande fiume dai gorghi profondi» ricordato da Omero in *Il.* 20, 73), superato ignorandolo. Farebbe lo stesso con il tumulto di Ettore, uno di quei *tumuli* che Pitagora nel quindicesimo delle *Metamorfosi* rammenta come unica sopravvivenza dell’antica ricchezza della città (*nunc humilis veteres tantummodo Troia ruinas / et pro divitiis tumulos ostendit avorum*, *Ov. met.* 15, 424-425²⁵), se un abitante del luogo non lo fermasse per tempo (vv. 974-979). Analogamente, alla vista di pietre sparse a terra, che non serbano l’aspetto di un luogo sacro, è una guida occasionale a sollecitarlo a riconoscere gli altari di Giove Erceo, presso cui aveva trovato la morte il vecchio re Priamo²⁶.

²¹ Notevole il ricorso al verbo. Proprio del lessico militare (vd. *Th.L.L.* s.v. in part. coll. 1136-1137), in questa circostanza esso acuisce l’effetto di degradazione del personaggio, protagonista di un giro fine a sé stesso.

²² «Troy is an archaeological site, nothing more»: così F. AHL, *Lucan: an Introduction*, Ithaca-London 1976, p. 213.

²³ Di un Cesare incapace di collegare nomi e luoghi parla TESORIERO, *Trampling over Troy*, cit., p. 206.

²⁴ Andrà forse notato che Lucano rende ancora più visibile la ‘morte’ del sito associandovi immagini di una natura altrettanto ‘spenta’ (gli arbusti sono infatti sterili, i tronchi di quercia imputriditi).

²⁵ Vd. P. HARDIE, *Ovidio Metamorfosi vol. VI*, Milano 2015, p. 538.

²⁶ Si tratta, ancora una volta, di un esplicito richiamo all’*Eneide*, dove pure non si nomina Giove Erceo (2, 512 ss., con la nota di R.G. AUSTIN, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus*, Oxford 1964, pp. 199-200). Appare di tutta evidenza che anche in questa circostanza Lucano gioca sulla disinformazione del protagonista, tanto più grave se posta a raffronto con il lettore contemporaneo per il quale la versione virgiliana della morte del re e della conseguente insepoltura doveva essere notissima.

Il cammino di Cesare non è molto dissimile da quello che Goethe farà percorrere a Werther di ritorno nella città natale (*I dolori del giovane Werther*, libro secondo): «io passavo e ogni passo era memorabile. Un pellegrino in Terra Santa non incontra tanti luoghi di religiosi ricordi, e la sua anima è difficilmente tanto piena di santa commozione». Solo che la scena ha qualcosa di volutamente dissacrante a partire dal principale attore²⁷, dissacratore suo malgrado del luogo che egli aveva desiderato visitare. La condizione estrema dei luoghi è confermata dalla tensione del v. 969 *etiam periire ruinae*. L'espressione è rara e particolarmente preziosa; Lucano vi sostiene che persino le rovine, avanzi della passata grandezza troiana, sono ormai crollate. Si tratta di quelle magnifiche e sontuose architetture dinnanzi alle quali Ecuba, nel prologo delle *Troiane* di Seneca, si domandava retoricamente se fosse necessario piangerle, data la catena di lutti non ancora conclusa (*sed quid ruinas urbis eversae gemis / vivax senectus?*, vv. 41-42²⁸). Se visto nella prospettiva del pianto di Ecuba, Lucano sembra fare un passo in avanti: perfino le rovine, avanzi di una passata grandezza, sono crollate. Il loro crollo mette in atto come un effetto di trascinamento, autorizzando a leggersi l'impossibilità del recupero memoriale²⁹.

Impossibilità cui s'oppone la letteratura³⁰. Il passo, com'è noto, svilupperà infatti la celebre esaltazione del valore eternatore della poesia (vv. 980-986), in qualche modo già anticipata dal v. 963 *et multum debentes vatibus umbrae*³¹, che condurrà all'allocuzione del poeta a Cesare, invitato a non invidiare la sacra fama di quanti, tra gli eroi del passato, hanno trovato nel canto di Omero la celebrazione perenne delle loro imprese. Si tratta della orgogliosa rivendicazione della propria opera (*Pharsalia*

²⁷ Per W.R. JOHNSON, *Momentary Monsters: Lucan and his Heroes*, Ithaca-New York 1987, p. 119, si tratta di uno dei momenti più divertenti della letteratura latina: se è però indubbio un tratto maliziosamente dissacrante nell'intento dell'autore credo sia un'esagerazione vedervi dell'altro. Al contrario, la figura di Cesare esce viepiù ridimensionata se posta a confronto con la serietà degli intenti di chi in età augustea aveva lavorato per costruire una connessione stabile tra Roma ed origini troiane, cui in età imperiale si continuerà a dare il massimo credito (sul punto vd. A. ERSKINE, *Troy between Greece and Rome: local tradition and imperial power*, Oxford-New York 2001, pp. 17 ss.).

²⁸ Sull'inquadramento morale del motivo della *ruina* vd. MAZZOLI, *Troades*, cit., che cita a tal proposito Sen. *ben.* 7, 27, 1 in cui la *vitae nostrae vera imago* è rapportata alla *captae... civitatis facies*. Notevole è poi il caso della descrizione dell'incendio di Lione, discusso in *ep. ad Luc.* 91, esemplarmente analizzato da R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Seneca e la morte di Lione*, in A. BALBO, F. BESSONE, E. MALASPINA (a cura di), *Tanti affetti in sol momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Torino 2011, pp. 321-331.

²⁹ L'espressione *etiam periire ruinae* avrà fortuna: per singolari convergenze della storia comparirà in un'incisione del 1666 (British Museum 1850,0223.287) ad illustrare l'ennesimo incendio di Londra nella copertina di un sermone pronunciato dall'arcivescovo di Canterbury alla presenza del re. L'incendio che rase al suolo la cattedrale di saint Paul evidentemente attivò nell'illustratore Wenceslaus Hollar o forse nello stesso arcivescovo il ricordo della distruzione di Troia e del verso lucaneo. Essa sarà poi riecheggiata da Foscolo in *Sepolcri* 230-232 (*e quando/ Il tempo con sue fredde ali vi spazza / Fin le rovine*) e citata espressamente nel commento alla *Chioma di Berenice* (*ma l'etiam periire ruinae in Lucano... ove Cesare visita i campi di troia eclissa questi versi, e son pur molti, hanno fino ad oggi magnificato sì fatto pensiero*; la citazione è tratta da G. GAMBARIN, *Ugo Foscolo, vol. VI Scritti letterari e filosofici*, Firenze 1972, p. 341); ne discute S. TIMPANARO, *Lucano tra Sette e Ottocento*, in ID., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa 1980, p. 28.

³⁰ «Il cantore della distruzione di Roma misura la durata della propria opera non su quella di un impero che ormai vede avviato a un inesorabile destino, ma su quella dell'opera del *vates* il quale, inventando l'epica, le aveva anche assegnato la sua più autentica missione: lottare... per strappare... il passato all'oblio al quale il destino lo condanna» (così NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 179-180).

³¹ «Only through poets do the ghosts of the famous men of Troy live on» (AHL, *Lucan*, cit., p. 219).

nostra / vivet, vv. 985-986), che garantirà all'autore e a Cesare fama imperitura³², assicurando, quasi in risposta all'Orazio di *carm.* 4, 9, 25 ss., che a lui non accadrà di restare *inlacrimabilis* e *ignotus* incalzato da una lunga notte, come invece ai molti eroi vissuti prima che giungesse un Omero a celebrarne le imprese.

È sull'aspetto delle rovine che intendo tornare. Perché dopo l'intrusione della voce del narratore, che sospende il racconto per puntellarlo dall'esterno con il suo controcanto, Cesare è di nuovo protagonista della scena (9, 987-999):

*Ut ducis inplevit visus veneranda vetustas,
erexit subitas congestu caespitis aras
votaque turicremos non irrita fudit in ignes.
'di cinerum, Phrygias colitis quicumque ruinas,
Aeneaeque mei, quos nunc Lavinia sedes
servat et Alba, lares, et quorum lucet in aris
ignis adhuc Phrygius, nullique aspecta virorum
Pallas, in abstruso pignus memorabile templo,
gentis Iuleae vestris clarissimus aris
dat pia tura nepos et vos in sede priore
rite vocat. date felices in cetera cursus,
restituam populos; grata vice moenia reddent
Ausonidae Phrygibus, Romanaque Pergama surgent.*

Dopo che la *vetustas veneranda* del sito ne ha appagato la vista³³, il condottiero appresta un'offerta votiva, indirizzando preghiere, *non irrita*, "che non vanno a vuoto". È questo uno dei casi frequenti in cui è l'onniscienza del narratore a dominare la scena, fornendo una precisa chiave d'interpretazione della stessa scena da lui costruita: le preghiere sono considerate *non irrita* perché Lucano le legge alla luce dell'esito fausto della contesa con Pompeo come coglie Arnolfo di Orléans nelle sue *Glosule*³⁴. Cesare chiede e prega il successo, ed esso non tarderà ad arrivare.

Il primo aspetto che colpisce di questa preghiera è che in essa si sovrappongono gli dei delle ceneri, che non hanno abbandonato le rovine frigie, e i Lari, che al seguito di Enea abitano adesso a Lavinio e ad Alba. Attraverso l'unione nella preghiera, Cesare insomma cuce i momenti del remoto passato troiano e di ciò che da quel passato è venuto sul suolo italico: il germe troiano, insomma, innestato da Enea nel ceppo italico. È quindi un discorso palesemente virgiliano quello che Lucano mette in bocca a Cesare, che anzi, a dir meglio, senza l'*Eneide* non potrebbe avere luogo³⁵. La città

³² Sull'interpretazione del passo, uno dei più noti del poema, mi limito a rinviare a NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 171 ss.

³³ Non condivido l'analisi sul punto di TESORIERO, *Trampling*, cit. p. 212, che nell'espressione *veneranda vetustas* coglie una sorte di progressione di Cesare determinata dalla sapiente guida dell'*incola* («Caesar now sees the city as *veneranda vetustas*, that is he appreciates the place as Lucan's audience would expect him to»). Se è vero, infatti, che l'*incola* ha suggerito a Cesare una via per dare un senso alle rovine, è la voce del narratore a considerare venerande le rovine.

³⁴ NON IRRITA quia sicut dixit ita evenit: così Arnolfo (ed. B.M. MARTI, *Arnulfus Aurelianensis Glosule super Lucanum*, Roma 1958).

³⁵ Come è stato osservato, i riferimenti all'*Eneide* sono molteplici. Tra i più evidenti la successione Lavinio-Alba, come pure il prezioso *Iuleus* (presente anche in 1, 197), utilizzato stabilmente a partire dall'età augustea (vd. Prop. 4, 6, 17; Ov. *fast.* 4, 124; 5, 564; *Pont.* 1, 1, 46).

di Troia sinteticamente evocata è quella frutto della costruzione virgiliana, ma con operazione assai interessante essa è retrodatata fino a Cesare. I fatti narrati non potrebbero a rigore prevedere la lettura data dall'*Eneide*, semplicemente perché vengono prima, ma è come se Cesare li conoscesse e se ne facesse interprete.

Vero è che da molte fonti sappiamo che Cesare non soltanto conosceva ma sfruttava a suo vantaggio la connessione con Troia. Se infatti durante l'orazione funebre pronunciata per la zia Giulia vantò, stando a Svetonio (*a Venere Iulii, cuius gentis familia est nostra*, *Iul.* 6, 1), la discendenza da Venere dei Giulii, è noto che a partire dal 48 a.C. cominciò a far circolare monete recanti da una parte la testa di Venere Genetrix, dall'altra l'effigie di Enea con Anchise sulle spalle e il Palladio in mano³⁶. E d'altra parte dovette forse circolare lo notizia, non sappiamo quanto attendibile, di un desiderio di Cesare di trasferire la capitale in Oriente (vd. ancora Nicol. Damasc. *Vita Caes.* 20 e Suet. *Iul.* 79, 4). Tuttavia, se si spiega alla luce di questa consolidata tradizione, anche iconografica, l'espressione *Aeneae mei*, «del mio Enea» (v. 991), l'ampiezza del passo, i riferimenti ivi contenuti mostrano una linea d'interpretazione filtrata alla luce della lettura dell'*Eneide*.

Vi è inoltre un ulteriore tassello su cui conviene soffermarsi. Si tratta della promessa finale di *restituere populos*. L'espressione non può esser considerata neutra, in considerazione del fatto che l'impiego del verbo *restituo* è nella tarda età repubblicana frequentemente adoperato nel linguaggio politico e così dovette essere anche in età augustea³⁷. Che sia però Cesare a farvi ricorso appare però sospetto: se l'utilizzo del verbo assume una chiara marca solo alla fine della Repubblica, ancor più nel segno di Augusto è l'idea di fondo di una ricostruzione della città di Troia; motivo che ha nella prima elegia del quarto libro properziano uno dei momenti più alti. Lì vi si nominano espressamente le armi di Cesare – ma appare evidente si tratti di Augusto³⁸ – armi di Troia che risorge (*vexit et ipsa sui Caesaris arma Venus, / arma resurgentis portans victricia Troiae*, vv. 46-47³⁹), fino al celebre motivo, che addensa la caduta di Troia e la sua rinascita romana (*Troia cades, et Troica Roma, resurges*, v. 87⁴⁰). È uno spunto che

³⁶ Vd. J.D. EVANS, *The Art of Persuasion: Political Propaganda from Aeneas to Brutus*, Ann Arbor 1992, pp. 39-41. Sulla centralità assunta da Venere in coincidenza con l'ascesa al potere di Cesare e dunque sul suo specifico legame con la *gens Iulia* vd. M. BETTINI, M. LENTANO, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2013, pp. 92-96.

³⁷ Accolgo qui le giuste cautele espresse da M. CITRONI, *Cicerone e il significato della formula res publica restituta*, in ID. (a cura di), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero. In ricordo di Emanuela Narducci*, Pisa 2012, pp. 163-187 relativamente all'uso invalso nella storiografia moderna di identificare nella formula *res publica restituta* uno slogan augusteo. Come ben documenta lo studioso, l'esiguità delle attestazioni rende molto incerta l'impiego di questa formula in relazione all'ordinamento politico-costituzionale augusteo.

³⁸ Vd. P. FEDELI, R. DIMUNDO, I. CICCARELLI (a cura di), *Elegie. Libro IV*, Nordhausen 2015, p. 241 che rilevano negli *arma victricia* un implicito riferimento al successo aziaco: «come non pensare, d'altronde, che gli *arma victricia* costituiscano un'allusione alla vittoria di Azio?».

³⁹ Sulla sintassi dei vv. 46-47, resa difficoltosa dalla ripetizione con variatio *arma... arma, vexit/portans*, la critica si è molto esercitata ipotizzando varie possibili soluzioni, ma cfr. FEDELI, DIMUNDO, CICCARELLI, *Elegie*, cit., pp. 241-243 per la difesa del testo trádito.

⁴⁰ Sulla presenza di *resurgo* convenzionale nel lessico degli Augustei vd. Hor. *carm.* 3, 3, 65; Ov. *am.* 1, 9, 29; *rem.* 281; *fast.* 1, 523. L'interpretazione del verso è comunque condizionata dalle note e fondate perplessità degli editori: per F.H. SANDBACH, *Some problems in Propertius*, in *CQ* 12, 1962, pp. 263-276 si tratta di un enigma irrisolto; per FEDELI, DIMUNDO, CICCARELLI, *Elegie*, cit., pp. 318-322 il verso costituisce probabilmente un'interpunzione.

costituisce il cuore di un ragionamento esteso, di lunga durata, stando anche all'epigramma che si dice composto da Germanico in visita alla tomba di Ettore, in cui si legge (*AL* 708)⁴¹:

Martia progenies, Hector, tellure sub ima
(Fas audire tamen si mea verba tibi),
Respira, quoniam vindex tibi contigit heres,
Qui patriae famam proferet usque tuae.
Ilios en surgit rursus inclita, gens colit illam
Te Marte inferior, Martis amica tamen.
Myrmidonas periisse omnes dic Hector Achilli,
Thessaliam et magnis esse sub Aeneadis.

Ilios en surgit rursus inclita, Troia risorge. Pure in questo caso siamo in presenza di un testo assai problematico, anche in considerazione della versione greca, di poco più breve, presente in *AP* 9, 387. Eppure, letto nella prospettiva augustea che abbiamo sia pur sommariamente tracciato, l'epigramma dà prova di una linea di continuità che coinvolge il Principato tutto, stando, tra l'altro, alle molteplici testimonianze, relative ad un possibile trasferimento della capitale da Occidente a Oriente, da Roma, appunto, ad una Troia riedificata. Un messaggio basato su una sorta di staffetta tra le due città che presuppone una rinascita dell'antica Troia. Si tratta, tuttavia, di un messaggio velitario, già sconfessato da Orazio con la profezia di Giunone di *carm.* 3, 3⁴², che preconizzava la grandezza di Roma, ma solo se «molto mare imperversi tra Ilio e Troia», *longus inter saeviat Ilion / Romamque pontus* (vv. 37-38) e poi, ancor più esplicitamente, dichiarando il successo di Roma a patto che i Romani non avessero perseguito nessun proposito di risollevare le case troiane (vv. 56-59):

Sed bellicosus fata Quiritibus
hac lege dico, ne nimium pii
rebusque fidentes avitae
tecta velint reparare Troiae.

Orazio 3, 3 costituisce, io credo, il contrappunto perfetto al discorso di Cesare, miandone alle basi le premesse, oltre che la proiezione nel futuro. Il monito di Giunone è costruito su ripetuti *caveat*: vi si nomina espressamente la desolazione delle rovine troiane, affermando che esse devono restare come sono, ma, soprattutto, negando che

⁴¹ Sull'epigramma e sulla sua versione greca, che da taluni è considerata antecedente a quella latina e ha avuto svariate attribuzioni (oltre allo stesso Germanico anche Tiberio e Adriano), fa il punto B. GIANCARLO, *Gli epigrammi di Germanico*, in *RFICM* 1, 2010, pp. 81-105; M. SCAFFAI, *Da Ilio a Roma in due epigrammi di Germanico: (A. P. IX 387 e A. L. 708 R.)*, in *Prometheus* 18, 1992, pp. 261-272 assevera l'ipotesi della duplice paternità di Germanico dei componimenti, una sorta di prova poetica bilingue (ma vd. sul punto la prudenza di C. SANTINI, *Il segno e la tradizione in Germanico scrittore*, Roma 1977, p. 13). Con buoni argomenti infine T. PRIVITERA, *Intersezioni: Ausonio e l'Antologia Palatina*, in *AL. Rivista di studi di Antologia Latina* 6, 2015, pp. 3-20 ritiene fondata l'ipotesi che la versione greca non sia successiva a quella latina ma anzi la preceda.

⁴² In merito alla complessità dell'ode e in particolare alla profezia di Giunone che ne costruisce uno dei centri focali vd. R.G.M. NISBET, N. RUDD (ed.), *A Commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford 2004, pp. 35-38.

su di esse si possa ricostruire alcunché. Le greggi dovranno pascolare sulle tombe di Paride e Priamo, le fiere nascondervi i cuccioli (*dum Priami Paradisque busto / insultet armentum et catulos ferae / celent inultae*, vv. 40-42)⁴³. Il messaggio implicito lega in sostanza la grandezza di Roma all'abbandono di ogni progetto di ricostruzione⁴⁴.

Che è però esattamente quanto Cesare intende fare. Un gesto sconsiderato, quello del condottiero, che, se letto con la mediazione oraziana, appare oltre modo sacrilego. Che Lucano abbia in mente la profezia di Giunone non appare ipotesi remota. Mi pare se ne possa trovare una conferma nella condizione che Cesare pone alla ricostruzione: il comandante, infatti, lega la ricostruzione promessa alla riuscita dell'impresa (vv. 997-999):

*Date felices in cetera cursus,
restituam populos; grata vice moenia reddent
Ausonidae Phrygibus, Romanaque Pergama surgent.*

Un patto espressamente dichiarato attraverso il ricorso ad una formula – *grata vice* – dichiaratamente oraziana (Hor. *carm.* 1, 4, 1, *solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*). Le mura di Troia risorgeranno; saranno sì riedificate, ma solo se Cesare avrà successo. Una forma a suo modo rituale di preghiera, ma certo assai 'contrattualistica' come avviene con altre celebri preghiere, quali, ad esempio, quelle messe alla berlina da Persio nella seconda satira. Nel grato scambio tra Cesare e gli dei, si compiono infatti i destini di Roma, destini che coinvolgono il comandante, ma pure lo sovrastano. Le rovine troiane sono interpretate alla luce della tradizione letteraria: attraverso una fitta trama di rimandi il personaggio è riletto da Lucano alla luce delle verità dell'*Eneide*, verità che l'autore gioca prontamente a dissacrare. I seri progetti di ricostruzione troiana sono affidati al protagonista per eccellenza del *bellum civile*, un modo per segnare di uno stigma negativo qualsiasi reale intento di riedificazione, come marcato da questo peccato originale.

⁴³ «La profanazione del sepolcro è una metafora per indicare lo stato di abbandono totale di una città senza discendenza, ormai uscita dalla storia... Ciò naturalmente supera il problema relativo al fatto che Priamo muore insepolto»: così E. ROMANO, *Q. Orazio Flacco Le opere I, tomo secondo*, Roma 1991, p. 738.

⁴⁴ Cosa che è in fondo implicitamente confermata dal passo dell'*Eneide* del decimo libro, in cui, in un nuovo colloquio tra Giove e Venere, la dea ironicamente si domanda se date le difficoltà cui va incontro Enea non sarebbe preferibile ritornare a vivere presso le ceneri di Troia piuttosto che ostinarsi nella ricerca di una nuova Pergamo (*dum Latium Teucri recidivaque Pergama quaerunt? Non satius cineres patriae insedissemus / atque solum quo Troia fuit? Xanthum et Simoenta / redde, oro, miseris iterumque revolvere casus / da, pater, Iliacos Teucri*, 10, 58-62). Sul passo vd. S.J. HARRISON, *Vergil Aeneid 10. With Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 1991, p. 74 ss.; ne discute adesso M. Fucecchi in questo volume in relazione all'interpretazione di Sil. 3, 569: *anne iterum capta repetentur Pergama Roma?*

ABSTRACT

Il contributo analizza il noto episodio di Cesare in visita presso le rovine di Troia (Luc. 9, 950-999), mettendo a fuoco in particolare la dissacrante voce del poeta, una voce contro l'interpretazione virgiliana della storia. Attraverso i gesti, le parole e le preghiere del comandante, Lucano esprime un giudizio critico del suo operato e di chi, tra i suoi successori, primo tra tutti Augusto, aveva avanzato il progetto di una gloriosa rifondazione di Troia. Un progetto destinato ad essere clamorosamente smentito dalla storia.

The paper analyzes the well-known episode of Caesar visiting the ruins of Troy (Luc. 9, 950-999), focusing in particular on the poet's desecrating voice, a voice against the Virgilian interpretation of history. Through Caesar's gestures, words and prayers, Lucan expresses a critical judgment of his actions and of those who, among his successors, first of all Augustus, had advanced the project of a glorious re-founding of Troy. A project destined to be blatantly denied by history.

KEYWORDS: Lucan; Caesar; Troy; ruins; Augustus; Aeneis.

Alfredo Casamento
Università degli Studi di Palermo
alfredo.casamento@unipa.it

ANNE ITERUM CAPTA REPETENTUR PERGAMA ROMA? (SIL. 3, 569).
CONTRIBUTO ALL'INTERPRETAZIONE DI UN VERSO
(TROPPO POCO) DISCUSO

0. SCELTA DEL TEMA

In questo lavoro ritornerò sull'esegesi di un passo dei *Punica* di Silio Italico¹, coinvolgendo peraltro nel discorso una serie di altri testi epici (l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, la *Pharsalia*) a cui Mario Martina ha spesso rivolto la sua attenzione e dedicato contributi importanti. E del brano che ho scelto di analizzare – il discorso di Venere a Giove in Sil. *Pun.* 3, 557-569 – intendo approfondire in particolare l'interpretazione del verso conclusivo (569).

Un singolo verso, dunque, ma non un verso qualunque, se c'è chi lo ha definito addirittura «the most important line in the entire poem»². Malgrado ciò, sull'interpretazione di questo verso è ancora utile insistere, sia per sgombrare il campo da alcuni luoghi comuni e (probabili) fraintendimenti, sia al fine di verificare la possibilità di fare qualche passo in avanti.

1. L'INCONTRO FRA GIOVE E VENERE E LA SITUAZIONE NARRATIVA DI *PUNICA* 3

Il verso in questione rappresenta, dunque, l'ultima battuta pronunciata da Venere nel dialogo con Giove (Sil. 3, 557-629), una scena il cui modello principale (non certo l'unico) è l'incontro tra le due divinità nel libro I dell'*Eneide* (223-296)³. Nei *Punica* lo stesso incontro è collocato, in posizione ritardata, dopo i due primi libri del poema dedicati all'episodio di Sagunto. La sede prescelta da Silio è proprio il momento in cui sta accadendo quanto Giove aveva annunciato alle divinità riunite in assemblea all'inizio di *Aen.* 10 (11-13 *adveniet iustum pugnae (ne arcessite) tempus, / cum fera Karthago Romanis arcibus olim / exitium magnum atque Alpis immittet apertas*). Cartagine ha finalmente sferrato il suo attacco, diretto al cuore di Roma, e Annibale si trova già in vetta alle Alpi, pronto a invadere l'Italia (Sil. 3, 554-556 *bis senos soles, totidem per vulnera saevas / emensi noctes*

¹ Me ne sono, infatti, già occupato 'en passant' in M. FUCECCHI, *Epica, filosofia della storia e legittimazione del potere imperiale: la profezia di Giove nel libro III dei Punica (e un'indicazione di percorso per l'epos storico)*, in TH. BAIER (Hrsg.), *Götter und menschliche Willensfreiheit. Von Lukan bis Silius Italicus*, München 2012, pp. 235-254, in particolare pp. 238 s.

² Cfr. J. JACOBS, *From Sallust to Silius Italicus: Metus Hostilis and the Fall of Rome in the Punica*, in J.F. MILLER, A.J. WOODMAN (eds.), *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire. Generic Interactions*, Leiden-Boston 2010, pp. 123-139: p. 128. Dalle conclusioni a cui giunge Jacobs, così come dalla sua interpretazione di Sil. *Pun.* 3, 569, divergo piuttosto nettamente, come mostrerà il seguito di queste pagine.

³ Per es. un altro intertesto fondamentale, sempre dall'*Eneide*, è – come vedremo più oltre – il concilio degli dei che apre il libro X (18 ss., cfr. in part. 55 ss.). Dopo Virgilio, una situazione analoga, con il dialogo 'a due', si trova in Ov. *met.* 15, 760-778 e 807-842.

optato vertice sidunt / castraque praeruptis suspendunt ardua saxis). L'immagine degli accampamenti punici che incombono dalla vetta delle montagne più alte è un simbolo precoce dell'aspirazione di Annibale a scalzare Giove dal suo Olimpo capitolino: un'idea, quest'ultima, destinata ad alimentare l'azione del duce cartaginese durante tutta la campagna italica⁴. Ed essa trovava, forse, uno spunto originario proprio nell'anticipazione comunicata da Giove durante il concilio virgiliano, dove il profetico e icastico *Alpis immittet apertas* (*Aen.* 10, 13) potrebbe già evocare lo scenario di una cosmica gigantomachia: la 'violazione' delle Alpi sarà il prologo dell'attacco a Roma, il primo passo per raggiungere (e superare) l'altezza della sede di Giove sul Campidoglio⁵.

2. IL DISCORSO DI VENERE, E I SUOI MODELLI

*At Venus, ancipiti mentem labefacta timore,
adfatur genitorem et rumpit maesta querelas:
"Quis poenae modus aut pereundi terminus, oro,
Aeneadis erit, et quando terrasque fretumque
emensis sedisse dabis? cur pellere nostros
a te concessa Poenus parat urbe nepotes?
Alpibus imposuit Libyam finemque minatur
imperio. casus metuit iam Roma Sagunti.
quo Troiae extremos cineres sacramque ruinam
Assaracique larem et Vestae secreta feramus?
da sedem, genitor, tutisque iacere. parumne est
exilia errantis totum quaesisse per orbem?
anne iterum capta repetentur Pergama Roma?"*

(Sil. 3, 557-569)

Il tema nevralgico di questo discorso di Venere è quello della sede, di Roma e dei Romani. Con l'occhio ancora tenacemente rivolto – pur molti secoli dopo – al tempo del viaggio di Enea, la dea chiede al padre Giove, sovrano dell'Olimpo e garante del fato, quando i pronipoti dei Troiani potranno finalmente godere di una dimora stabile (560 s. *quando ... / ... sedisse dabis?*) e perché adesso il nemico cartaginese si prepari a cacciarli (561 *pellere*) dalla città che proprio lui – Giove – aveva anticamente concesso loro (562 *a te concessa ... urbe*) quale possesso eterno, sede di un potere destinato a non avere mai fine⁶. La constatazione dell'impossibilità (almeno apparente) di ipotizzare mete alternative si concretizza nell'interrogativa, piena di sgomento, di 565 s.

⁴ Cfr. M. FUCECCHI, *Empietà e titanismo nella rappresentazione siliana di Annibale*, in *Orpheus* n.s. 11, 1990, pp. 21-42, che, in part. sul motivo dei *moenia Romae*, prendeva spunto da M. VON ALBRECHT, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964, pp. 24-46.

⁵ S.J. HARRISON, *Vergil Aeneid 10. With Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 1991, p. 62 *ad l.* L'audacia dell'espressione – in larga parte dovuta al costruito *apò koinon* che fa di *Alpes* l'oggetto di *immittere* alla pari di *exitium* –, era già rilevata dalla nota di Servio *ad l.*: *emphasis est; non enim dixit 'per Alpes inmittere exercitum'; sed ipsas 'Alpes'*.

⁶ Verg. *Aen.* 1, 257 ss., e in part. 279 *imperium sine fine dedi*. E, subito dopo queste parole di Venere, anche il Giove di Silio rinnoverà la promessa, rassicurando la figlia (3, 570-573, cfr. in part. 572 s. *tenet ... arces*), prima di dare inizio alla lunga profezia destinata a culminare nella celebrazione dell'avvento al potere della dinastia degli imperatori Flavi (FUCECCHI, *Epica, filosofia*, cit., pp. 238-254).

(*quo ... feramus?*). Infine, la domanda iniziale (560 s.) riecheggia nuovamente, ancora più pressante (567 *da sedem*), poiché tutto lascia ormai prevedere che Roma è condannata a cadere in mano al nemico (569 *capta Roma*).

2.1 UN PROTOMODELLO: IL *BELLUM POENICUM* DI NEVIO

Secondo una testimonianza di Macrobio, l'incontro fra Giove e Venere era stato oggetto di rappresentazione poetica – ben prima che nell'*Eneide* di Virgilio – nell'epos in saturni di Gneo Nevio sulla prima guerra punica (fine del III sec. a.C.). Riporto di seguito la testimonianza dell'erudito tardo-antico (Macrobi. *Saturn.* 6, 2, 31)⁷:

In principio Aeneidos tempestas describitur, et Venus apud Iovem queritur de periculis filii, et Iuppiter eam de futurorum prosperitate solatur. Hic locus totus sumptus a Naevio est ex primo libro belli Punici. Illic enim aequae Venus Troianis tempestate laborantibus cum Iove queritur, et secuntur verba Iovis filiam consolantis spe futurorum.

Sebbene l'entità dell'influsso di Nevio sia impossibile da quantificare (e qualificare) anche approssimativamente, è probabile che la situazione narrativa costruita da Virgilio corrisponda – almeno nelle linee generali – a quella elaborata dall'autore del *Bellum Poenicum*: davanti alla tempesta contro cui lottavano i Troiani, Venere angosciata si lamentava con Giove, che la consolava dandole garanzie sul futuro. Prendendo spunto dall'*Odissea*⁸, Nevio deve aver dunque inserito la scena divina all'interno di un excursus retrospettivo, 'archeologico', da dove poi Virgilio lo ha ripreso per tornare a utilizzarlo (come accadeva in Omero) quale segmento della propria narrazione primaria, cioè il racconto del viaggio di Enea in occidente.

In Nevio, dunque, Silio avrebbe potuto trovare quantomeno un esempio di come integrare in un contesto punico un richiamo 'originario' alla materia troiana: anche l'epos flavio sulla seconda guerra punica, del resto, guarda indietro, verso il passato, un passato peraltro da lui assai più lontano di quanto lo fosse per l'autore di età repubblicana.

2.2. L'*ENEIDE* DI VIRGILIO: VENERE SUPPLICE (*ENEIDE* 1) E VENERE 'PROVOCATRICE' (*ENEIDE* 10)

D'altra parte, per Silio è fondamentale soprattutto la mediazione dell'*Eneide*, un epos non storico ma 'preistorico', e il cui sguardo viceversa (appunto per questo) è tutto proteso verso il futuro. E, proprio tenendo presente il modello virgiliano, Silio fa dell'incontro iniziale fra Giove e Venere un evento della narrazione primaria, in-

⁷ I due frammenti abitualmente collegati a questa notizia sono il fr.15 B. *patrem suum supremum optimum appellat* e il fr. 16 B. *summe deum regnator, quianam genus odisti* (quest'ultimo proveniente, con ogni probabilità, dal discorso di Venere). A sostegno della testimonianza di Macrobio si è soliti citare anche la nota di Servio Danielino a Verg. *Aen.* 1,198, dove – a proposito del discorso rivolto da Enea ai compagni appena sbarcati con lui sulle spiagge africane – si dice: *et totus hic locus de Naevio belli Punici libro translatus est* (= fr. 13 B.); cfr. M. LEIGH, *Early Roman Epic and the Maritime Moment*, in *CPh* 105, 2010, pp. 265-280: p. 274 e n. 62.

⁸ In part. dai due discorsi pronunciati da Atena, protettrice di Ulisse, davanti al concilio divino (Hom. *Od.* 1, 45-62 e 5, 7-20).

timamente collegato e funzionale alla guerra fra Roma e Cartagine. In questo modo il poeta flavio crea un nesso causale tra mito e storia, rappresentando (forse alla maniera di Ennio?) gli dei mentre intervengono a condizionare lo svolgimento di eventi storici. Anche così la tradizione epica omerico-virgiliana, modello-codice (o modello-genere) dei *Punica*, finisce per diventare anche modello esemplare, nel senso che – oltre a influenzare la forma e la modalità narrativa del poema di Silio – offre al medesimo anche materia di racconto, arricchendone i contenuti⁹.

L'introduzione di un dialogo fra Giove e Venere nel libro III dei *Punica* dimostra, tuttavia, che Silio non si limita a valorizzare 'a posteriori' i momenti prefigurativi dell'*Eneide*, come quelli per es. in cui il poema di Virgilio 'profetizzava' la guerra fra Roma e Cartagine¹⁰, ma sfida il grande modello sul suo stesso terreno, non rinunciando ad apportare qualche personale contributo. Nello schema dell'incontro qualcosa, in effetti, cambia: ed è soprattutto l'attitudine mostrata da Venere ad apparire – lievemente, eppure sensibilmente – trasformata.

All'inizio dell'epos virgiliano Venere adottava un profilo relativamente dimesso, assumendo l'abito della supplice in lacrime (*Aen.* 1, 227 s. *atque illum talis iactantem pectore curas / tristior et lacrimis oculis suffusa nitentis*): Enea & co. erano ancora lontani dal Lazio (*Aen.* 1, 252 *Italīs longe disiungimur oris*) e il primo obiettivo della dea era quello di assicurare loro il raggiungimento della meta promessa dal fato¹¹. Per questo anche il modo di rivolgersi al padre era solenne e cerimonioso (229-230 ... *'o qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terres'*). Nel suo discorso, poi, la dea stigmatizzava il fatto che l'accesso all'Italia fosse ancora precluso ai profughi troiani (destinati a dare vita alla stirpe romana) e chiedeva quando sarebbe giunta per loro la fine dei *labores* (241), additando il destino di un altro esule troiano, Antenore, come termine di paragone positivo.

Anche in virtù di mutate circostanze, che le impongono di difendere qualcosa di già acquisito e non più di là da venire, la Venere di Silio deve invece giocare un ruolo più complesso: l'intenzione di proteggere i protagonisti in difficoltà (i Romani, come una volta Enea & co.) le impone, quale corollario, di perseguire i loro avversari (Annibale e i Cartaginesi). Come dire: davanti all'imminente invasione dell'Italia – e allo spettro della conquista di Roma –, la posizione di Venere si situa un po' a metà fra quella 'protettiva' della se stessa di *Eneide* 1 (e del suo modello, l'Atena di *Odissea* 1) e quella di una rivale come Giunone (analogo del Poseidone dell'*Odissea*).

Il tono della dea che aveva preso la parola nel libro I dell'*Eneide*, quando Enea doveva ancora superare le insidie della sosta cartaginese, era comunque diverso anche da quello che avrebbe caratterizzato, diversi libri dopo, la stessa Venere nel contesto 'allargato' del concilio divino situato in apertura del libro X del poema di Virgilio. In tale circostanza, le parole di Venere riflettono maggiore orgoglio e consapevolezza, e as-

⁹ Adotto qui le categorie messe a punto da G.B. CONTE, *A proposito dei modelli in letteratura*, in MD 6, 1981, pp. 147-160: pp. 148 ss., e G.B. CONTE, A. BARCHIESI, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Volume I. La produzione del testo*, Roma 1990, pp. 81-114, in particolare pp. 93-96.

¹⁰ Come per es., nel finale del libro IV, la celebre maledizione scagliata da Didone (Verg. *Aen.* 4, 622-629) con l'auspicio dell'avvento di un *ultor* (625) e la sanzione dell'odio eterno tra Roma e Cartagine.

¹¹ Come Venere stessa ricorda a Giove: Verg. *Aen.* 1, 234 ss.

sumono di conseguenza una veste più polemica e ‘provocatoria’. La dea ha già visto i suoi Troiani risalire il corso del Tevere e li sente ormai vicini al traguardo finale, dopo che Enea ha ricevuto dal re Latino l’offerta di sposare sua figlia Lavinia: ora bisogna fare in modo che essi portino a termine vittoriosamente la guerra contro Turno e i suoi alleati, ma, per ottenere questo, c’è da vincere la resistenza ‘a oltranza’ di Giunone.

Nel concilio di *Eneide* 10 la dea esordisce additando al padre il pericolo che ancora incombe sul primo, e ancora precario, insediamento troiano nel Lazio (10, 20 ss. *cernis ut insultent Rutuli* ecc. e in part. 26b-27 *muris imminet hostis / nascentis Troiae*). Quindi torna decisamente a reclamare il mantenimento delle promesse, senza risparmiare insinuazioni maliziose sulla effettiva autorità di Giove (messa a dura prova dalle trame eversive orchestrate dalla moglie-sorella attraverso i suoi emissari Eolo, Alletto ecc.), fino a chiedere provocatoriamente (e paradossalmente) al padre stesso di permettere ai Troiani di tornare indietro: “Enea e i suoi sono qui per restare (come tu stesso hai promesso loro)” – protesta Venere –, “ma se cercare di far rinascere una nuova Troia nel Lazio è inutile, tanto vale allora che essi facciano ritorno là dove scorrono Xanto e Simoenta, e dove ancora fumano le rovine della città distrutta dai Greci” (Verg. *Aen.* 10, 55b-62a):

... quid pestem evadere belli	55
invit et Argolicos medium fugisse per ignis	
totque maris vastaeque exhausta pericula terrae,	
dum Latium Teucri recidivae Pergama quaerunt?	
non satius cineres patriae insedissem supremos	
atque solum quo Troia fuit? Xanthum et Simoenta	60
redde, oro, miseris iterumque revolvere casus	
da, pater, <i>Iliacos</i> Teucri...	

Venere pone qui, per la prima volta, la questione di un eventuale ritorno a Troia come alternativa (seppur estrema) alla difficoltà (insormontabile, all’apparenza) di far rinascere Troia stessa nel Lazio¹². La prospettiva di un ritorno dei profughi troiani nella terra dove scorrono lo Xanto e il Simoenta, alla città ormai ridotta a un ammasso di rovine, risultava problematica anche per i commentatori antichi, che – pur senza coglierne specificamente la natura provocatoria – manifestavano quantomeno la certezza di non doverla prendere alla lettera. Servio sostiene, per es., che l’invito di Venere a restituire “Xanto e Simoenta” agli infelici Troiani potrebbe significare anche il concedere loro una nuova patria fatta a somiglianza di Troia, ma comunque in Italia¹³.

¹² Sull’espressione *recidiva Pergama*, cfr. già Serv. e Serv. Dan. *ad l. RECIDIVAE PERGAMA*. *renascentia. tractus autem sermo est ab arboribus, quae taleis sectis pullulant. ergo illud solum recidivum dicimus, quod postea nascitur: unde modo recidiva Pergama dixit, quae renovantur ab his, qui sunt superstites Troianis periculis*; cfr. HARRISON, *Vergil. Aeneid 10*, cit., p. 74 *ad l.*

¹³ Serv. *ad Verg. Aen.* 10, 60 XANTHUM ET SIMOENTA REDDE ORO MISERIS. *ambiguum est utrum dicat, redde nobis re vera Troiam antiquam, an, redde nobis terras in Italia ad similitudinem Troiae: novimus enim hanc fuisse consuetudinem, ut advenae patriae suae imaginem sibi redderent, ut “effigiem Xanthi Troiamque videtis”. bene ergo Venus medio usa est genere loquendi, ut utrumque significaret, et antiquae reditum Troiae et imperium Italiae, quod Troianis Iuppiter ad similitudinem Troiae fore promiserat. et magis hoc est quod latenter desiderat atque petit*; cfr. HARRISON, *Vergil. Aeneid 10*, cit., p. 65 *ad l.*

Mentre reclama il diritto di Enea & co. a costruire una nuova patria, la Venere di *Eneide* 10, dunque, inizia a problematizzare la questione dell'identità e della natura della città che dovrà nascere: una questione che – insieme a quella più generale dell'eredità di Troia – verrà affrontata e risolta nell'ultima grande scena divina del poema, l'incontro e il colloquio fra Giove e Giunone nel libro XII (*Aen.* 12, 791 ss., cfr. part. l'ultima richiesta della dea che chiude il suo discorso: 828 *occidit, occideritque sinas cum nomine Troia*). Dopo che Giove avrà acconsentito alle condizioni poste dalla sorella-moglie per cessare le ostilità (833 *do quod vis, et me victusque volensque remitto*), la fine di Troia non potrà più avere come conseguenza la rinascita 'tout court' della medesima città in una sede occidentale. In effetti il dio sommo non dice mai esplicitamente che Troia non rinascerà¹⁴, ma che essa costituirà uno dei nuclei da cui avranno origine una nuova città e una nuova civiltà: Troia si trasformerà perciò in qualcos'altro, qualcosa di molto più grande, di migliore e – soprattutto – di eterno.

2.3 UN POST-MODELLO: LE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

La fine (definitiva) di Troia segna dunque, di fatto, l'inizio dell'era di Roma, o almeno della preistoria di Roma. Se di questo già la Venere di *Eneide* 10, ormai vicina a vedere realizzato il destino di Enea & co., sembra mostrare indirettamente consapevolezza quando lancia l'idea provocatoria del ritorno dei profughi in Oriente, lo stesso discorso vale a maggior ragione per le sue apparizioni situate in epoche future – successive sia alla preistoria virgiliana, che agli anni della seconda guerra punica –, dove le circostanze determinano ulteriori ripetizioni dello schema del lamento/protesta della dea.

Prima di considerare di nuovo il discorso di Venere nel libro III dei *Punica* vorrei soffermarmi un attimo sull'ultima scena divina delle *Metamorfosi* di Ovidio, che richiama sia quella di *Aen.* 1, sia quella di *Aen.* 10. Siamo alla vigilia delle Idi di marzo del 44 e l'ormai prossimo assassinio di Giulio Cesare offre l'occasione di un nuovo incontro celeste tra Giove e Venere. Quest'ultima peraltro, prima di rivolgersi al padre, manifesta pubblicamente (*Ov. met.* 15, 764 *cunctis, ut cuique erat obvia, divis* e 779 *toto ... caelo*) la propria angoscia per la sorte del prestigioso discendente della stirpe di Iulo: ma ogni sforzo di sollecitare una reazione delle altre divinità risulta vano (779 *nequiquam*), poiché i decreti del fato sono inamovibili e gli stessi dei non possono far altro che inviare segni della disgrazia imminente (segni che rimangono anch'essi privi di esito).

Intenzionata a fare da sé, Venere cerca allora di mettere in atto un piano di salvataggio, come quello che nell'*Iliade* le aveva permesso di portare in salvo Enea, nascondendolo in una nuvola. Ma, a questo punto, Giove interviene e la blocca (807 s. *sola insuperabile fatum / nata movere paras?*), favorendo lo svolgimento del destino: Cesare deve morire per poter diventare – grazie a lei, Venere, e a suo 'figlio' Ottaviano Augusto – un dio (818 s. *ut deus accedat caelo templisque colatur, / tu facies natusque suus*).

Giove riferisce ciò che ha appreso consultando l'archivio del destino (810 *rerum tabularia*): l'avvento di Augusto sancirà il nuovo inizio dell'*imperium*, sotto lo sguardo

¹⁴ La stessa idea di una 'rinascita di Troia' nel Lazio non è affatto bandita, come vedremo, dalla propaganda, né risulta assente dalla letteratura augustea.

compiaciuto del nuovo dio. E così, per l'ultima volta – prima del brano dei *Punica* di Silio – a un lamento di Venere fa eco l'ennesima conferma della stabilità eterna del destino glorioso di Roma e dei suoi figli più illustri: non c'è più alcuna ragione di ansia, né tantomeno c'è spazio per ipotesi fantasiose e improbabili di ritorno a Troia.

3. LA VENERE DI SILIO E LA FINE DEL SUO DISCORSO

Ma torniamo ora a concentrarci in particolare sul discorso di Venere in Silio, un passo la cui sceneggiatura rimane molto virgiliana¹⁵. La dea che si rivolge a Giove in *Punica* III appare, comunque, già meno diplomatica e remissiva che in *Aen.* 1 e somiglia di più a quella del concilio di *Aen.* 10.

Tanto per cominciare, l'apostrofe al padre inizia secondo un procedimento 'ex abrupto' (Sil. 3, 559 *quis poenae modus* ecc.), dove non c'è spazio per alcuna formula onorifica, come accadeva in *Aen.* 1 (229 s. 'o qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terres') o ancora – seppure in modo attenuato – in *Aen.* 10 (18-19 'o pater, o hominum rerumque aeterna potestas / (namque aliud quid sit quod iam implorare queamus?')).

Ad accrescere il senso di timore e di precarietà che Venere vuol trasmettere per giustificare un approccio piuttosto brusco concorrono, dapprima, la constatazione della minaccia cartaginese, presentata come una sfida all'autorità del sovrano dell'Olimpo (Sil. 3, 561 s. *cur pellere nostros / a te concessa Poenus parat urbe nepotes?*), quindi l'immagine di un altro 'cataclisma', che vede la Libia letteralmente sovrapposta alle Alpi (563 *Alpibus imposuit Libyam*) in una ulteriore rivisitazione del motivo della scalata progressiva verso il cielo. Di qui l'angosciata domanda: dove dobbiamo portare ciò che resta di Troia (e di Roma, inevitabilmente)? A questa domanda segue un'ultima preghiera (567a) che, tuttavia, non rappresenta il vero culmine, il momento cruciale del discorso: la dea si riserva, infatti, il diritto di chiudere con una doppia *pointe* polemica (567-569):

*da sedem, genitor, tutisque iacere. parumne est
exilia errantis totum quaesisse per orbem?
anne iterum capta repetentur Pergama Roma?*

concedi loro una sede, padre, e di stare al sicuro. Forse è poco
che abbiano cercato terre d'esilio vagando per tutto il mondo?
o forse, quando Roma sarà stata presa, Pergamo diverrà metà di un nuovo ritorno?

Dopo che, nella penultima domanda retorica, Venere ha posto enfaticamente l'accento sulle numerose soste intermedie che Enea & co. hanno effettuato nella loro peregrinazione prima di approdare nel Lazio (568 *exilia ... totum quaesisse per orbem*), l'ultima interrogativa (introdotta dalla particella disgiuntiva *an*) propone l'alternativa

¹⁵ Pur appartenendo anche lei al 'futuro' (rispetto all'*Eneide*), la Venere di Silio non arriva a prendersi le 'libertà' di quella ovidiana, che vede una Roma ormai priva di nemici esterni in grado di minacciarla davvero, ma nondimeno tormentata dalla recente piaga delle guerre civili e dalla persistente presenza di nemici 'interni'.

più clamorosa: *Pergama repetentur?* cioè (l'antica) Troia sarà la nuova patria dei Romani? Sarà, dunque, Pergamo la meta di un ritorno al punto di partenza (*repetentur*)?¹⁶

Venere, insomma, conclude quasi agitando davanti agli occhi del suo interlocutore, quale estrema conseguenza della conquista di Roma da parte di Annibale, lo spettro di un nuovo esilio – dei Romani stavolta –: un nuovo ritorno in oriente, dopo il ‘ritorno’ di Enea alla terra di occidente da cui era partito Dardano, capostipite dei Troiani¹⁷.

Così ritengo che sia da interpretare il v. 569 del libro III, abbandonando definitivamente l'idea secondo cui Venere starebbe in realtà paventando il ‘ripetersi’ della fine di Troia. Intendiamoci: va da sé che, a questo punto del poema – con l'ombra di Annibale che già si staglia minacciosa in vetta alle Alpi –, è del tutto normale che Venere manifesti il timore che Roma subisca (ancora una volta) lo stesso destino di Troia (caduta due volte). Ma io non credo che il testo voglia dire questo, almeno in prima istanza. Del resto, chi ha conferito e chi ancora conferisce a *repetentur* il senso di ‘ripetersi/essere ripetuto’ – dai commentatori di fine '700, fino a traduttori ed esegeti più recenti¹⁸ – è costretto ad attribuire al soggetto della frase, il toponimo *Pergama*, una valenza più ampia di quella puramente denotativa (la cittadella di Pergamo, ovvero – per semplice estensione metonimica – la città di Troia). Nelle loro parafrasi *Pergama* viene, quindi, reso via via come *excidium Troianum* (Ernesti), “the doom of Troy” (Duff), “le destin de Pergame” (Miniconi), “il destino di Pergamo” (Vinchesi). Solo Jacobs 2010 tenta di sottrarsi alla costrizione e – senza nulla aggiungere al toponimo – gli attribuisce un valore pregnante; ma il risultato che ottiene non è propriamente elegante (“or will Pergamum be repeated with another fall of Rome?”).

In realtà anche due commentatori di sette-ottocento, Ruperti e Lemaire – pur attribuendo anche loro maggior credito a questa interpretazione (*an fata Troiae bis captae repetentur*) – segnalavano almeno un paio di possibili esegesi alternative del verbo. Nella prima ad esso viene conferito un significato ancora traslato, l'equivalente di ‘ripristinare, restaurare’ (*vel: an, Roma iterum capta, Troia restaurabitur et Pergama recidiva*

¹⁶ Per l'impiego transitivo di *repetere* nel senso di ‘ritornare a’, cfr. OLD s.v. ‘repeto’ §1: per es. Verg. *Aen.* 2, 749 *ipse urbem repeto* e 752 s. *principio muros obscuraque limina portae, / qua gressum extuleram, repeto*; col verbo alla forma passiva, cfr. Hor. *carm.* 1, 9, 18 ss. *nunc et campus et areae / lenesque sub noctem susurri / composita repetantur hora*; Liv. 34, 15, 3 *effuso per agros cursu castra repetebantur*. Sia l'accezione che il costrutto sono ampiamente testimoniati dall'usus di Silio: cfr. Sil. 2, 390 *tum patrias repetit pugnandi nuntius arcus*; 3, 159 ... *et repetit properato moenia gressu*; 6, 626; 7, 731; 12, 752; 13, 276; 386 e 558; 16, 594 e 17, 380 ss. *Saeturnia regna ne post haec uideat, repetat neque amplius unquam Ansoniam* e 627.

¹⁷ Cfr. l'effetto prodotto, in combinazione reciproca, dall'avverbio *iterum* – più vicino a *capta* ma riferibile (e con maggiore profitto, cfr. sotto nel testo e n. 20) anche a *repetentur* –, e dal preverbo *re-*, appunto in *repetentur*.

¹⁸ ERNESTI (= *Caii Silii Italici Punicorum libri XV/II varietate lectionis et commentario perpetuo illustravit* I.C.TH. ERNESTI, Lipsiae 1791): “Anne excidium Troianum in Roma capta repetetur?”; RUPERTI (= *Caii Silii Italici Punicorum libri XV/II varietate lectionis et commentario perpetuo illustravit* G.N. RUPERTI, Gottingae 1795): “An fata Troiae bis captae (v. ad I, 43) repetentur, Roma bis capta, quam primum Galli expugnarunt? an Romanis eadem, quae Troianis, obtingent?”; DUFF (= J.D. Duff, *Silius Italicus. Punica*, Cambridge-Mass. 1927): “Or shall Rome be taken and the doom of Troy be repeated once more?”; MINICONI-DEVALLET (P. MINICONI, G. DEVALLET, *Silius Italicus. La Guerra Punique. Livres I-IV*, Paris 1979): “Le destin de Pergame se répètera-t-il par la prise de Rome?”; VINCESI (M.A. VINCESI, *Silio Italico. Le guerre Punica*, Milano 2001): “o il destino di Pergamo si ripeterà nuovamente con la presa di Roma?”; JACOBS (JACOBS, *From Sallust*, cit. p. 128): “Or will Pergamum be repeated with another fall of Rome?”.

erunt?); come dire i *recidiva Pergama*, di cui parlava la stessa Venere nel libro X dell'*Eneide*, si sarebbero realizzati proprio lì, sul sito dell'antica Troia: questo è, senza dubbio, un primo modo di considerare il sogg. *Pergama* in sé, senza alcuna appendice semantica ulteriore, ma non riesco a trovare esempi analoghi di questo valore di *repetere* nel senso di 'restaurare', 'ripristinare'¹⁹.

La seconda ipotesi alternativa, formulata da Georg Ruperti e recepita quindi da Nicolas Lemaire (1823), considera finalmente il verbo nella sua accezione propriamente 'locale', e anche più concreta e immediata (oltre che plausibile): *vel etiam: an iterum repetentur Pergama. h.e. an iterum Romani, a Troianis oriundi, Troiam revertentur, Roma capta*. Questa interpretazione di *repetentur* in senso 'locale', cioè come sinonimo di *reverti* ('fare ritorno a') – che secondo me, lo ribadisco, è quella giusta – è accolta, tra gli esegeti più recenti, dal solo François Spaltenstein, nel suo commento ai libri 1-8 dei *Punica* (1986), ma sembra non aver riscosso particolare successo²⁰. Ed ancor più interessante è il fatto che una prima testimonianza di questa stessa interpretazione si può già registrare – ben prima della fine del '700 – nelle note marginali di alcune edizioni a stampa contenenti i risultati del magistero di Domizio Calderini e dei corsi da lui tenuti sui *Punica* presso lo *Studium Urbis* a partire dal 1470-71²¹.

A sostegno di questa interpretazione si può forse aggiungere un argomento ulteriore, di tipo intertestuale, che rappresenta una piccola novità di questo mio contributo. Mi pare, infatti, che non sia stato finora osservato che proprio questa polemica e provocatoria conclusione ad effetto del discorso di Venere in *Sil.* *Pun.* 3 richiama esplicitamente una frase pronunciata, nel passato remoto, nientemeno che dalla regina Didone, ovvero colei che nell'*Eneide* lanciava prima di morire la maledizione destinata a suscitare l'odio acerrimo di Cartagine contro Roma. Qui, però, non si tratta della Didone epica, virgiliana, ma di quella elegiaca (e tragica) dell'*Eroide* 7 di Ovidio. Poco prima di uccidersi, la regina di Cartagine mette in atto un estremo tentativo al fine di persuadere l'eroe troiano che meglio per lui sarebbe (o sarebbe stato) restare a Cartagine (141 ss.): come può essere – incalza Didone – che tu segua l'ordine di un dio, un dio che, evidentemente, non solo non ti aiuta a raggiungere la meta desiderata, ma ti crea sempre nuovi ostacoli? Tu segui il miraggio di una terra ignota ostentando l'entusiasmo che dovresti avere se potessi tornare in patria, a Troia: e se questa fosse ancora la città ricca e potente che era al tempo in cui Ettore era vivo (143 s. *Pergama vix tanto tibi erant repetenda labore, / Hectore si vivo quanta fuere forent*).

Il verso conclusivo del discorso di Venere in *Sil.* *Pun.* 3 non contiene solo una precisa memoria del nesso verbale usato dalla Didone di Ovidio (*Ov. her.* 7, 143 *Pergama vix ...erant repetenda* ~ *Sil. Pun.* 3, 569 *anne iterum... repetentur Pergama...?*), ma di-

¹⁹ In realtà, è chiaro che questa prima alternativa presuppone già in qualche modo la seconda che – come vedremo subito – consiste nel conferire a *repetere* il suo primario valore locale di 'ritornare a'.

²⁰ Cfr. F. SPALTENSTEIN, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, Genève 1986, p. 247 *ad l.* inizia ricordando il parallelo di Verg. *Aen.* 10, 60 ss. (vedi qui sopra, nel testo, e n. 13) sottolineando come 1) *iterum* sia da riferire a *repetentur*, piuttosto che a *capta* (vedi sopra, n. 17), a sostegno dell'idea secondo cui, nell'ipotesi di una conquista di Roma da parte di Annibale, i Romani dovrebbero compiere il cammino inverso a quello dei Troiani; 2) il senso locale di *repetentur* sia confermato dal *redde* di Verg. *Aen.* 10, 61.

²¹ F. MUECKE, J. DUNSTON (eds), *Domizio Calderini, Commentary on Silius Italicus*, Genève 2011, p. 269: III 569 *anne iterum...* quasi dicat si urbs capietur Romani non poterunt *redire* Troiam; cfr. anche la mia recensione di questo volume in *Gnomon* 86, 2014, pp. 317-323, in particolare pp. 321 s.

mostra di condividere con il modello la stessa intenzione provocatoria che motiva l'impiego di un'immagine analoga: il ritorno di Enea a Troia. Già Didone a Cartagine, come farà poi Venere nei confronti di Giove, prova a sventolare davanti agli occhi del suo interlocutore (solo ideale, peraltro) il miraggio (o l'incubo?) di un ritorno dei profughi a Troia. Per stigmatizzare lo zelo paradossale che sta spingendo Enea verso una meta sconosciuta, e ancora lontana, Didone lo provoca a immaginare per un attimo che cosa accadrebbe se Troia fosse 'risorta' (o, meglio, se non fosse mai morta), se fosse cioè ancora la città potente e prospera di quando godeva della protezione del suo campione più valoroso, Ettore.

4. UNA POSSIBILE IMPLICAZIONE DELLA DOMANDA FINALE DI VENERE

La domanda finale del v. 569, proprio per la sua carica provocatoria e potenzialmente eversiva, gioca un ruolo preciso nella strategia di comunicazione della Venere dei *Punica* nei confronti di Giove²². Venere sembra voler mettere alle strette il padresovrano dell'Olimpo e le sue ultime parole suonano ironiche, quasi gli volesse dire: "desideri, per caso, tornare a litigare di nuovo con Giunone, a cui hai promesso – alla fine dell'*Eneide* – che Troia non sarebbe mai più rinata dalle sue ceneri?". E che di tale promessa Giunone mantenesse ancora vivo il ricordo, lo dimostra bene la terza ode romana di Orazio, dove la dea non solo prescriveva che Ilio e Roma fossero perennemente separate dal mare tempestoso (Hor. *carm.* 3, 3, 37 s. *dum longus inter saeviat Ilium / Romamque pontus*), ma ammoniva i discendenti di Quirino a non lasciarsi tentare, neppure per un eccesso di *pietas*, ad erigere di nuovo le mura di quella città (57 ss. *sed bellicosus fata Quiritibus / hac lege dico, ne nimium pii / rebusque fidentes avitae / tecta velint reparare Troiae. / Troiae renascens alite lugubri / fortuna tristi clade iterabitur / ducente victrices catervas / coniuge me Iovis et sorore*).

La prospettiva di un 'ritorno' dei Romani a Troia, avrebbe dunque significato, in prima battuta, una smentita clamorosa delle parole del Giove di *Aen.* 1, oltre che del sogno di Enea di far rinascere la sua patria nel Lazio (Verg. *Aen.* 1, 205 s. *tendimus in Latium, sedes ubi fata quiescit / ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae*). Ma ancor più clamorosa sarebbe stata la smentita della promessa fatta dallo stesso Giove a Giunone alla fine dell'*Eneide* (12, 833 cit. sopra). Più in generale, tale smentita avrebbe messo in crisi un elemento portante del 'discorso augusteo', che proprio su una rinascita 'limitata' e attentamente 'controllata' di Troia in occidente, a Roma, avrebbe puntato molto, come dimostrano le diverse emergenze che questo motivo fa registrare soprattutto nell'elegia eziologica²³.

²² Sulla costruzione del personaggio di Venere nei *Punica*, e le sue ambizioni di potere, svolgo qualche riflessione – a partire dal libro XVII – in M. FUCECCHI, *Ad finem ventum. Considerazioni sull'ultimo libro dei Punica*, in *Aevum Antiquum* n.s. 6, 2006 (2010), pp. 211-245, in particolare pp. 232 ss.

²³ Penso per es. alla visione di Roma come *Troia resurgens*, evocata da immagini come quella di Venere che accompagna Augusto nella vittoria di Azio in Prop. 4, 1, 46 s. (*vescit et ipsa sui Caesaris arma Venus, / arma resurgentis portans victricia Troiae*), oppure da profezie come quella del misterioso *Horos*, che segue di lì a poco (v. 87) '*...Troia cades, et Troica Roma resurges*' (peraltro in un distico sulla cui genuinità gravano seri dubbi) o quella di Carmenta in Ov. *fast.* 1, 523 *victa tamen vinces, eversaque Troia resurges!*

La Venere di Silio rivolge, quindi, al padre una supplica che è anche, in parte, una sfida: il tono che la dea assume è – come abbiamo detto – ancora più veemente di quello da lei stessa usato in occasione del concilio di *Eneide* 10, per ricordare la promessa di una Troia destinata a ‘spuntare di nuovo fuori’ in terra laziale (58 *recidiva... Pergama*) o, già lì, per chiedere che ad Enea & co. venisse almeno concessa la possibilità di un ritorno in Asia: una prospettiva, in realtà, sgradita in primis proprio a lei, che puntava decisamente – come Servio non manca di notare – a trasferire l'*imperium* in Italia (Serv. ad *Aen.* 10, 60 *ambiguum est utrum dicat, redde nobis re vera Troiam antiquam, an, redde nobis terras in Italia ad similitudinem Troiae* (...) bene ergo Venus medio usa est genere loquendi, ut utrumque significaret, et antiquae reditum Troiae et imperium Italiae, quod Troianis Iuppiter ad similitudinem Troiae fore promiserat. Et magis hoc est quod latenter desiderat atque petit)²⁴.

Dietro alla provocazione della Venere dei *Punica* potrebbe, allora, celarsi anche un'implicazione ulteriore e potenzialmente minacciosa per lo stesso futuro augusteo di Roma. Questa minaccia potrebbe condensarsi nella stessa immagine di una nuova 'Pergamo romana', ma stavolta situata in oriente: quale – secondo per es. il racconto del *Bellum civile* di Lucano – Giulio Cesare aveva promesso di erigere il giorno in cui, davanti alle rovine di Troia, aveva invocato gli stessi dei che il suo antenato Enea aveva portato con sé nel Lazio e che lì, a Troia, avevano la loro sede originaria (Luc. 9, 990 ss.):

" <i>di cinerum, Phrygias colitis quicumque ruinas,</i>	990
<i>Aeneaeque mei, quos nunc Lavinia sedes</i>	
<i>servat et Alba, lares, et quorum lucet in aris</i>	
<i>ignis adhuc Phrygius, nullique aspecta virorum</i>	
<i>Pallas, in abstruso pignus memorabile templo,</i>	
<i>gentis Iuleae vestris clarissimus aris</i>	995
<i>dat pia tura nepos et vos in sede priore</i>	
<i>rite vocat. date felices in cetera cursus,</i>	
<i>restituam populos; grata vice moenia reddent</i>	
<i>Ausonidae Phrygibus, Romanaque Pergama surgent</i> ".	
<i>sic fatus repetit classes et tota secundis</i>	1000
<i>vela dedit Coris, avidusque urgente procella</i>	
<i>Iliacas pensare moras Asiamque potentem</i>	
<i>praebebitur pelagoque Rhodon spumante relinquit.</i>	

Finalmente era giunto il momento per Roma di rendere a Troia il favore ricevuto e, dopo la vittoria di Farsalo, Cesare appare intenzionato a rendersi protagonista di un gesto clamoroso (cfr. part. 998 s. *restituam populos; grata vice moenia reddent / Ausonidae Phrygibus, Romanaque Pergama surgent*)²⁵.

²⁴ Cfr. in subordine Serv. ad Verg. *Aen.* 10, 62 ITERUMQVE REVOLVERE CASUS: si ad Troiam vis referre, sic dic: da nobis Troiam per naufragia et pericula, id est patiamur denuo quae pertulimus, dumtaxat nobis Troia reddatur. si vero ad Italiam vis referre, sic intellege: redde nobis Italiam, et libenter repetimus ea quae in Troia pertulimus; HARRISON, *Vergil. Aeneid* 10, cit., ad *Aen.* 10, 59-62 «The Trojans would have been better off refounding the city on the devastated site of Troy, and the horrors of a second Trojan war would be more endurable than their current evils».

²⁵ *Romana Pergama* rovescia l'espressione *Troica Roma* di Prop. 4, 1, 87. Sul progetto di Cesare di portare la capitale dello stato romano ad Alessandria o a Troia, cfr. Suet. *Iul.* 79, 3.

Ora, è chiaro che l'effetto di una simile dichiarazione è oggettivamente superiore a quello prodotto dall'allusione velata ad un prossimo, necessario, ritorno dei profughi romani a Troia, che si potrebbe cogliere nelle parole di Venere in Silio: un'allusione polemica, che – come ho cercato di mostrare – non esprime semplicemente preoccupazione o recriminazione, ma suona quasi minacciosa. Tuttavia, io credo che proprio il solenne annuncio del Cesare di Lucano (*Romanaque Pergama surgent*) potrebbe aver integrato il modello ovidiano dell'*Eroide* 7 (la frase di Didone a 143 *Pergama ... tibi erant repetenda*), nel plasmare la costruzione del verso finale del discorso di Venere nei *Punica* (*anne iterum capta repetentur Pergama Roma*) e nel conferirgli una aggressività ancora più spiccata. Qui, infatti, non si tratta più soltanto di lamentare la vanità degli sforzi di coloro che, tra mille difficoltà causate dall'opposizione di divinità ostili, cercano di rifondare nel Lazio una nuova Troia (i *recidiva Pergama* a cui accennava la stessa Venere al tempo del concilio di *Eneide* 10), e la cui unica alternativa in caso di fallimento sarebbe quella di tornare ad abitare un paesaggio di rovine (Verg. *Aen.* 10, 59-60 *non satius cineres patriae insedissem supremos / atque solum quo Troia fuit?*).

Le ultime parole di Venere nel discorso di *Punica* 3 riflettono, piuttosto, la tensione di una divinità ormai a tutti gli effetti romana e decisa a difendere le proprie conquiste. Per questo esse adombrano la minaccia del ritorno a una città (*repetentur Pergama*) che potrebbe costituire la nuova sede di quella che, un tempo (fino all'eventuale – e malaugurata – vittoria di Annibale), era Roma. Naturalmente questa città non sarebbe più l'antica Troia di Ettore: la patria perduta che sola – almeno agli occhi della Didone delle *Heroides* – avrebbe potuto giustificare la frenesia con cui Enea si apprestava ad abbandonare la prospettiva di regnare con lei a Cartagine (Ov. *her.* 7, 143 s. *Pergama vix tanto tibi erant repetenda labore / Hectore si vivo quanta fuere forent*). L'immagine di una 'nuova Pergamo' potrebbe qui, invece, rappresentare una ben più pericolosa prospettiva: quasi un'anticipazione del sogno cesariano di un *imperium* diverso, più alesandrino – e assai meno 'italocentrico' – rispetto a quello che sarà realizzato da Augusto. Al lamento provocatorio, che punta a veder mantenute le promesse di gloria esprimendo insoddisfazione per una realtà ben diversa dalle attese, la Venere grintosa e meno 'diplomatica' dei *Punica* non esiterebbe, insomma, ad affiancare anche la riproposizione, sempre 'ex ante', di uno scenario che la propaganda augustea aveva, a suo tempo, provveduto a cancellare con decisione – almeno ufficialmente – dall'orizzonte della storia.

ABSTRACT

Dopo la caduta di Sagunto, il libro III dei *Punica* di Silio Italico offre una rivisitazione del dialogo virgiliano (*Aen. I*) fra Venere e Giove. Questo articolo riconsidera l'ultimo verso del discorso di Venere (*Sil. Pun. 3, 569*) che introduce la grande profezia di Giove sul destino di Roma, dove la vittoria nella guerra contro Annibale è associata all'avvento della dinastia dei Flavi. Secondo l'interpretazione più diffusa, nella sua domanda finale Venere esprime timore che a Roma possa 'ripetersi' la fine di Troia. Al contrario, ritengo che la dea stia provocatoriamente prospettando (o minacciando) l'eventualità (inauspicabile) della rinascita di una nuova Troia in Asia, dopo la caduta di Roma.

After the fall of Saguntum, the third book of Silius Italicus' *Punica* offers a remake of the dialogue between Venus and Jupiter in Virgil's *Aeneid* I. This article reconsiders the last line of Venus' speech (*Sil. Pun. 3.569*) introducing Jupiter's great prophecy about the fate of Rome, where the victory in the war against Hannibal and the climactic advent of the Flavian dynasty are joined together. According to the still more common interpretation, Venus' final question merely displays fear that the fall of Troy is going to be 'repeated' at Rome. Rather, I am convinced that the goddess is provocatively hinting at the (undesirable) rebirth of a new Troy in Asia, after the fall of Rome.

KEYWORDS: gods; Punic war; Roman Empire; Trojan heritage; prophecy.

Marco Fucecchi
Università di Udine
marco.fucecchi@uniud.it

LA SIMILITUDINE DI SILIO, *PUNICA* 9, 358-361:
TECNICA, FUNZIONE, MODELLI

La similitudine in esame appartiene al gruppo delle similitudini epiche relative a *pugnae ancipites*, ma rispetto alle analoghe presenta un importante grado di variazione e novità¹.

Prima che il confronto con i modelli porti alla luce questo aspetto – il più interessante, merita di essere illustrata l'impegnata tecnica compositiva che la caratterizza². A tale proposito si riporta la cornice narrativa in cui essa si trova³:

iamque inter uarias Fortuna utrimque uirorum
alternata uices incerto eluserat iras 355
euentu, mediaque diu pendente per ambas
spe gentes paribus Mauors flagrabat in armis
mitia ceu uirides agitant cum flamina culmos,
necdum maturas impellit uentus aristas,
buc atque buc it summa seges nutansque uicissim 360
alterno lente motu incuruata nitescit.
tandem barbaricis perfractam uiribus acri

¹ Si fornisce in modo selettivo e preliminare qualche dato indicativo circa le similitudini nei *Punica*: 1. l'*usus* di Silio diverge dagli altri epici flavi a riguardo sia della frequenza (1÷105 versi circa contro Val. Fl. e Stat. *Theb.* 1÷50) sia dell'argomento delle similitudini (fermo restando il primato della natura come fonte di ispirazione per tutti, Silio contiene il numero delle similitudini ad argomento mitologico: sedici contro quarantatre di Val. Fl. e cinquantasette di Stat. *Theb.*); 2. come già nell'*Iliade* (dove solo trentotto delle duecento similitudini si trovano in contesti non marziali: cfr. C.M. BOWRA, *Composition*, in A.J.B. WACE, H. STUBBINGS (eds.), *A Companion to Homer*, London 1962, pp. 38-74: p. 70), la concentrazione delle similitudini aumenta in corrispondenza di battaglie (cfr. le misurazioni di K.O. MATIER, *The Similes of Silius Italicus*, in *LCM* 11, 1986, pp. 152-155: p. 152), scemando al contrario in libri 'monotematici' (come il sesto: cfr. e.g. G. BARCHFELD, *De comparationum usu apud Silium Italicum*, Göttingen 1880, p. 5) o in sezioni digressive rispetto alla narrazione (una lista in M. VON ALBRECHT, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964, pp. 93 s.); 3. portando all'estremo questo uso dell'epica, Silio se ne serve per mettere in risalto, rispetto a tutte le altre, la battaglia di Canne (Sil. 9, 287-10, 325) e quella di Zama (Sil. 17, 385-617), nelle cui narrazioni si trova infatti il più alto numero di similitudini (esse occupano più del 9 e del 10% del racconto). L'impiego attento delle similitudini nei libri nono e decimo dei *Punica* emerge anche in altri modi: ad esempio da 9, 287 e 10, 325 rimangono escluse la prima similitudine del nono (vv. 41-43: Paolo come una madre che abbraccia il figlio morente) e l'ultima del decimo libro (vv. 608-612: Varrone come il timoniere rimasto unico superstite al naufragio della nave che guidava), di modo che la loro specularità risulta da ciò notevolmente marcata; inoltre se le similitudini del nono libro illustrano movimenti ampi e di massa, quelle del decimo hanno tutte referenti singoli con il risultato che esse riflettono nel loro contenuto l'evoluzione dello scontro da una fase di combattimento compatto a una di combattimento a ranghi scompigliati.

² In una similitudine che si ponga nei confronti di una data tradizione in rapporto di emulazione e non di passiva ricezione la cura compositiva è necessario requisito formale e simultaneamente controprova della coscienza letteraria che la informa: in essa viene per così dire 'annunciata' e resa manifesta la *doctrina* dell'atto emulativo.

³ Il testo fornito è quello di J. DELZ (ed.), *Silius Italicus, Punica*, Stuttgart 1987.

*dissipat incurrens aciem clamore Nealces.
laxati cunei, perque internalla citatus
irrupit trepidis hostis. tum turbine nigro 365
sanguinis exundat torrens, nullumque sub una
cuspide procumbit corpus. dum vulnere tergo
bellator timet Ansonius, per pectora saenas
exceptat mortes et leto dedecus arceat.*

Dopo che il lancio di *tela* ha dato alla battaglia il suo fulmineo e violento inizio (vv. 310-315), i due eserciti si cimentano in un corpo a corpo che non registra alcun significativo mutamento fino a quando Nealce, comandante di un'ala dell'esercito cartaginese, sfonda la difesa romana: al v. 362 l'avverbio *tandem*, in prima posizione, segnala la fine della *pugna anceps*, iniziata ai vv. 317-320⁴.

I vv. 354-369 sopra citati, che dunque fungono da cerniera tra le due fasi del combattimento, presentano di fatto una funzionale bipartizione in sezioni di pari estensione (vv. 354-361 e vv. 362-369): nei primi otto versi una ricapitolazione di background (*eluserat, flagrabat*) evidenzia il perdurare dello scontro incerto⁵, mentre nei successivi il corso dell'azione riprende con lo sfondamento della linea romana (*dissipat*)⁶.

Veniamo a un'analisi formale dei versi. Già Niemann aveva notato che, all'interno di questa struttura bipartita, i vv. 362-369 riflettono nelle scelte di stile e di versificazione la confusa strage che l'irruzione cartaginese tra i Romani provoca⁷: le allitterazioni, gli iperbati, gli enjambement, l'evitata corrispondenza di unità metrica e unità logica rendono, in modo opportuno, la sintassi nervosa e spezzettata.

Seppure sia passata inosservata, questa aderenza del significante al significato caratterizza anche la prima sezione, ossia i vv. 354-361: l'incapacità, qui messa a tema, dei nemici di prevalere definitivamente gli uni sugli altri, il ripetitivo ciclo di momentanee vittorie e sconfitte che impediscono alla battaglia di superare la stasi, viene suggerita anche da precisi accorgimenti tecnico-stilistici che, conferendo al dettato movenze periodiche (si intende: di ritorno su sé stesse) e simmetriche, hanno l'effetto di rallentare il ritmo narrativo⁸. La pericope infatti presenta:

1. equa sottodivisione tra *comparatum* (vv. 354-357) e *comparandum* (vv. 358-361);
2. analoga articolazione interna di ciascuno dei due membri in una coppia di distici⁹, tramite cui viene replicata la medesima proporzione 'esterna' (1÷1) di cui *supra*;

⁴ *Nec magis aut Libyco protrudi Dardana nisu | auertine potest pubes, aut ordine pelli | fixa suo Sarrana manus, quam uellere sede | si coepit Calpen impactu gurgite pontus*: l'inizio di questa fase dello scontro è segnato tramite una similitudine che mette in risalto l'inamovibile fermezza con cui si oppongono i due eserciti.

⁵ La narrazione della *pugna anceps* infatti subisce una sospensione ai vv. 340-353, nei quali a una invocazione alle Muse segue una apostrofe a Roma.

⁶ Viene qui riprodotta su scala minore una tecnica di transizione tra due episodi cui Silio frequentemente ricorre, facendo precedere all'inizio del nuovo una breve ricapitolazione dell'episodio concluso (cfr. C.M. VAN DER KEUR, *A Commentary on Silius Italicus' Punica 13. Intertextuality and Narrative Structure*, Amsterdam 2015, pp. 81-84).

⁷ K.H. NIEMANN, *Die Darstellung der römischen Niederlagen in den Punica des Silius Italicus*, Bonn 1975, p. 194.

⁸ In questi versi un primo effetto di pausa è conseguito già tramite l'inserimento della similitudine che, costituendo di per sé un doppio della narrazione e un ampliamento del tema di quella, ne comporta sempre un automatico arresto, una auto-sospensione, in modo indipendente dalla funzione (o funzioni) svolta: cfr. H. FRÄNKEL, *Essence and Nature of the Homeric Similes*, in G.M. WRIGHT, P. JONES (eds.), *Homer: German Scholarship in Translation*, Oxford 2007, pp. 103-123: pp. 104 e 117.

⁹ La simmetria è appena viziata dalla post-posizione in enjambement di *eventu* al v. 356.

3. *iteratio* di immagine sia ai vv. 354-357 sia ai vv. 358 s.: nel primo caso l'immagine di Marte che si aggira *αλλοπρόσαλλος*¹⁰ tra i due eserciti è 'variazione sul tema' della Fortuna che si prende gioco ora dei Romani ora dei Punici; nel secondo, a parte un leggero spostamento del focus (*nirides... culmos, necdum maturas... aristas*), il v. 359 non contiene nulla in più rispetto al precedente¹¹.

Così facendo Silio significa nel ritmo del racconto, composto su rigorose simmetrie (1 e 2) e sull'espressione *per abundantiam* di idee e relative immagini (3), lo stallone che è in atto nella piana di Canne, prima che esso giunga violentemente al termine: ne consegue che la *facies* della similitudine e più in generale della pericope cui appartiene potenziano la funzione drammatica della figura, attivata già dal suo calcolato posizionamento nel flusso narrativo appena prima dell'evento saliente¹². Composizione e posizione della similitudine cooperano dunque per portare al massimo il pathos dei versi successivi.

All'intensificazione patetica contribuisce d'altra parte anche il contenuto stesso della similitudine: per dare conto della situazione di insolubile aporia in cui sono incappati gli eserciti, sospesi tra impeti frustrati (v. 355 *eluserat iras*) e speranze incerte (vv. 356 s. *media pendente... | spe*), Silio, ispirandosi a una tradizione spiccatamente omerica¹³, sceglie un 'quadretto' di silenziosa pace rustica. La contrapposizione che si viene a creare tra l'amenità delicata della campagna e la tenace violenza della battaglia dà inoltre presentimento di una strage non solo imminente, ma anche precoce¹⁴.

¹⁰ Hom. *Il.* 5, 830 s.

¹¹ La sensazione di sospensione è ulteriormente rafforzata nel primo caso da un parallelismo sintagmatico che, benché impreciso, ha una non tenue corrispondenza di senso: cfr. vv. 354 s. *inter narias... utrimque | alternata uices* e vv. 356 s. *mediaque diu pendente per ambas | spe*. Nel secondo si rendono funzionali a questo riguardo la coincidenza di metro e frase ai vv. 358 s., la sequenza chastica *huc atque huc it e nutans nuicissim* con soggetto comune al centro, iconica dell'oscillante flettersi delle spighe, e infine lo schema SSSS del v. 361 con cui la similitudine termina.

¹² In virtù della propria intrinseca capacità dilatoria, essa funziona in questi casi da espediente patetico, finalizzato all'accumulo della tensione prima del suo rilascio. Questo posizionamento 'a effetto' della similitudine è già in Omero: cfr. per esempio il caso di Hom. *Il.* 12, 430-437 con B. HAINSWORTH, *The Iliad: a Commentary, Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993, p. 362. Silio conosce pertanto questo uso, ma ne migliora l'efficacia.

¹³ Un celebre esempio è Hom. *Il.* 20, 495-503, dove i corpi pestati dal carro di Achille sono paragonati all'orzo sgranato dagli zoccoli dei buoi. Fondamentale D.H. PORTER, *Violent Juxtaposition in the Similes of Iliad*, in *CJ* 68, 1972, pp. 11-21, in particolare pp. 17-18; cfr. anche C.W. MACLEOD, *Homer: Iliad, Book XXIV*, Cambridge 1982 e R.O.A.M. LYNE, *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989, pp. 135-148, dove è mostrato come Virgilio evita questo tipo di similitudine, o la rielabora verso altri esiti.

¹⁴ L'immatrità delle spighe non dice, ma adombra suggestivamente lo stato 'adolescenziale' dei soldati Romani, per cui la loro morte avverrebbe *ante tempus*. Il motivo delle spighe acerbe è accuratamente sviluppato da Silio: esplicitamente dichiarato ai vv. 357 s. (*nirides, necdum maturas*), esso è implicato dalla loro oscillazione (v. 360 *nutans*) e luminosità (v. 361 *nitescit*): se infatti le spighe fossero mature, sarebbero rigide (cfr. e.g. Verg. *georg.* 1, 314 *spicea iam campis cum messis inhorruit*, Ov. *ars* 1, 553 *horruit, ut steriles agitat quas uentus aristas* e *epist.* 5, 111s. *arista | quae levis assiduus solibus usta riget*) e di colore biondo (cfr. J. ANDRÉ, *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949, p. 133). Da tutto ciò traspare una scienza agricola che non si è mancato di riconoscere a Silio, anche in virtù delle sue note abitudini di vita: cfr. BARCHFELD, *De comparationum usu*, cit., p. 33: «deprendimus vero illis in locis tantam rusticorum negotiorum cognitionem, ut mihi persuasum sit, saepius nostrum poetam in his rebus essere versatum, quod quidem mirum esse non potest, cum Plinius complures Silium possedis villas auctor sit».

Ora, da Omero Silio deriva qualcosa in più che solo tale ricerca di contrasto tra *res* e *imago*. Infatti, contrariamente a quanto la capillare analogia tra contesto narrativo e similitudine indurrebbe a far credere¹⁵, l'immagine che Silio descrive non è una sua invenzione ma si trova già in Hom. *Il.* 2, 147-150:

ὥς δ' ὅτε κινήσῃ Ζέφυρος βαθὺ λήϊον ἐλθὼν
 λάβρος ἐπαιγίζων, ἐπὶ τ' ἡμίει ἀσταχύεσσιν,
 ὥς τῶν πᾶσ' ἀγορὴ κινήθῃ: τοὶ δ' ἀλαλητῶ
 νῆας ἔπ' ἐσσεύοντο...¹⁶

Se l'identità degli elementi citati - vento e campo di spighe - spinge a scorgere questa similitudine omerica sullo sfondo di quella di Silio, devono comunque essere notate significative differenze:

1. in Omero l'alveo narrativo è un'assemblea militare, non una battaglia come in Silio;
2. Zefiro è λάβρος, non mite;
3. nella similitudine omerica il movimento delle spighe non è descritto, ma fuori da essa si mostra opposto a quello presente nei *Punica*: i Greci, unanimi, si muovono infatti verso una meta comune.

Al primo debito con Omero se ne aggiungerebbe così un secondo¹⁷. Sul precedente omerico comunque Silio interviene apportando calzanti modifiche: la sostituzione di Ζέφυρος λάβρος con i *mitia flamina* rende possibile quel movimento oscillante che costituisce in Silio l'anello di giunzione tra la situazione narrativa e la similitudine¹⁸.

Si cercherà ora di mostrare il modo come Silio, con la medesima agilità esibita nell'uso di espedienti omerici¹⁹, sembri rielaborare anche la tradizione di una specifica famiglia di similitudini, quelle concernenti *pugnae ancipites*.

Si è visto prima come in entrambi i livelli del *comparatum* e del *comparandum* il poeta abbia inteso far risaltare un principio di dinamismo ciclico, ossia di movimento che

¹⁵ L'altalenante esito del combattimento, simboleggiato dall'inconstante favore di *Fortuna* verso gli uni e gli altri, è limpidamente corrisposto dal flettersi delle spighe al soffio del vento ora da una parte, ora dall'altra, con una costante oscillazione.

¹⁶ Esortati (con la frode) da Agamennone a desistere dall'inconcludente assedio e a preparare il ritorno verso casa, i soldati si lanciano verso le navi, desiderosi di partire il prima possibile. Su questa similitudine cfr. almeno C. MOULTON, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977, pp. 39-40 che riferisce del favore accordatole dall'esegesi antica «apparently because the action of the narrative, on land, was better clarified by a land comparison».

¹⁷ Juhnke, nel suo studio sulle presenze omeriche nell'epica flavia (cfr. H. JUHNKE, *Homerischer in römischer Epik flavischer Zeit*, München 1972), non menziona precedenti omerici per questa similitudine.

¹⁸ L'identificazione del *tertium comparationis*, di per sé perspicuo ma messo in risalto dall'allocazione a cornice di *huc atque huc* e *vicissim* al v. 360, è promossa dall'unica coincidenza verbale tra narrazione e similitudine, vale a dire *alternata* (v. 355) e *alterno motu* (v. 361). Sulle ripetizioni verbali tra racconto e similitudine nell'epica latina cfr. J. PERKINS, *An Aspect of Latin Comparison Construction*, in *TAPhA* 104, 1974, pp. 261-277.

¹⁹ Ricapitolando: posizionamento a effetto della similitudine, ricerca di contrasto tra *res* e *imago*, *imago* stessa della similitudine.

si ripete sempre uguale senza modificarsi²⁰. Un'analisi a campione dimostrerà che questa scelta rompe con la tradizionale raffigurazione *per imaginem* della *pugna anceps*.

Un caso rappresentativo è Verg. *Aen.* 10, 354-361, dove sono descritti i combattimenti di massa successivi al ritorno di Enea dagli Arcadi²¹:

... expellere tendunt
nunc hi, nunc illi. certatur limine in ipso
Ausoniae. magno discordes aethere uenti
proelia ceu tollunt animis et uiribus aequis;
non ipsi inter se, non nubila, non mare cedit;
anceps pugna diu, stant obnixae omnia contra:
haud aliter Troianae acies aciesque Latinae
concurrunt, haeret pede pes densusque uiro uir.

Al v. 361 il doppio poliptoto, il verbo *haeret* e l'aggettivo *densus* comunicano al lettore l'asfittica immobilità dello scontro, di cui nella similitudine danno preavvertimento la triplice anafora di *non* e *stant obnixae*.

A questo si può aggiungere un secondo testo parimenti esemplificativo di un'altra tradizione affine²², in cui è descritto non uno scontro tra molti, ma di uno contro tutti (Mezenzio contro i Tirreni): cfr. Verg. *Aen.* 10, 691-696:

concurrunt Tyrrhenae acies atque omnibus uni,
uni odiisque uiro telisque frequentibus instant:
ille (uelut rupes, uastum quae prodit in aequor,
obuia uentorum furiis expostaque ponto,
uim cunctam atque minas perfert caelique marisque,
ipsa immota manens) ...

In entrambi i casi è evidente che lo scontro incerto viene raffigurato tramite immagini in cui il movimento è nullo o tendente allo zero, presente per essere contenuto.

L'unico caso in cui il motivo della *pugna anceps* sembra raffigurato in modo simile a quello di Silio si trova in un poema coevo ai *Punica*, ossia nella *Tebaide*. Il passo in questione è Stat. *Theb.* 8, 421b-427²³:

²⁰ Nonostante i movimenti aleatori di *Fortuna* e *Mars*, gli *arma* restano *paria*.

²¹ Si dà qui un elenco di casi analoghi (lo spoglio ha cercato di essere più attento possibile, ma non è da escludere che possa essere arricchito di nuovi rilievi): Hom. *Il.* 5, 522-527; 12, 417-424, 433-435; 15, 405-413. Nella narrazione della guerra tra Eeta e Perse Valerio Flacco evita il confronto con questa tradizione in un momento vistosamente opportuno (Val. Fl. 6, 182-185). L'edizione virgiliana di riferimento è M. GEYMONAT (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Roma 2008.

²² Cfr. Hom. *Il.* 12, 131-136 e 15, 617-622. Larghi contatti lessicali tra queste similitudini e quelle citate alla nota precedente provano che in tutti i casi è a tema l'immobilità dei combattenti.

²³ Con essa termina la descrizione generale del combattimento, iniziata al v. 395. Rapporti intertestuali tra Stat. *Theb.* 8, 395-427 e Sil. 9, 317-361 (entrambe le campate descrivono in termini generali l'inizio della battaglia) sembrano in effetti individuabili (qualche cenno in A. AUGOUSTAKIS, *Statius, Thebaid* 8, Oxford 2016, pp. 221 e 226): cfr. Stat. *Theb.* 8, 398 s. con Sil. 9, 322b-324; 8, 412a con 9, 311 e 326b-327; 8, 413 con 9, 321-322a, e 8, 420 con 9, 314. Contributi sui complessi rapporti intertestuali tra Stazio e Silio si trovano in G. MANUWALD, A. VOIGT (eds.), *Flavian Epic Interaction*, Berlin 2013. L'edizione di Stazio usata è A. KLOTZ, T.C. KLINNERT, P. Papinius Statius, *Thebais*, Leipzig 1973.

... *nunc turba recedit,
nunc premit, ac uicibus tellurem amittit et aufert.
ut uentis nimbisque minax cum soluit habenas
Iuppiter alternoque adfligit turbine mundum.
stat caeli diuersa acies, nunc fortior Austri,
nunc Aquilonis hiems, donec pugnante procella
aut nimis hic uicit aquis, aut ille sereno.*

Ai vv. 421b-422 Stazio rappresenta le *uices* del combattimento tra Argivi e Tebani, che ora perdono, ora guadagnano terreno, attraverso fini espedienti retorici: la giustapposizione degli antitetici verbi *amittit* e *aufert*, enfatizzata dalla concentrazione in clausola, e la simmetria *recedit-amittit* e *premit-aufert* contribuiscono infatti a fornire un'immagine completa già prima della similitudine. All'interno di essa, d'altra parte, la visualizzazione di queste fugaci e vicendevoli prevaricazioni tra forze pari, promessa da *alterno turbine* al v. 424, non riceve in realtà particolare supporto e anzi sembra sfumare, al v. 427, nella vittoria di uno solo tra i due (*aut... hic... aut ille*)²⁴. Se dunque la descrizione che Stazio dà ai vv. 421b-422 della *pugna anceps* risulta più concisa e nitida di quella di Sil. 9, 354-357 (dove è fatto ricorso a una tematizzazione *per images*), la similitudine della *Tebaide* risulta meno vivida di quella dei *Punica*, dove peraltro nessun accenno è fatto ad alcun cambiamento della situazione.

Non sorprendentemente, dunque, l'epos di età flavia presenta due tentativi di variare una topica rappresentazione dello scontro incerto: contenuto in Stazio, questo tentativo è più evidente in Silio, dove è sostenuto da una serie di adeguate soluzioni di tecnica e di stile.

Un'ultima osservazione può ora essere fatta riguardante un altro luogo di cui Silio sembra avere tenuto conto nel realizzare questa similitudine.

Questo principio di dinamismo ondivago, che nei *Punica* è già apparso in 4, 315-323, non è infatti idea di Silio. Lo si vince chiaramente dal luogo appena citato, dove si descrive il vicendevole inseguimento della cavalleria italica e di quella cartaginese:

*nunc Itali in tergum uersis referuntur habenis,
nunc rursus Tyrias retro paenor auebit alas.
aut illi dextros lunatis flexibus orbes,
aut illi laenos sinuant in cornua gyros.
texunt alterno glomerata uolumina cursu
atque eadem refuga cedentes arte resoluunt.
hac pontum uice, ubi exercet discordia uentos,
fert Boreas Eurusque refert molemque profundi
nunc hic alterno, nunc illuc flamine gestant.*

Questi versi hanno infatti un referente indiscutibile in Verg. *Aen.* 11, 621-628²⁵:

²⁴ La stereotipa ripetizione di *nunc* ai vv. 425 s. riesce solo parzialmente a favorire un'immagine, ancorché mentale, di quanto è descritto, anche se richiama di concerto quella dinamica di avanzamento-arretramento di cui essa ritma la descrizione ai vv. 421b-422.

²⁵ Sono comuni: il *comparatum* (inseguimento di corpi di cavalleria), il *comparandum* (il mare), il principio scenico (flusso e reflusso, vuoi per la marea, vuoi per i venti), la *geminatio* di *nunc* e la clausola *referuntur habenis* non altrove attestata.

*iamque propinquabant portis rursusque Latini
clamore tollunt et mollia colla reflectunt;
bi fugiunt penitusque datis referuntur habenis:
qualis ubi alterno procurrens gurgite pontus
nunc ruit ad terram scopulosque superiicit unda
spumeus extremamque sinu perfundit barenam,
nunc rapidus retro atque aestu reuoluta resorbens
saxa fugit litusque uado labente relinquit.*

È ipotizzabile allora che Silio, che conosceva questo precedente virgiliano – peraltro originale²⁶, se ne ricordò, oltre che per quella del quarto libro, anche per l'affine similitudine del nono libro.

In effetti i versi di Virgilio, provenienti da un contesto di guerra al pari di quelli di Silio, presentano un'animazione identica a quella proposta in Sil. 9, 357-361: questa identità emerge dall'incrocio tra *alterno gurgite* di Verg. *Aen.* 11, 624 e *alterno motu* di Sil. 9, 361, incrocio significativo perché i due sintagmi contengono in sé il *tertium comparationis* delle rispettive similitudini, da cui conseguentemente risulta l'omologia tra gli alvei narrativi (non solo si tratta di battaglie, ma di battaglie che si svolgono secondo una medesima dinamica).

Si potrebbe aggiungere inoltre che la descrizione generale della strage di cui sono vittima i Romani in Sil. 9, 362-369 riecheggia quella di Verg. *Aen.* 11, 631-635, che segue appena dopo la similitudine citata, non tanto tramite aderenze di lessico, quanto analogie di immagine (il fiume di sangue: cfr. Verg. *Aen.* 11, 633 *sanguine in alto* e Sil. 9, 365-366 *tum turbine nigro | sanguinis exundat torrens*) e di struttura narrativa (non altrove alla sequenza similitudine - evento che risolve lo stallo segue una descrizione generale della strage).

Concludendo, la similitudine di Sil. 9, 358-361 ha una sfaccettata base poetica in cui a reminiscenze omeriche si mescola il ricordo di versi virgiliani, presumibilmente apparsi a Silio nuovi e originali: più precisamente un contenuto omerico, tratto da un contesto di tipo non marziale (l'assemblea dei Greci in Hom. *Il.* 2), è animato da un tipo di movimento introdotto da Virgilio in una similitudine relativa allo scontro di cavallerie in Verg. *Aen.* 11. Il risultato di questa sintesi rompe con la tradizione omerico-virgiliana di similitudini riguardanti scontri a esito incerto (tradizione cui né il caso virgiliano né quello omerico appena citati sono riconducibili, ma pur sempre tradizione consolidata nei suoi elementi costitutivi), trovando invece un parallelo in un luogo di Stazio, situato in una sezione anche per altri aspetti affine alla macrocampata di testo da cui è tratta la *comparatio* di Silio; di questa *novitas* il poeta sembra farsi promotore, impegnandosi in un esercizio di notevole *cura* compositiva, segnale esteriore di un atto emulativo con cui si propone, leggendo Omero con il *medium* di Virgilio, di ricapitolare un'intera tradizione.

²⁶ Ne ha preso contezza la critica moderna: cfr. K.W. GRANSDEN, *Virgil Aeneid Book 11*, Cambridge 1991, p. 123 e N. HORSFALL, *Virgil, Aeneid 11: A Commentary*, Leiden 2003, p. 355.

ABSTRACT

Nella narrazione della battaglia di Canne, Silio si avvale delle similitudini come di espedienti retorici per isolare l'episodio dalle precedenti sconfitte, enfatizzandone così l'importanza. In un quadro di sorvegliato impiego delle similitudini, quella di 9, 358-361 mostra segni di particolare interesse: la notevole *cura* compositiva che la caratterizza, mentre permette il conseguimento di determinati effetti secondo modi già omerici, segnala al lettore lo spessore letterario dei versi, nei quali il poeta riformula una tradizione di similitudini famigliare al lettore epico, attraverso la sintesi di materiale omerico e virgiliano e con un risultato che ha un parallelo nel contemporaneo epos di Stazio.

Capitalizing upon an epic tradition as old as Homer, Silius not only increases concentration of similes in battle-episodes, but he also makes use of this rhetorical device in order to stress the specific importance of Cannae's fight among other battles, in the narrations of which a minor number of similes is to be found. This paper focuses on the simile of 9, 358-361: though overlooked by scholars, it turns out to be a prime example of Silius' renowned *cura*. Moreover, the way in which Silius modifies traditional representations of *pugnae ancipites* via similes showcases the typical tendency of Flavian epic to not only receive, but also emulate the epic of Virgil with the aid of Homer.

KEYWORDS: epic poetry, simile, *cura*, emulation, Flavian epic.

Filippo Fabbri
Università Ca' Foscari
filo.fabbri@virgilio.it

MARIA LUISA DELVIGO

BELLI SIGNUM: MARIO MARTINA, LUCANO E SERVIO

A questo convegno in memoria di Mario Martina vorrei portare un contributo che è soprattutto un contributo suo, testimonianza di un fervido ingegno che solo in parte aveva potuto esprimere le sue potenzialità. Conservo fra le mie carte un suo abbozzo, uno di quelli che Mario amava sottoporre agli amici che, a torto o ragione, egli riteneva avessero competenza sulla questione di cui si stava occupando e dai quali, a torto o ragione, si aspettava critiche, integrazioni, consigli. Non ho notizia che questa breve nota sia stata ritrovata o che, così com'era, sia stata ritenuta pubblicabile. Mi prendo perciò la responsabilità di farla conoscere, integrandola con osservazioni e aggiornamenti, ma sempre avvertendo che le idee principali e l'ossatura dell'argomentazione appartengono a Martina.

All'interno della lunga rievocazione delle stragi mariane e sillane nel secondo libro del *Bellum civile* di Lucano (vv. 67-233), una sezione del poema la cui funzione poetica ed ideologica è stata incisivamente messa in rilievo soprattutto dalla filologia italiana, da Gian Biagio Conte a Emanuele Narducci¹, ampio spazio è riservato alla liberazione e all'arruolamento di schiavi ad opera di Mario. La condanna di questa iniziativa di Mario costituisce anzi una sorta di passaggio obbligato della storiografia delle guerre civili. Così Lucano esprime la propria esecrazione (2, 94-98):

*ut primum fortuna redivit, servilia soluit
agmina, conflato saevas ergastula ferro
exeruerunt manus. nulli gestanda dabantur
signa ducis, nisi qui scelus iam fecerat usum
adtuleratque in castra nefas.*

Si parla dei fatti dell'87 a. C. Reduce dalle più pericolose fra le sue traversie (la fuga, le paludi di Minturno, il boia cimbrico che non riesce a portarne a termine l'esecuzione, l'esilio in Africa tra le rovine di Cartagine), Mario sperimenta un nuovo improvviso rivolgimento della fortuna, di cui era del resto uno degli *exempla* canonici nella storiografia e nelle scuole di retorica, e, come varie fonti ostili riferiscono, arruola truppe anche fra gli schiavi per il suo rientro in armi a Roma. Del resto, la liberazione degli schiavi è la prima cosa che Mario fa per incrementare le forze esigue e raccogliatrici che aveva reclutato in Africa e con cui era sbarcato a Talamone (Plut. *Mar.* 41, 3-4):

¹ G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, soprattutto pp. 80-82; E. NARDUCCI, *La provvidenza crudele*, Pisa 1979, pp. 50 ss.; e, ancora, ID., *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002, pp. 118 ss.

ταῦτα τῷ Μαρίῳ πυνθανομένῳ πλεῦσαι τὴν ταχίστην ἐφαίνετο· καὶ παραλαβὼν ἕκ τε Λιβύης Μαυρουσίων τινὰς ἱππότας καὶ τῶν ἀπὸ τῆς Ἰταλίας τινὰς καταφερομένων, συναμφοτέρους οὐ πλείονας χιλίων γενομένους, ἀνήχθη, μεθ' ὧν προσβαλὼν Τελαμῶνι τῆς Τυρρηνίας καὶ ἀποβάς, ἐκήρυττε δούλοις ἐλευθερίαν· καὶ τῶν αὐτόθι γεωργούντων καὶ νεμόντων ἐλευθέρων κατὰ δόξαν αὐτοῦ συντρεχόντων ἐπὶ τὴν θάλασσαν ἀναπείθων τοὺς ἀκμαιοτάτους, ἐν ἡμέραις ὀλίγαις χεῖρα μεγάλην ἤθροισε καὶ τεσσαράκοντα ναῦς ἐπλήρωσεν.

“Mario, quando fu informato di queste cose, pensò di dover partire il più presto possibile. Prese dall’Africa alcuni cavalieri mauri e alcuni rifugiati venuti dall’Italia, non più di mille in tutto, e salpò. Approdò a Talamone, in Etruria, sbarcò e fece proclamare la libertà per tutti gli schiavi. Inoltre i più gagliardi fra i contadini e i pastori del luogo, di condizione libera, accorsero in massa verso la costa attratti dal suo nome; prese con sé i più vigorosi e in pochi giorni mise assieme una grande armata, riempiendo quaranta navi”².

I versi lucanei che abbiamo prima riportato sono una tipica manifestazione di quell’amaro concettismo che gli studi su Lucano hanno ben illustrato e che per questo passo in particolare sono oggetto di una acuta analisi di Elaine Fantham³: si veda l’ossimoro per cui Mario, per costituire le sue truppe, “scioglie” schiere di schiavi, e soprattutto il vero tour de force che fa vedere gli *ergastula* (da intendere metonimicamente come gli schiavi degli *ergastula*) levare (*exerere*) le mani (da intendere propriamente come “mani” e non, come molti fanno, nel senso di “orde”), che brandiscono le armi forgiate dalla fusione dei loro ceppi e delle loro catene (*conflato... ferro*, al tempo stesso ablativo separativo e ablativo assoluto).

Il concettismo culmina ai vv. 96-98: il *signum belli* viene rilasciato dal comandante solo a quegli schiavi che hanno già dato ampia prova di essere delinquenti scellerati, capaci di contribuire all’orrore delle guerre civili con il proprio apporto di *nefas*. Questo criterio di selezione introdotto da Mario nell’arruolamento della milizia, rigoroso quanto singolare, offre al poeta l’opportunità per una delle sue combinazioni paradossali. Ma non si tratta solo di questo. Non è tanto sul gusto e sulla tecnica del poeta che Martina intendeva attirare qui l’attenzione: più che sui modi e i risultati dell’elaborazione poetica non è infatti inutile soffermarsi sui suoi presupposti. Esaminiamo, in particolare, l’informazione che Lucano ci dà a proposito del *signum ducis*, vale a dire la *tessera* di contrassegno (una specie di parola d’ordine) distribuita da Mario ai suoi uomini, piuttosto che, come generalmente si intende, “vessilli”, “insegne”⁴. Come si cercherà di dimostrare, non entrano in gioco qui soprattutto l’immaginazione o la fantasia: il poeta non avrebbe fatto molto di più che lavorare su un dato offertogli dalla sua fonte.

Indicazioni preziose e, a quanto pare, finora non messe a frutto, vengono da uno scolio di Servio *ad Aen.* 7, 637, di cui riportiamo il testo e l’apparato secondo l’edizione di Thilo:

² Trad. di C. Carena, con ritocchi (*Plutarco, Vite parallele*, trad. e intr. di C. Carena, Torino 1958).

³ E. FANTHAM, *Lucan, De Bello Civili Book II*, Cambridge 1992, p. 98.

⁴ L’interpretazione di *signa* come *vexilla* (*gunfanones*, cioè “gonfalon” secondo il *Supplementum Adnotationum super Lucanum*, p. 101 Cavajoni) è indifendibile.

TESSERA SIGNVM symbolum bellicum, quod ad pugnam exeuntibus datur, scilicet propter confusionem, ut fuit in bello Marii †bardeus, in Sullae Apollo Delphicus, in Caesaris Venus Genetrix.

bello *LHM*: exercitu *SRF* || bardeus *libri praeter H, qui basdaeus praebet*: Lar deus *Fabricius, quod W. H. Roscher (ann. philol. CXIX p. 347) defendit*. Liber deus *F. Schoellius. cf. Plin. n. b. XXXIII § 150, Val. Max. III 6, 6. malim Mars Gradivus. || syllae libri, nisi quod sillae F.*

Il disagio dei filologi di fronte alla parola *bardeus*, contrassegnata dalla *crux*, appare obiettivamente comprensibile, così come si spiegano i vari tentativi di emendare il presunto guasto: si è pensato, infatti, esserci qui una corruttela, che, a lume di logica e sul modello dei casi seguenti relativi a Cesare e Silla, potrebbe celare il nome di una divinità: *Lar deus* (Fabricius), *Liber deus* (Schoell) o *Mars Gradivus* (come Thilo avrebbe preferito), *Bas(s)areus* (Pennisi *apud* Ramires, che accetta la congettura nel testo)⁵: i riferimenti a Bacco si giustificerebbero in base alle fonti che parlano di Bacco trionfatore dell'Oriente come modello per le vittorie di Mario e alla sua intemperanza di bevitore: Plin. *nat. hist.* 33, 150; Val. Max. 3, 6, 6.

In realtà, il testo è quasi certamente sano, a parte forse un possibile ritocco ortografico: la lezione originaria era infatti, quasi certamente, *Bardaens*. La si può efficacemente difendere sulla base di una notizia di Plutarco, nella vita di Mario. Nella difesa del testo tradito sulla base del confronto con Plutarco, Martina era stato preceduto da un intervento (che probabilmente non gli era noto) di A. Keaveney⁶ (Plut. *Mar.* 43, 4-5):

ἐκαλεῖτο δὴ τὸ πλῆθος εἰς ἀγοράν· καὶ πρὸ τοῦ τρεῖς ἢ τέσσαρας φυλάς ἐνεγκεῖν τὴν ψῆφον ἀφείς τὸ πλάσμα καὶ τὴν φυγαδικὴν ἐκείνην δικαιολογίαν κατῆι, δορυφόρους ἔχων λογάδας ἐκ τῶν προσπεφοιτηκότων δούλων, οὓς Βαρδουαίους προσηγόρευεν. οὗτοι πολλοὺς μὲν ἀπὸ φωνῆς, πολλοὺς δ' ἀπὸ νεύματος ἀνήρουν προστάσσοντος αὐτοῦ, καὶ τέλος Ἀγχάριον, ἄνδρα βουλευτὴν καὶ στρατηγικόν, ἐντυγχάνοντα τῷ Μαρῖῳ καὶ μὴ προσαγορευθέντα καταβάλλουσιν ἔμπροσθεν αὐτοῦ ταῖς μαχαίραις τύποντες. ἐκ δὲ τοῦτου καὶ τῶν ἄλλων, ὅσους ἀσπασαμένους μὴ προσαγορεύσειε μηδ' ἀντασπάσαιτο, τοῦτ' αὐτὸ σύμβολον ἦν ἀποσφάττειν εὐθὺς ἐν ταῖς ὁδοῖς.

“Così radunò il popolo nel Foro, e prima che tre o quattro tribù avessero espresso il loro voto, gettò la maschera e rinunciò a legittimare il suo ritorno. Entrò nella piazza attorniato, come da una guardia del corpo, da alcuni schiavi scelti fra quelli che si erano radunati intorno a lui, e che lui chiamava Bardiei. Costoro uccisero molti cittadini a una sola parola o anche solo a un cenno di comando che venisse da lui; si spinsero fino ad abbattere con le daghe e a gettare davanti ai suoi piedi Ancario, un senatore ed ex-pretore, che, avvicinatosi a Mario, non ne era stato salutato. Dopo di allora, bastava che qualcuno lo salutasse e non ricevesse risposta o un cenno di saluto da lui, perché fosse ucciso istantaneamente, a quel solo indizio, sulla pubblica via”.

⁵ Servio: *Commento al libro VII dell'Eneide di Virgilio, con le aggiunte del cosiddetto Servio Danielino*, intr., bibl., ediz. crit. a cura di G. RAMIRES, Bologna 2003, p. 85.

⁶ A. KEAVENEY, *A note on Servius, ad Aeneid 7, 637*, in *Philologus* 128, 1984, pp. 138-139.

Poco oltre, Plutarco ci informa che questi cosiddetti Bardiei, che imperversavano per la città come una banda efferata e ormai incontrollabile, seminando morte e violenze di ogni genere, furono successivamente massacrati per ordine di Cinna e Sertorio (Plut. *Mar.* 44, 9-10):

ρίπτουμένων δὲ τῶν σωμάτων ἀκεφάλων καὶ πατουμένων ἐν ταῖς ὁδοῖς, ἔλεος οὐκ ἦν, ἀλλὰ φρίκη καὶ τρόμος ἀπάντων πρὸς τὴν ὄψιν. ἡγία δὲ μάλιστα τὸν δῆμον ἢ τῶν καλουμένων Βαρδυσίων ἀσέλγεια. τοὺς γὰρ δεσπότας ἐν ταῖς οἰκίαις σφάττοντες, ἥσυχνον μὲν αὐτῶν παῖδας, ἐμείγνυντο δὲ βία ταῖς δεσποίναις, ἀκατάσχετοι δ' ἦσαν ἀρπάζοντες καὶ μαιφονοῦντες, ἕως οἱ περὶ Κίνναν καὶ Σερτώριον συμφρονήσαντες ἐπέθεντο κοιμωμένοις αὐτοῖς ἐν τῷ στρατοπέδῳ καὶ κατηκόντισαν ἅπαντας.⁷

“I corpi decapitati venivano gettati nelle strade e calpestati; ma non era tanta la compassione, quanto l’orrore e il terrore che tutti provavano a quella vista. Nulla però dispiaceva al popolo quanto la ribalderia dei cosiddetti Bardiei: non contenti di sgozzare i padroni nelle loro case, abusavano dei loro figli e violentavano le loro mogli, senza che nessuno riuscisse a fermare i loro massacri e le loro rapine, finché Cinna e Sertorio, dopo essersi consultati, li assalirono mentre dormivano nell’accampamento e li ammazzarono tutti a colpi di giavellotto”.

Particolarmente interessante, nel primo dei due brani plutarchei (43, 4), è l’espressione οὗς Βαρδυσίους προσηγόρευεν: Bardiei (o Bardei) era il nome che proprio Mario aveva imposto a questi uomini. Si trattava di una popolazione illirica stanziata nella zona del fiume Naron e sulla costa davanti all’isola di Pharos (Lesina). La grafia corretta del nome è incerta e ne sono attestate varie forme: oltre che *Bardaei* (CGL II 28, 27), la forma *Vardaei* è in Cicerone (*fam.* 5, 9, 2) e in Plinio (*nat. hist.* 3, 143), mentre la forma *Ardiaei* è attestata in Livio (27, 30, 14) e Ἀρδιαῖοι in Strabone (7, 5, 5 *et alibi*), Appiano (*Illyr.* 10) e altre fonti greche⁸. *Vardaeus* in Marziale (4, 4, 5) è uno stivale militare e di *Bardaeus calceus* parla anche Giovenale (16, 13).

In base agli indizi che ricaviamo da queste varie attestazioni possiamo ritenere che si trattasse di una tribù particolarmente bellicosa e che schiavi di origine illirica fossero stati particolarmente attivi nelle tumultuose vicende degli anni di Mario e Silla: probabilmente agli eventi del’87/86 si riferisce Plinio (*l. c.*) quando parla dei *Vardaei* come di *populatores Italiae*. La violenta e spietata guardia del corpo di cui Mario si circondò in vista del suo ingresso a Roma non sarà stata formata tutta da schiavi illirici: ma il nome di quella tribù evocava una idea di violenza e di efferatezza che ne faceva un simbolo capace di comunicare la determinazione con cui il vecchio generale, ormai disposto a tutto, si presentava allo scontro decisivo.

Alla luce di questa testimonianza di Plutarco, lo scolio serviano acquista piena e definitiva attendibilità. E dobbiamo essere grati al commentatore di Virgilio per averci conservato una notizia come questa, non importantissima, è vero, ma d’altra parte neppure irrilevante. Nei manuali di storia romana è doverosamente registrata la no-

⁷ Di questi avvenimenti, di cui Plutarco dà notizia anche nella vita di Sertorio (5, 7), fa menzione, oltre ad Appiano, Floro e Orosio, anche una glossa greco latina, interessantissima a dispetto delle condizioni in cui ci è pervenuta (CGL II 28, 27).

⁸ Cfr. RE II, 1, c. 615, s.v. *Ardiaei* (Tomaschek).

tizia di Appiano relativa ai *symbola* distribuiti da Cesare e Pompeo a Farsàlo (BC 2, 11, 76):

οἱ μὲν δὴ τοιάδε κατ' ἀλλήλων ἐμηχανῶντο καὶ περιήεσαν ἐκάστους, καθιστάμενοί τε τὰ ἐπείγοντα καὶ ἐς εὐτολμίαν παρακαλοῦντες καὶ τὰ συνθήματα ἀναδιδόντες, ὁ μὲν Καῖσαρ Ἀφροδίτην νικηφόρον, ὁ δὲ Πομπήιος Ἡρακλέα ἀνίκητον.

“Essi dunque preparavano queste misure gli uni contro gli altri, e intanto passavano tra le file, provvedendo a quanto era necessario, invitando al coraggio, dando la parola d'ordine, che per Cesare era «Venere vincitrice» e per Pompeo «Eracle invincibile»”⁹.

Allo stesso modo, è giusto rivendicare attendibilità alla notizia dello scolio serviano. Come insegnava E. Fraenkel, nella sua celebre recensione all'edizione Harvardiana, Servio meritava più credito di quanto gli venisse abitualmente concesso. Così come aveva battezzato “Bardiei” i suoi scherani, Mario aveva fatto di questo nome un'empia parola d'ordine per la *tessera* che consegnava ai suoi soldati, perché fosse chiaro il terribile mandato di morte e di barbara violenza che essi erano chiamati a eseguire nella guerra civile.

Ma la notizia di Servio, a sua volta, impone anche di riconsiderare in modo nuovo i versi lucanei dai quali siamo partiti e ai quali ora possiamo ritornare. Se fin qui si è argomentato in modo corretto, dovrebbe risultare che c'è in essi qualcosa che li distingue dall'enfasi puramente declamatoria che troviamo, ad esempio, in Floro (2, 9, 38-45). Nel rievocare la liberazione degli schiavi ad opera di Mario, Floro si limita ad esprimere una generica indignazione (2, 9, 38-45):

redit ab Africa Marius clade maior; si quidem carcer catenae, fuga exilium horrificaverant dignitatem. itaque ad nomen tanti viri late concurritur, servitia – pro nefas! – et ergastula armantur, et facile invenit exercitum miser imperator. itaque vi patriam reposcens, unde vi fuerat expulsus, poterat videri iure agere, nisi causam suam saevitia corrumperet.

Rispetto all'immagine di Lucano, quella di Floro non è più che una figura retorica di fattura scolastica. Lucano procede in modo del tutto differente. Egli ‘vede’ e descrive con piena evidenza un oggetto materiale assolutamente concreto (questo vale tanto per la *tessera* quanto per il *ferrum conflatum*) e soltanto in un secondo momento sollecita il lettore a condividere il suo senso di repulsione. L' *evidentia* lucanea è tutta nutrita di tragica concretezza.

⁹ Trad. di D. Magnino (*La storia romana. Libri XIII-XVII. Le guerre civili di Appiano*, a cura di E. Gabba e D. Magnino, Torino 2001).

ABSTRACT

Sulla base di un abbozzo inedito di M. Martina, i versi di Lucano sull'arruolamento di schiavi ad opera di Mario e in particolare l'amaro concettismo per cui il *signum belli* viene rilasciato dal comandante solo agli schiavi che hanno già dato prova di essere delinquenti scelerati (B. C. 2, 94-98) viene interpretato attraverso il confronto con Plut. *Mar.* 41, 3-4 e lo scolio di Servio *ad Aen.* 7, 637, in cui la genuinità della lezione tràdita *Bardens* può essere difesa attraverso il confronto con Plut. *Mar.* 43, 4-5 e 44, 9-10: Mario aveva fatto del nome di questa tribù illirica un'empia parola d'ordine per la *tessera* che consegnava ai suoi soldati, perché fosse chiaro il mandato di barbara violenza che essi erano chiamati a eseguire nella guerra civile.

On the basis of an unpublished sketch by M. Martina, the verses of Lucanus on the recruitment of slaves by Marius and in particular the bitter paradox by which the *signum belli* is released by the commander only to slaves who have already shown themselves to be nefarious criminals (B.C. 2, 94-98) is interpreted by comparison with Plut. *Mar.* 41, 3-4 and Serv. *ad Aen.* 7, 637, where the genuineness of the lesson *Bardens* can be defended by comparison with Plut. *Mar.* 43, 4-5 and 44, 9-10: Marius had made of the name of this Illyrian tribe an impious password for the *tessera* he gave to his soldiers, so that the mandate of barbaric violence that they were called to perform in the civil war was clear.

KEYWORDS: Lucan; Plutarch; Servius; Marius; *Bardens*.

Maria Luisa Delvigo
Università degli Studi di Udine
maria.delvigo@uniud.it

BUTROTO E LA NUOVA TROIA: UN'IDEA VIRGILIANA?
L'ANNOTAZIONE DI SERVIO DANIELINO A *AEN.* 3, 349

In un passo celeberrimo del terzo libro dell'*Eneide* Enea racconta che, giunto in Epiro nel corso del viaggio che lo porterà in Italia, a Butroto, ha incontrato Andromaca e il suo nuovo marito Eleno e che proprio lì, a Butroto, ha visto una seconda Troia, costruita a somiglianza di quella città oramai distrutta e che lui – e non solo lui – era stato costretto a lasciare (*Aen.* 3, 349-351)¹:

*Procedo et parvam Troiam simulataque magnis
Pergama et arentem Xanthi cognomine riuum
agnosco, Scaeeaeque amplexor limina portae*².

Ma non è su questo splendido passo virgiliano che mi voglio soffermare e nemmeno sul suo significato fondamentale all'interno del poema³. Quello su cui invece vorrei ragionare è la reazione che i lettori antichi potevano avere nel leggere questo passo, reazione che possiamo parzialmente ricostruire dall'annotazione di Servio Danielino al v. 349⁴:

Multi putant Aeneam ꝑ de ea uenisse ad Epirum et ibi haec loca per licentiam poeticam esse conficta. Varro Epiri se fuisse dicit et omnia loca hisdem dici nominibus, quae poeta commemorat, se uidisse, unde apparet haec non esse fabulata. Idem etiam Varro Troiam Epiri ab Aenea siue a comitibus eius [ꝑ byopator] nuncupatam docet, ubi Troiana classis Aeneam expectasse sociosque eius castra in tumulis habuisse memoratur, quae ex illo tempore Troiana appellantur: unde apparet diuinum poetam aliud agentem uerum semper attingere.

¹ La tappa in Epiro appartiene alla tradizione dei viaggi di Enea; se ne trova testimonianza anche in Dionigi di Alicarnasso (1, 51, 1). Si vedano L. BRACCESI, *Butrinto*, in *EV*, Roma 1984, pp. 585-586; A. MOMIGLIANO, *La leggenda di Enea nella storia di Roma fino ad Augusto*, in *Saggi di storia della religione roman. Studi e Lezioni* 1983-86, Brescia 1988, pp. 171-183; A.M. BIRASCHI, *Enea a Butroto: genesi, sviluppo e significato di una tradizione troiana in Epiro*, in *Annali Fac. di Lettere di Perugia* 19, 1981-1982, pp. 277-291; G. MONACO, *Il viaggio di Enea*, in *Sandalion* 6-7, 1983-1984, pp. 21-32; L. MOSCATI CASTELNUOVO, *Eleno e la tradizione troiana in Epiro*, in *RFIC* 114, 1986, pp. 411-424; P.V. COVA (a cura di), *Il terzo libro dell'Eneide*, Milano 1998², pp. XLIV-LVIII; S. FORD WILTSHIRE, *Butbrotum*, in *The Virgil Encyclopedia*, New York 2013, pp. 212-213.

² Il testo dell'*Eneide* segue quello stabilito da G.B. CONTE, *Aeneis*, Berlin-New York 2011.

³ Sul passo si vedano R.D. WILLIAMS, *P. Virgili Maronis Aeneidos liber tertius*, Oxford 1962, pp. 132-134; I. LANA, *Lettura del terzo libro dell'Eneide*, in M. GIGANTE (a cura di), *Lecturae Vergilianae*, III, Taranto 1985-1990, pp. 167-179; N. HORSEFALL, *Virgil, Aeneid 3: A Commentnary*, Leiden 2006.

⁴ Le annotazioni di Servio e del cosiddetto Servio Danielino sono tratte da G. THILO, H. HAGEN, *Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, voll. 3, Leipzig 1878-1902. Sulle note di Servio Danielino in particolare si vedano A. PELLIZZARI, *Servio. Storia, cultura e istituzioni nell'opera di un grammatico tardoantico*, Firenze 2003, pp. 15-16, e D. VALLAT, *Le Servius de Daniel: Introduction*, in *Eruditio Antiqua* 4, 2012, pp. 89-99.

La nota presenta alcune difficoltà testuali che però non disturbano il nostro discorso. Ciò che mi pare interessante è il fatto che *multi* - il pronome viene come accade spesso nel commentario serviano lasciato nel vago, ma possiamo pensare a commentatori del testo e anche a semplici lettori del poema - ritenevano che la costruzione di una seconda Troia a Butroto fosse un'invenzione di Virgilio⁵, *per licentiam poeticam* certo, ma comunque un'invenzione, poiché i luoghi che Enea vede e riconosce (*haec loca*), quella nuova Troia con la rocca di Pergamo, lo Xanto e le porte Scee, nella realtà in effetti non esistevano. Possiamo ipotizzare che l'indicazione *per licentiam poeticam* nasconda la comprensione che anche i lettori antichi avessero capito che questo episodio avesse uno scopo preciso nell'economia del poema, un significato che va oltre la lettera della descrizione, un significato che potremmo definire simbolico. Questo passo celeberrimo del terzo libro dell'*Eneide* è infatti fondamentale per comprendere la missione di Enea: l'eroe non dovrà costruire un'altra città uguale alla sua oramai distrutta, non dovrà vivere nel dolore per la distruzione di quella città e per quanto ha perso in quella notte, ma dovrà invece essere il capostipite di una nuova *gens* che costruirà una città, una *magna urbs* ben diversa dalla *parva Troia* che sta osservando. Tuttavia, non abbiamo prove di quest'altra interpretazione, non nel commentario almeno, e forse s'intendeva invece solamente e semplicemente dire che il poeta aveva composto un episodio bellissimo, ma falso nei suoi elementi descrittivi.

D'altra parte, i lettori antichi avevano la possibilità di visitare e anche di vivere a Butroto: quella che adesso viene chiamata Butrint era una città esistente e fiorente ai tempi di Virgilio e dopo la sua morte, ma certamente non era una seconda Troia. I resti più antichi datano tra il X e l'VIII sec. a.C., abbastanza antichi perché Enea – secondo la *vulgata* seguita anche da Virgilio – potesse essersi fermato e avere incontrato Andromaca ed Eleno; in seguito divenne un protettorato romano assieme a Corfù e successivamente Ottaviano ne fece una colonia per veterani⁶. Essendo una città romana in cui vivevano o passavano persone che l'*Eneide* l'avevano letta o ne conoscevano alcuni episodi, o che potevano anche solo descriverla a quanti intendevano approfondire l'episodio di Butroto e che erano certi della veridicità del racconto di Enea, possiamo presumere che la seppur breve descrizione che ne fa Enea come di una seconda Troia non corrispondesse a quanto si vedeva in realtà; né, pur essendo trascorsi alcuni secoli dalla sosta di Enea, si poteva pensare che anticamente lo fosse stata. Insomma, il luogo reale si contrapponeva a un luogo immaginario e immaginato e soprattutto rivelava la finzione del racconto.

Come leggevano dunque l'*Eneide* questi commentatori o semplici lettori del poema? Presumibilmente come se Virgilio avesse descritto un luogo reale, preciso nei dettagli, un po' come se noi, lettori moderni, visitassimo Parma – giusto per fare solo alcuni esempi – sotto la scorta del romanzo di Stendhal, oppure girassimo per le strade di Londra con i romanzi di Dickens sotto il braccio o per quelle di Parigi con le opere di Balzac e perfino Milano con la guida de *I promessi sposi*; se fossimo appassionati di Sherlock Holmes non mancheremmo di fare una tappa al 221B di

⁵ Cfr. VALLAT, *Servius de Daniel et les obtrectatores: éléments de polémique anti-virgilienne*, in *Eruditio Antiqua* 4, 2012, pp. 247-287.

⁶ Cfr. J. BERGEMANN, *Die römische Kolonie von Butrint und die Romanisierung Griechenlands*, München 1998; R. HODGES, *Late Roman Butrint. Albania: survey and excavations, 1994-98*, in *Archeologia Medievale* 27, 2000, pp. 241-257; I. HANSEN, R. HODGES, *Roman Butrint. An Assessment*, Oxford 2007.

Baker Street, edificio che in realtà non è mai esistito, almeno non nell'800 di sir Conan Doyle. Certo, in qualche caso riusciremmo ad ammirare edifici, palazzi, luoghi esistenti che appaiono in quei romanzi (perfino un falso appartamento di Sherlock Holmes!), ma molti altri no o comunque non nel modo in cui gli autori li hanno descritti e noi ci aspetteremmo di vederli. Perché, pur trovandosi nelle mappe e sulle carte geografiche, pur essendo visitabili, si tratta di quelli che io definirei “luoghi letterari esistenti”, e cioè luoghi che esistono nella realtà – e non, sempre per fare un esempio, totalmente inventati come le città invisibili di Calvino o i luoghi delle saghe fantasy – che però non sono e non vogliono essere realistici, perché il loro significato è un altro e appartiene a un ambito puramente letterario⁷. Così Butroto nel terzo libro dell'*Eneide*: un lettore che cercasse le tracce di Pergamo o delle Porte Scee rimarrebbe deluso, perché anche Butroto è un “luogo letterario esistente”, una città abitata che si trova sulle mappe e che nello stesso tempo è stata, secondo la tradizione, una tappa del viaggio di Enea. Tuttavia, lo scopo di Virgilio non era quello di raccontare davvero l'esistenza di una seconda Troia quanto di caricare la città e l'intero episodio di un significato più ampio e poeticamente profondo.

Non tutti però accettavano la spiegazione data da questi commentatori, e cioè che Virgilio si fosse servito di una licenza poetica per costruire l'episodio di Butroto e così avere la possibilità di inventare luoghi mai esistiti. Tra questi, presumibilmente l'autore della nota, il quale non concordava affatto con quanto veniva detto; sosteneva anzi che il *divinus poeta* comunque aveva raccontato la verità. Per dimostrarlo, si serve della testimonianza di Varrone, un'*auctoritas* dunque e addirittura un testimone oculare, poiché, come egli stesso dice, andò in Epiro di persona e poté ammirare tutti quei posti che ancora portano il nome menzionato nell'*Eneide*: non ci potrebbe essere testimonianza migliore a difesa di Virgilio, per convincere gli scettici che nulla è scaturito dalla fantasia del poeta (*unde apparet haec non esse fabulata*).

Tuttavia, nel ragionamento del Danielino si ravvisa un grave errore cronologico ed è forse per questo che viene aggiunta la seconda parte della testimonianza varroniana, quella che inizia da *idem etiam Varro*, aggiunta forse da un altro commentatore, che probabilmente si era accorto della discrepanza cronologica e che in qualche modo cercava di difendere Virgilio per mezzo di altre testimonianze varroniane. Varrone, infatti, visse prima che l'*Eneide* fosse scritta (nacque infatti nel 116 a.C. e morì nel 27 a.C.) e non avrebbe mai potuto leggerla: è quindi impossibile che, pur avendo visitato l'Epiro, avesse dichiarato di avere visto quei luoghi che erano denominati proprio con i nomi menzionati da Enea. L'autore dell'annotazione iniziale sembra non accorgersi di questo anacronismo: forse nemmeno sapeva chi fosse Varrone e che cosa avesse realmente visto e poi scritto, forse lo conosceva solo come *auctoritas* su cui basare le proprie affermazioni contro l'incredulità dei detrattori del venerato poeta.

Ma da dove poteva nascere un errore simile? Il prosieguo dell'annotazione, in cui vengono riportate altre notizie sempre tratte da Varrone e dai suoi ricordi del viaggio in Epiro, può costituire un indizio importante. In quest'opera per noi sconosciuta di

⁷ Sul concetto di geografia letteraria fondamentale è la ricerca di F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino 1997. Benché si concentri sul romanzo moderno, l'opera offre numerosi spunti di riflessione per un'interpretazione critica dei luoghi descritti nei testi antichi. Utile e interessante anche se dedicato a un autore moderno L. FOSCOLO BENEDETTO, *La Parma di Stendhal*, Firenze 1950. Si veda anche F. DELLA CORTE, *La mappa dell'Eneide*, Firenze 1972.

Varrone⁸, l'erudito descriveva appunto un suo viaggio in Epiro e forse anche una sua visita a Butroto, o almeno così si poteva pensare; di conseguenza, gli si attribuirono parole che non poteva assolutamente avere detto o scritto, e cioè che aveva visto i luoghi citati da Virgilio. Quest'altra finzione poteva essersi diffusa tra i sostenitori di un Virgilio che racconta solo ciò che è vero ed è giunta sino a noi attraverso questa annotazione.

Come dicevo, è probabile che la seconda parte della nota sia di una mano diversa, di qualcuno che, al contrario, si era reso conto che quanto riportato su Varrone e sulla sua testimonianza oculare era cronologicamente impossibile; ma anche questa seconda mano crede che Virgilio non inventi nulla, o quasi nulla, e quindi riporta una spiegazione alternativa e maggiormente plausibile. Secondo Varrone, a Butroto, tappa che – lo ricordiamo – faceva parte della tradizione sui viaggi di Enea, si trovava – e forse si poteva ancora vedere? – il luogo in cui la flotta aveva atteso Enea e che era stato chiamato Troia dall'eroe stesso o dai suoi compagni; inoltre, vi era anche un accampamento denominato Troiano⁹. Anche se questi luoghi non vengono affatto menzionati nell'*Eneide*, al secondo commentatore la testimonianza di Varrone serve a dimostrare che Virgilio dice il vero, ma in maniera per così dire attenuata: Virgilio, *poeta diuinus*, anche variando la tradizione (*aliud agentem*) non si scosta mai dalla verità (*uerum semper attingere*). Quindi, semplicemente una variante della tradizione a cui Virgilio attingeva e non un'invenzione totale – d'altronde, una flotta deve approdare da qualche parte e un gruppo di “migranti” deve accamparsi in qualche luogo; forse, avevano intenzione di fermarsi lì e quindi diedero il nome della loro città a questo primo nucleo cittadino, come succede negli Stati Uniti, dove vi sono molte città che portano i nomi di città europee. Virgilio però, come sappiamo, narra una storia differente, forse prendendo ispirazione proprio da questo racconto: non Enea e i suoi compagni si stabilirono in Epiro, ma Andromaca con il nuovo marito e la costruzione di una nuova Troia ha evocato nel poeta un episodio diverso da quello forse più tradizionale e lo ha inserito nel suo poema. Partendo da una tradizione presumibilmente nota e da un luogo realmente esistente, Virgilio ha immaginato un “luogo letterario” e vi ha ambientato un episodio fondamentale della sua saga.

Quindi, possiamo supporre che l'annotazione sia costituita da due diversi commenti al giudizio generale riportato al suo inizio, due glosse di commentatori che credevano fermamente alla veridicità del racconto virgiliano e che si servirono della testimonianza di Varrone per dimostrarne la credibilità. Il primo commentatore non si preoccupa affatto dell'errore cronologico e cita le supposte parole di Varrone a sostegno della sua idea, il secondo sembra invece essersene accorto e avere quindi voluto spiegare il racconto di Virgilio sulla base di quanto Varrone aveva visto nel suo viaggio. In qualche modo che non ci è più possibile ricostruire, le due glosse – forse perché simili nel contenuto e nello

⁸ Il filologo tedesco P. Mirsch pensava che l'annotazione appartenesse alle *Res humanae*, e infatti nella sua ricostruzione dell'opera varroniana vi inserisce la nota danielina (MIRSCH, *De M. Terentii Varronis Antiquitatum rerum humanarum libris XXV*, in *Leipzig. St.* 5, 1882, pp. 1-144). Sulla questione si vedano M. SALVADORE, *Ricostruzioni improbabili. Gli Antiquitatum rerum humanarum libri varroniani*, in L. GAMBERALE, M. DE NONNO, C. DI GIOVANE, M. PASSALACQUA (a cura di), *Le strade della filologia. Per Scevola Mariotti*, Roma 2012, pp. 89-138; I. CANETTA, *Una fonte per il commento di Servio a Virgilio: le Res Humanae di Varrone*, in A. GARCEA, D. VALLAT (éds), *Fragments d'érudition. Servius et le savoir antique: Actes du colloque international à l'Université Lyon 2 (23-25 Avril 2014)*, Hildesheim 2016, pp. 22-29; VALLAT, *Varro in Virgilian Commentaries: Transmission in Fragments*, in V. ARENA, F. MAC GÓRÁIN (eds.), *Varronian Moments*, in *BICS* 60, 2, 2017, pp. 92-107.

⁹ Cfr. HORSEFALL, *L'epopea in alambicco*, Napoli 1991, pp. 84-85

scopo – sono confluite assieme in un'unica nota attribuita a Servio Danielino o a *Servius Auctus*, come lo si voglia chiamare, ma per ora impossibile da indentificare.

Per giungere a una conclusione e rispondere alla domanda posta nel titolo del mio contributo: Butroto come nuova Troia è un'idea virgiliana? In parte sì e in parte no. Esisteva, come si è già detto, una tappa a Butroto nella vulgata relativa alle peregrinazioni di Enea dopo la caduta di Troia; tuttavia, Virgilio ha creato quello che ho definito un “luogo letterario esistente”: una città le cui rovine sono tuttora visitabili, città che ha una lunga storia alle spalle, ma che non fu mai una seconda Troia, ricostruita a somiglianza di quella distrutta dagli Achei e che non vide mai l'incontro tra Enea e Andromaca ed Eleno. Questo luogo, pur essendo esistente, è esclusivamente letterario, descritto con elementi che lo rendono non tanto “falso”, “finto”, “inventato”, quanto un luogo che possiede appunto un significato poetico all'interno del poema. Ma questa è una mia interpretazione, da lettrice moderna¹⁰; gli antichi leggevano e commentavano diversamente l'*Eneide*, ricercandone la veridicità e la verisimiglianza con quanto potevano vedere coi loro occhi. In ogni caso, Virgilio non poteva mentire: che fosse per ragioni poetiche come sostenevano alcuni o che fosse una variazione del mito, il poeta raccontava sempre il vero.

ABSTRACT

Il presente articolo esamina la nota di Servio Danielino a *Aen.* 3, 349, nella quale il commentatore intende difendere Virgilio dalle accuse di avere inventato molti dettagli dell'episodio relativo a Butroto, in particolare di avere solo immaginato i luoghi che ricreano una nuova Troia. Tuttavia, così come viene descritta nel poema, Butroto può non essere considerata semplicemente come un luogo reale dove ritrovare i dettagli visti da Enea, ma piuttosto come un “luogo letterario esistente”, in quanto l'intero episodio esprime un profondo concetto letterario, indispensabile per comprendere la missione dell'eroe.

This paper considers the annotation to *Aen.* 3, 349 by Servius Danielis, in which the commentator intends to defend Virgil from the charges of having invented many details of the Buthrotum episode, in particular the places creating a New Troy, through supposed testimony by Varro. Buthrotum, as described by Virgil, may not be considered merely as an existing and real place but rather as a “literary existing place”, because the new city and the whole episode convey a deep literary meaning, essential to understand the hero's mission.

KEYWORDS: Virgil; Servius; Buthrotum; Aeneid III; Literary Places.

Isabella Canetta
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
isabella.canetta@unicatt.it

¹⁰ C'è chi sostiene che, in base alle notizie riportate dalle *Vite* virgiliane, il poeta abbia visitato Butroto: «it is tempting to think that Virgil himself may have visited Buthrotum on his final journey to Greece [...] the detail Virgil lavishes on Buthrotum suggests that he may have seen the city in person» (FORD WILTSHIRE, *Buthrotum*, p. 134). Ipotesi possibile e attraente, ma, come sottolinea la studiosa stessa, le notizie ricavate dalle *Vite* devono essere prese con cautela; inoltre, appare strano che il commentario serviano non rechi una notizia talmente importante ai fini del dibattito su quanto il poeta racconta nella sua opera.

PRONIQUE MANUS IN VERBERA TENDUNT (CLAUD. C. M. 25, 113):
IMITAZIONE E IMMAGINAZIONE NELL'EPITALAMIO
PER PALLADIO E CELERINA DI CLAUDIANO

L'*Epitalamio per Palladio e Celerina* (c. m. 25 nell'edizione di Hall) è un poemetto di centoquarantacinque esametri, preceduto da una *praefatio* di quattro distici elegiaci, composto da Claudiano per le nozze di due giovani aristocratici romani¹. Il matrimonio si celebrò in una data probabilmente compresa tra il 395 il 408 a.C., in una città dell'Italia settentrionale che per noi resta ignota. Come il più noto *Epitalamio per Onorio e Maria* (c. 10), c. m. 25 appartiene alla tradizione degli epitalami 'epici', così definiti per l'uso dell'esametro, lo sviluppo narrativo e l'importanza dell'apparato mitologico, soprattutto di Venere e delle divinità nuziali². Ispirandosi direttamente all'archetipo di questa tradizione, l'*Epitalamio per Stella e Violentilla* di Stazio (*silv.* 1, 2), Claudiano dedica agli sposi un carme nel quale rappresenta le nozze attraverso l'uso del mito, in un racconto dove gli dèi partecipano attivamente al matrimonio³.

La trama dell'epitalamio può essere così riassunta. Venere si è assopita al riparo di un antro in un boschetto, circondata dal seguito di giocosi Amori (vv. 1-20). All'improvviso dalla città vicina risuonano le celebrazioni di un matrimonio (vv. 21-25). La dea, svegliata dal clamore, si affretta a cercare Imeneo per chiedergli informazioni sui festeggiamenti in corso (vv. 25-34). Quando Venere lo trova, il dio delle nozze è disteso sotto un platano nella posa del poeta-pastore (vv. 34-43). Richiamato ai suoi doveri e invitato a presentare gli sposi, Imeneo risponde con un lungo encomio, al termine del quale esorta la dea a recarsi sul luogo delle nozze come *pronuba* (vv. 43-99). Venere allora si fa la *toilette*, sale sul suo carro e vola dagli sposi accompagnata dalla schiera di Amori (vv. 99-104). Il passaggio del corteo in

¹ Gli studi più recenti sull'epitalamio sono quelli di C. PFISTERER BISSOLOTTI (*Claudius Claudianus. L'Epitalamio per Palladio e Celerina. Commento a carm. min. 25*, Frankfurt am Main 2017) e Jean-Louis Charlet (*Claudien, Œuvres, Tome IV: Petits poèmes. Texte établi et traduit* Paris 2018, pp. 22-29 e 125-136), ai quali si rimanda per la bibliografia.

² Fanno parte di questa tradizione l'*Epitalamio per Stella e Violentilla* di Stazio (*silv.* 1, 2), gli epitalami di Claudiano, quelli di Sidonio Apollinare (*carm.* 11 = *Epitalamio per Ruricio e Iberia*, 15 = *Epitalamio per Polemio e Araneola*), l'*Epitalamio per Massimo* di Ennodio (*carm.* 1 4) e l'*Epitalamio per Sigiberto e Brunichilde* di Venanzio Fortunato (*carm.* 6, 1). Sullo sviluppo dell'epitalamio latino dall'età imperiale alla tardoantichità cfr. C. MORELLI, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, in *SIFC* 18, 1910, pp. 328-432, E.A. MANGELSDORFF, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechischen und Römern*, Hamburg 1913, pp. 47-51, R. KEYDELL, s.v. 'epithalamium', in *RAC* 5, 1962, pp. 932 s., 938-943, Z. PAVLOVSKIS, *Statius and the Late Latin Epithalamia*, in *CPb* 60, 1965, pp. 164-177, M. ROBERTS, *The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus*, in *TAPhA* 119, 1989, pp. 321-348, G. RAVENNA, *Le nozze di Polemio e Araneola*, Bologna 1990, E. STEHLÍKOVÁ, *The Metamorphoses of the Roman Epithalamium*, in *Eirene* 27, 1990, pp. 35-45, S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München-Leipzig 2004, pp. 97-334.

³ Lo studio più approfondito sulla funzione del mito in questi epitalami è in ROBERTS, *The Use of Myth*, cit.; cfr. inoltre M.F. GUIPPONI-GINESTE, *Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du 4^e siècle après J.-C.: les poèmes nuptiaux de Claudien*, in *Rhetorica* 22, 2004, pp. 269-296.

cielo richiama uccelli da tutta l'Italia settentrionale (vv. 105-110); al loro arrivo gli Amori li imbrigliano e si lanciano a capofitto in una gara aerea (vv. 110-115). Non appena il corteo giunge alla casa dello sposo, gli Amori cominciano a decorarla con fiori e profumi, mentre Venere va dalla sposa, la sottrae al grembo della madre e la consegna allo sposo, officiando la *dextrarum iunctio* e pronunciando l'*adlocutio sponsalis* (vv. 116-138). Infine, due Amori scagliano le loro frecce sugli sposi (vv. 139-145).

Seguendo l'esempio di Stazio, Claudiano usa la narrazione mitica per conferire una patina epicizzante a un carme d'occasione il cui scopo è innanzitutto encomiastico. La commistione di *epos* e panegirico è facilitata dall'ampio uso di ecfrasi e discorsi diretti, che consentono al poeta di sviluppare i *topoi* epidittici convenzionali dell'epitalamio. Il procedimento tende a rompere la continuità della narrazione frammentandola in quadri statici giustapposti, dove azione e movimento appaiono sacrificati in favore della descrizione. Questa tecnica narrativa, che non contraddistingue solo gli epitalami, ma anche l'intera opera di Claudiano, è stata efficacemente descritta da Friedrich Mehmel come «Prinzip der isolierten Bilder», una formula che esprime l'attitudine neo-alessandrina dell'autore alla miniaturizzazione e al descrittivismo contrapponendola alla continuità narrativa dell'*epos* classico di Virgilio⁴. Come tuttavia sottolineava lo stesso Mehmel, i diversi quadri, isolati dal punto di vista strettamente narrativo, sono strettamente legati da una serie di rapporti simbolici, tematici, da allusioni e riferimenti testuali che garantiscono l'organicità del carme⁵.

L'osservazione di Mehmel è fondamentale per comprendere l'idea compositiva che sta alla base di *c. m.* 25. Ciascuna scena, in apparenza delineata indulgendo al gusto per la descrizione, contiene in realtà gli elementi che prefigurano l'immagine successiva, preparando così il lettore al nuovo episodio e suggerendo al pubblico colto lo sviluppo del carme. Se si prende ad esempio la lunga ecfrasi del sonno di Venere, vero e proprio pezzo di bravura posto all'inizio dell'epitalamio, si può osservare come le note bucoliche introdotte dalle allusioni in *incipit* alle *Ecloghe* di Virgilio⁶, dal motivo del riposo nel meriggio all'interno del *locus amoenus* e dalla presenza delle divinità silvestri preludano all'originale rappresentazione di Imeneo in veste di poeta-pastore⁷. L'ecfrasi inoltre, pur definendo un quadro apparentemente statico,

⁴ Cfr. F. MEHMEL, *Virgil und Apollonius Rhodius. Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung*, Hamburg 1940, pp. 105 s. Il concetto di neo-alessandrinismo è usato per definire una tendenza poetica tardoantica da J.-L. CHARLET, *Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410)*, in *Philologus* 132, 1988, pp. 74-85 *passim*.

⁵ Cfr. MEHMEL, *Virgil und Apollonius Rhodius*, cit., p. 113: «So werden immerhin von Claudian Andeutungen und Hinweise gegeben, eben so viel, als genügen, dass der Leser zwischen den äusserlich unverbundenen Stücken der betont abrupten Darstellung Fäden spinnen, die isoliert vorgeführten Bilder von sich aus verbinden und verstehen kann, dass sie in seiner Vorstellung Sinn und zusammenhang gewinnen».

⁶ Al v. 1 *forte* richiama certamente l'inizio dell'*aition* mitologico in Stat. *silv.* 1, 2, 51, ma è probabile che vi sia anche un riferimento a Verg. *edl.* 7,1, primo esempio di *forte* come *incipit* narrativo del carme. Al v. 2 la clausola *gremio successerat antri* è variazione della formula che incornicia il prologo di *edl.* 5, cfr. vv. 6 s. *sive antro potius succedimus*. *Aspice, ut antrum | silvestris raris sparsit labrusca racemis* e 19 *Sed tu desine plura, puer: successimus antro*, mentre *intexi* ricorda *edl.* 9, 41 s. *hic candida populus antro | imminet et lentae texunt umbracula vites*.

⁷ Per uno studio approfondito dell'episodio e del suo significato all'interno dell'epitalamio cfr. T. RAMELLA, «Imeneo sotto il platano: un motivo bucolico in Claudiano (*carmin. min.* 25)», in *Incontri Triestini di Filologia Classica* 13, 2013-2014, pp. 123-160, dove vengono ripresi i precedenti contributi di A. LUCERI, *I pastoralia murrura di Imeneo tra idillio ed encomio: per una interpretazione di Claudiano, carmin. min.* 25 Hall, in *RPL* 24, 2001, pp. 74-93 e N. BREITENSTEIN, *Hymenaeus und die Panflöte - Claudians Epithalamium an Palladius und Celerina (c.m. 25)*, in *MH* 62, 2005, pp. 214-222.

ha in realtà la funzione di guidare il lettore-spettatore fino all'ingresso dell'argomento nuziale nel carme: lo sviluppo eccentrico della descrizione porta dall'antro di Venere nel cuore del *lucus* fino alla *vicina urbs* (v. 21) dove si stanno svolgendo le nozze, mentre il passaggio dall'atteggiamento passivo della dea a quello attivo di Amori e *rustica numina* prepara psicologicamente al fervore delle celebrazioni. La tecnica narrativa di Claudiano presuppone l'abitudine del lettore tardoantico a usare tutti gli elementi testuali e intertestuali per immaginare una scena vivida e in costante evoluzione. La fantasia prodotta dall'ecfrasi si definisce progressivamente, conferendo un aspetto dinamico alle figure che appaiono statiche quando il quadro è ormai completo.

L'effetto descritto risulta fondamentale nella rappresentazione di soggetti in movimento, come il corteo aereo nell'ultima parte dell'epitalamio. Dopo il discorso encomiastico di Imeneo, la narrazione del viaggio di Venere si sviluppa in un susseguirsi di scene interrotto soltanto dall'*adlocutio sponsalis*: la *toilette*, la preparazione del suo carro, gli stormi di uccelli che raggiungono il corteo in cielo, le gare degli Amori, l'arrivo a casa dello sposo. Le diverse scene compongono una galleria dove, in assenza di forti legami narrativi, la velocità del viaggio è suggerita dalla rapida successione delle immagini e dalla vivacità di quest'ultime. Momento culminante della sequenza è la raffigurazione dei giochi degli Amori, già protagonisti di alcuni quadretti nell'ecfrasi iniziale.

L'episodio ha inizio al v. 110, quando gli Amori vedono sopraggiungere gli uccelli elencati nei versi precedenti:

*Laetantur Amores
frenatisque truces avibus per nubila vecti
ostentant se quisque deae magnoque tumultu
confligunt pronique manus in verbera tendunt
atque inpune cadunt: lapsus meliore volatu
consequitur vincitque suos auriga iugales.*

I seguaci di Venere, intuendo la possibilità di nuovi divertimenti, si rallegrano (v. 110 *laetantur*) e non perdono tempo a imbrigliare gli animali. L'unico legame narrativo tra i due quadri è costituito dall'espressione *frenatisque... avibus* (v. 111), dove *aves* varia la parola *volucres* con cui sono stati indicati genericamente gli uccelli all'inizio dell'elenco (v. 105). Nei vv. 105-110 Claudiano ha però fornito diversi indizi che consentono di precisare l'immagine riconoscendovi dei cigni: gli uccelli popolano le acque dolci dei fiumi e dei laghi della Pianura Padana (v. 106 *Athesim, Larius*, 107 *Benacus*, 108 *Mincius*, 109 *Eridani, Padusa*), e il loro canto è in grado di acquietare le correnti impetuose (vv. 105 s. *fremementem | permulcent Athesim cantu*). Gli idronimi menzionati, inoltre, richiamano luoghi poetici di Virgilio e di Ovidio che sanciscono lo speciale rapporto tra il cigno, il suo canto e il paesaggio padano risalendo fino al mito eziologico di Cicno⁸. Al v. 110 l'impressione è stata confermata dalla parola

⁸ Su questi versi cfr. E. CAZZUFFI, *Vedute, cataloghi, descrizioni geografiche e itinerari nei «carmina minora» di Claudiano*, in G. BALDO, E. CAZZUFFI (edd.), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di studio*, Firenze 2013, pp. 101-128. L'elenco procede da nord verso sud attraverso una serie di reminiscenze virgiliane: dopo l'Adige, *amoenus* in *Aen.* 9, 680, *Larius* (Lago di Como) e *Benacus* (Lago di Garda) sono citati rispettando l'ordine di *georg.* 2, 159 s., il Mincio segue il *Benacus* in quanto suo emissario come in *Aen.* 10, 205 s., quindi scendendo verso sud il Mincio affluisce nel Po, che è a sua volta collegato a Ravenna dalla Padusa menzionata in *Aen.* 11, 457

olor, quasi una *σφραγίς* che completa e conclude il quadro. Al v. 111 il lettore è dunque pronto a immaginare dei cigni sotto le briglie degli Amori.

Nelle frasi seguenti la fantasia è ulteriormente stimolata da un testo che sembra invitare a risolvere gradualmente le sue ambiguità. Alla fine del v. 111 *vecti* dimostra che gli Amori si stanno facendo trasportare dagli uccelli, ma non è chiaro se li stiano cavalcando o se li abbiano aggiogati a dei carri. Entrambe le scene appartengono al repertorio iconografico tradizionale dei turbolenti giochi degli Amori, dove le vivaci divinità assumono spesso atteggiamenti bellicosi che suscitano il sorriso nello spettatore⁹. In ambito letterario è significativa la testimonianza di Filostrato, che nelle *Imagines* descrive minuziosamente una corsa di Eroti a cavallo di cigni sopra le acque di una palude (1, 9, p. 307, l. 18 - p. 308, l. 2 Kayser). Il quadro di Filostrato presenta notevoli somiglianze con quello di Claudiano e potrebbe indurre a pensare a un modello iconografico comune, se non a una vera e propria imitazione letteraria da parte del poeta alessandrino.

Gli Amori si mostrano comicamente minacciosi davanti alla dea (vv. 111 s. *truces... | ostentant se quisque deae*), quasi fossero dei soldati che sfilano davanti al proprio generale prima della battaglia. Come le gare, anche le battaglie sono attività ricorrenti nelle raffigurazioni degli Eroti, e anche in questo caso è possibile citare un precedente letterario significativo: nella *Mosella* di Ausonio è Venere stessa a ordinare agli Amori di simulare per lei delle naumachie (vv. 211-219). Claudiano insiste a tal punto su questo concetto che risulta difficile capire se in cielo si stia svolgendo una corsa o una rissa. Nell'espressione *magnoque tumultu | confligunt* il verbo *confligere* richiama distintamente l'idea dello scontro, la cui violenza è suggerita dalla ripresa della clausola *magnoque tumultu* usata da Lucrezio a proposito della *discordia rerum* e dello scoppio del fulmine (6, 366).

Le parole che seguono, *pronique manus in verbera tendunt | atque inpune cadunt*, non sembrano risolvere l'incertezza. Sulla base delle suggestioni precedenti, si potrebbe pensare a una zuffa in cui gli Amori si sporgono dai cigni o dai carri per colpire i rivali fino a farli cadere. Questa è certamente l'interpretazione di Maurice Platnauer, che traduce *pronique manus in verbera tendunt* con «lean forward to strike one another»¹⁰, ma già Camillo Morelli sembrava pensare a una scena simile («Ma non mancano fremiti di pugna: gli Amori cavalcano gli uccelli... e sul loro dorso combattono le più atroci battaglie»)¹¹ e anche le traduzioni più recenti di Maria Lisa Ricci («con gran chiasso lottano e a capofitto tendono le mani per colpire e senza danno cadono»)¹², Chiara Pfisterer Bissolotti («lottano con gran baccano, tendono proni le mani per colpire e cadono senza danno»)¹³ e Jean-Louis Charlet («à grand bruit ils se heurtent,

s. piscosque amne Padusae | dant sonitum ranci per stagna loquacia cycni. Al v. 109 Claudiano definisce la Padusa *ranca* attribuendole la voce dei cigni che la popolano nell'*Eneide*; per il canto dei cigni nella Pianura Padana cfr. anche *edl.* 9, 27-29 e 35 s., *georg.* II 198 s., *Aen.* 11, 457 s. La predilezione del cigno per le acque del Po, che Claudiano definisce *oloriferus* in *c. m.* 31, 12, è spiegata da Ovidio nell'episodio eziologico di Cicno in *met.* 2, 367 ss. Il testo ovidiano è richiamato già al v. 108 dall'espressione *ereptis obmutuit unda querellis*, che rovescia *met.* 2, 371 s. *ripas virides amnemque querelis | Eridanum inplebat (scil. Cycnus)*; Claudiano ricorda il mito di Cicno anche in *c.* 28, 170-174.

⁹ Per il motivo iconografico cfr. N. BLANC, F. GURY, *s.p.* 'Eros/Amor, Cupido', *LIMC* III 1, 1986, pp. 1000-1002, nn. 380-392.

¹⁰ Cfr. M. PLATNAUER, *Claudian. Volume II. With an English Translation*, London-Cambridge 1922, p. 213.

¹¹ Cfr. MORELLI, *L'epitalamio*, cit., p. 371.

¹² Cfr. M.L. RICCI, *Claudii Claudiani Carmina minora. Introduzione, traduzione e commento*, Bari 2001, p. 127.

¹³ Cfr. PFISTERER BISSOLOTTI, *L'Epitalamio per Palladio e Celerina*, cit., p. 100 e il commento alle pp. 165 s.

leurs mains penchée se tendent pour frapper et ils tombent sans mal») ¹⁴ parrebbero suggerirla, pur senza specificare il bersaglio dei colpi degli Amori.

A sostegno di questa ipotesi si può richiamare nuovamente il testo di Filostrato, dove gli Eroti si disarcionano dai cigni e cadono senza danno nello stagno sopra il quale si sta svolgendo la gara (*im.* 1, 9, p. 307, l. 32 - p. 308, l. 2 Kayser ὁ δὲ καταβάλλει τὸν πέλας, ὁ δὲ καταβέβληκεν, ὁ δὲ ἡγάπησεν ἐκπεσεῖν τοῦ ὄρνιθος, ὡς λούσαιτο ἐν τῷ ἵπποδρόμῳ). Non soltanto l'immagine, ma anche lo spirito è simile a quello dei versi di Claudiano: le lotte degli Amori trovano il proprio esito comico quando il gioco si fa più pericoloso, in Filostrato perché le piccole divinità sono ben contente di tuffarsi in acqua, in Claudiano perché, una volta in aria, le ali consentono loro di rimettersi subito in corsa e vincere superando gli stessi uccelli. L'intero episodio si chiude così in maniera circolare con il ritorno all'atmosfera lieta che accompagna sempre gli Amori, ormai pronti a svolgere il loro ruolo di divinità nuziali. Prima di passare a una nuova scena, il poeta deve però completare il quadro precisandone i particolari, e ancora una volta per farlo aspetta l'ultimo verso (115): *consequitur vincitque suos auriga iugales*. Definendo *auriga* l'Amore caduto, Claudiano chiarisce infine che quella descritta finora è una corsa coi carri, mentre gli uccelli che li trainano vengono adesso opportunamente chiamati *iugales* ¹⁵.

La complessità della tecnica ecfrastica nel passo in questione è testimoniata dagli errori di lettura da parte della critica moderna: nonostante la conclusione sia inequivocabile, Morelli è convinto che gli Amori cavalchino gli uccelli, mentre secondo la Pfisterer Bisolotti i seguaci di Venere sarebbero addirittura impegnati in un combattimento contro altri uccelli ¹⁶. È evidente che Claudiano scrive per un pubblico dotato di grande consapevolezza letteraria, capace di partecipare attivamente alla produzione delle fantasia suscitata dall'ecfrasi, ma anche di astrarsene quando l'immagine viene fissata in un quadro che è possibile osservare nella sua interezza. Il lettore è sfidato a indovinare i dettagli della scena prima che il testo li riveli, ma per riuscirci deve cogliere gli indizi appositamente forniti dal poeta, che spesso consistono in allusioni a modelli letterari illustri.

Come nell'elenco degli uccelli, dove i riferimenti a Virgilio e Ovidio consentivano di intuire la specie, anche nella rappresentazione dei giochi degli Amori è presente un richiamo capace di suggerire l'immagine della corsa coi carri. Al v. 113, infatti, il senso dell'espressione *pronique manus in verbera tendunt*, di cui si è discusso in precedenza, può essere chiarito confrontando due passi virgiliani, *Aen.* 5, 146 s. *immissis aurigae undantia lora | concussere iugis pronique in verbera pendent* e 10, 586 s. *Lucagus ut pronus pendens in verbera telo | admonit biungos*. I versi dell'*Eneide* rimandano ancora una volta all'ambito ludico e a quello militare: in 5, 146 s. l'auriga è impegnato in una gara, mentre in 10, 586 s. sta combattendo in battaglia. In entrambi i casi Virgilio descrive il comportamento dell'auriga sul carro in corsa attraverso una difficile metafora, nella quale l'uomo si protende con tanto impeto per spronare i cavalli che sembra divenire tutt'uno con la frusta con

¹⁴ Cfr. CHARLET, *Petits poèmes*, cit., p. 28.

¹⁵ La scena sarà rielaborata da Draconzio in *Rom.* 10, 164-170, dove le colombe e Amore sono detti nuovamente *iugales* (v. 166) e *auriga* (v. 169); per l'insistenza sul lessico tecnico della guida dei carri e della cavalleria in questi versi cfr. F. GASTI, *Blosso Emilio Draconzio, Medea*, Milano 2016, pp. 115 s. L'influenza del modello claudiano nella rappresentazione di Draconzio è sottolineato anche da A. LUCERI, *Il carro di Venere: tradizione e innovazione in Draconzio, Romuleon 6.72-79*, in I. GUALANDRI, F. CONCA, R. PASSARELLA (curr.), *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, Milano 2005, pp. 244 s.

¹⁶ Cfr. PFISTERER BUSSOLOTTI, *L'Epitalamio per Palladio e Celerina*, cit., pp. 165 s. ad vv. 110-115.

cui li colpisce¹⁷. Claudiano semplifica il concetto sostituendo la forma *pendere in verbera* con *tendere manus in verbera*, ma la raffinatezza del modello è preservata nell'uso complesso della frase all'interno dell'ecfrasi. Poiché l'oggetto dei colpi non è specificato, il lettore, come si è visto in precedenza, è portato dal contesto a immaginare che gli Amori si stiano colpendo l'un l'altro; l'intertestato, d'altra parte, evoca distintamente la figura dell'auriga che frusta gli animali da tiro. La sovrapposizione delle due immagini è del resto coerente allo sviluppo della scena, nella quale la corsa degli Amori viene presentata come una sorta di battaglia. Al termine dell'episodio, chi ha riconosciuto il riferimento a Virgilio vede confermata la propria fantasia dal poeta, che premia così il vincitore di un gioco letterario nel quale l'imitazione è posta al servizio dell'immaginazione.

ABSTRACT

Nell'*Epithalamium per Palladio e Celerina* (c. m. 25 Hall) si può osservare quello che Friedrich Mehmel ha definito «Prinzip der isolierten Bilder». I diversi quadri, isolati dal punto di vista strettamente narrativo, sono però strettamente legati da una serie di rapporti testuali che garantiscono l'organicità del carme. Inoltre, la fantasia prodotta dall'ecfrasi si definisce progressivamente, conferendo aspetto dinamico alle figure che appaiono statiche quando il quadro è ormai completo. Nell'episodio dei giochi aerei degli Amori, Claudiano sfrutta questo effetto per coinvolgere in una sfida letteraria il lettore, che deve cogliere gli indizi forniti dal poeta per indovinare la scena prima che questa venga definita. La soluzione è suggerita al v. 113 dall'espressione *pronique manus in verbera tendunt*, che riprende una frase usata da Virgilio in *Aen.* 5, 146 s. e 10, 586 s. per descrivere il comportamento dell'auriga sul carro in corsa. L'imitazione consente a Claudiano di guidare l'immaginazione del lettore colto fino al riconoscimento della scena al termine dell'episodio.

In the *Epithalamium for Palladius and Celerina* (c. m. 25 Hall) we can observe what Friedrich Mehmel called «Prinzip der isolierten Bilder». The different pictures, isolated from a strictly narrative point of view, are however closely linked by a series of textual relationships that guarantee the organic nature of the poem. Furthermore, the fantasy produced by the ekphrasis is progressively defined, giving a dynamic appearance to the figures that appear static when the picture is complete. In the episode of the air games of Loves, Claudian uses this effect to involve the reader in a literary challenge, where he must grasp the clues provided by the poet to guess the scene before it is defined. The solution is suggested in v. 113 from the expression *pronique manus in verbera tendunt*, which takes up a phrase used by Virgil in *Aen.* 5, 146 s. and 10, 586 s. to describe the behavior of the charioteer on the running cart. Imitation allows Claudian to guide the reader's imagination until the scene is recognized at the end of the episode.

KEYWORDS: Claudian; epithalamium; ekphrasis; imitation; imagination.

Tommaso Ramella
Università Ca' Foscari Venezia
tommaso.ramella@gmail.com

¹⁷ Per la spiegazione cfr. L.M. FRATANTUONO, R.A. SMITH, *Virgil, Aeneid 5. Text, Translation and Commentary*, Leiden-Boston 2015, p. 251.

ASCANIO E CREUSA NELLE RAPPRESENTAZIONI PITTORICHE
DELLA FUGA DI ENEA: IL CASO DELL’AFFRESCO DI LUDOVICO
CARRACCI IN PALAZZO RATTA A BOLOGNA

La fuga di Enea da Troia è il tema virgiliano che ha goduto di maggior fortuna nelle arti figurative del medioevo e della prima età moderna¹. Nonostante l’ampia diffusione di questo soggetto e l’universale celebrità della sua fonte, diverse opere pittoriche del Quattrocento e del Cinquecento presentano la scena della fuga in modo inconsueto e apparentemente non fedele al testo di Virgilio, in particolare per quanto riguarda le figure di Ascanio e Creusa. Allo scopo di indagare queste variazioni del racconto per immagini dei fatti narrati nel libro II dell’*Eneide*, prenderò le mosse da un affresco che solo di recente ha attratto l’attenzione della critica e la cui insolita raffigurazione del tema virgiliano attende ancora uno studio iconografico. Questo dipinto è di grande interesse anche in quanto opera di un artista che, collocandosi alla fine della stagione artistica rinascimentale, ne raccoglie e interpreta la tradizione, ovvero Ludovico Carracci.

Nel 2010 un affresco staccato, che si conserva in una sala del piano nobile di Palazzo Ratta a Bologna, è stato convincentemente identificato come la *Fuga* di Ludovico Carracci di cui parlano le fonti seicentesche², un dipinto che decorava il camino di un’altra sala dello stesso palazzo e che si credeva perduto (fig. 1)³.

La *Fuga di Enea*, una scena notturna che si svolge sullo sfondo di una città in fiamme, è un soggetto appropriato alla decorazione di un camino: i bagliori e i crepitii del fuoco acceso nella stanza certamente contribuivano a rafforzare l’illusione di realtà della scena figurata – che doveva apparire in controluce e mossa dall’illuminazione irregolare delle fiamme – mentre il calore, i suoni e gli odori prodotti dal fuoco avrebbero sollecitato i sensi degli osservatori, favorendone il coinvolgimento emotivo nella vicenda della famiglia troiana minacciata dall’incendio.

Nell’affresco Enea incede energicamente verso l’osservatore, come se la meta della fuga si trovasse al di fuori del quadro; così come la presenza del fuoco dentro e fuori la scena dipinta, anche questo accorgimento mira ad annullare il confine tra spazio figurato

¹ Per questo tema iconografico vd. M.R. SCHREDER, *The Legends of Troy in Art and Literature*, New York-London 1963, pp. 190-194; M. FAGIOLO (ed.), *Virgilio nell’arte e nella cultura europea*, catalogo della mostra (Roma: 1981), Roma 1981, pp. 203-210; V. FARINELLA, *Raffigurare Virgilio ‘dolcissimo padre’: dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova: 2011-2012), Milano 2011, pp. 27-83; C. RAMMELT, *Flight from Troy in Art*, in R.F. THOMAS, J.M. ZIOLKOWSKI (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, Malden (Ma)-Oxford 2014, vol. II, pp. 489-491. In generale sulla tradizione figurativa dell’*Eneide* vd. F. PICCIRILLO, *La tradizione figurativa*, parte della voce *Eneide*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1984, vol. II, pp. 302-306.

² In particolare nella *Felsina pittrice* (1678) e nelle *Pitture di Bologna* (1686) del Malvasia: C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampaolo Zanotti e altri scrittori*, Bologna 1841, p. 353; Id., *Le pitture di Bologna*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1969, pp. 173-174.

³ T. MOZZATI, *A rediscovered fresco by Ludovico Carracci in Palazzo Ratta, Bologna*, in «The Burlington Magazine» 112, 2010, pp. 523-527. L’autore data il dipinto al 1586-87 su base stilistica. L’attribuzione e la datazione sono state recepite da A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna 2016, p. 105. Vorrei ringraziare l’Ente Patrimonio dell’ASP Città di Bologna per avermi gentilmente concesso di studiare di persona il dipinto e di fotografarlo e Laura Lambertini per avermi accompagnato nel sopralluogo.



1. Ludovico Carracci, affresco, 1586-1587, Palazzo Ratta, Bologna.

e spazio reale. In apparente contraddizione con il moto di Enea, la meta del suo cammino sembra delinearsi a sinistra, dove il pittore ha tratteggiato le colonne di un edificio che potrebbe essere il tempio di Cerere, ovvero il luogo designato come punto di ritrovo per i fuggiaschi troiani, in parte nascosto dall'*antiqua cupressus* che Enea nomina nel discorso ai compagni (*Aen.* 2, 714): Anchise pare infatti rivolgere lo sguardo proprio in quella direzione. Enea sorregge il padre su una spalla sola e si bilancia sollevando entrambe le braccia sopra la testa a fermare le gambe di Anchise. L'eroe sogguarda l'osservatore da sotto il braccio sinistro, come se si fosse accorto all'improvviso della presenza di uno spettatore delle sue azioni. La velocità del moto della figura è percepibile nell'ampia falcata del passo e nello svolazzare delle vesti – in particolare del manto verde che si gonfia pieno di vento.

Se le figure di Enea e del padre corrispondono all'iconografia tradizionale di questo tema, il resto del dipinto di Ludovico se ne discosta decisamente e presenta dunque alcune difficoltà di interpretazione⁴. Nell'affresco di Palazzo Ratta il piccolo Ascanio si

⁴ Più tardi, intorno al 1593, Ludovico dipinse di nuovo una *Fuga di Enea* nel ciclo di affreschi a tema eneadico in Palazzo Fava a Bologna. Vd. in merito A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna 1966, pp. 59-73; Bologna 1984. *Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, con un saggio introduttivo di A. EMILIANI, catalogo della mostra (Bologna: 1984), Bologna 1984, pp. 189-201; A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia (Bo) 2011, cat. 51, pp. 162-165.

gira verso la madre e le prende la mano guardandola negli occhi. Madre e figlio si scambiano l'ultimo saluto: Creusa infatti è presa di forza da un uomo armato che la solleva da terra e la trattiene, interrompendo il movimento della donna che – come segnalano lo svolazzo delle vesti e la posizione dei piedi – seguiva fedelmente i passi del marito. Questa scena di commiato, piena di emozione e movimento, non ha confronti nella tradizione figurativa del tema né trova un'immediata spiegazione nelle fonti testuali. L'artista sembra aver ragionato liberamente sulla vicenda che era chiamato a dipingere e forse gli è parso improbabile che un bambino piccolo avrebbe perso di vista la madre in una situazione di pericolo, tanto da non accorgersi della sua sparizione. Benché la scena drammatica ideata da Ludovico non abbia precedenti, altri artisti prima e dopo di lui hanno raffigurato le azioni di Ascanio durante la fuga in modo indipendente dal racconto virgiliano.

A. IL RUOLO DI ASCANIO

Un'altra illustrazione del tema della fuga di Enea che presenta Ascanio nell'atto di rivolgersi alla madre si trova nel cosiddetto Virgilio Riccardiano (1463 ca.), il celebre codice manoscritto dell'*Opera omnia* di Virgilio corredato da numerose miniature – una per pagina nella sezione dedicata all'*Eneide* – attribuite ad Apollonio di Giovanni⁵. Nel riquadro miniato relativo alla fuga, il piccolo Ascanio si volta a guardare la madre



2. Apollonio di Giovanni, miniatura del «Virgilio Riccardiano», Ricc. 492, f. 89r., 1463 ca., Biblioteca Riccardiana, Firenze. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.

⁵ E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, pp. 7-11 e cat. 7, pp. 55-56; C. MARTELLI, *Aggiornamenti sull'iconografia delle miniature del Virgilio Riccardiano*, in *Iconographica* 1, 2002, pp. 162-164; M. CECCANTI, *L'Eneide rinnovata. Persistenze e originalità nel Virgilio Riccardiano*, in G. LAZZI, G. WOLF (edd.), *La stella e la porpora, il Corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano. Atti del Convegno di Studi – Firenze, 17 maggio 2007*, Firenze 2009, pp. 153-159. Sulle miniature medievali e rinascimentali dell'*Eneide* vd. G. MARIANI CANOVA, *Tradizione manoscritta illustrata*, parte della voce *Rinascimento*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1988, vol. IV, pp. 483-490; J. COURCELLE, *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits, du X^e siècle au XVI^e siècle*, in G. DUCHET-SUCHAUX (ed.), *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris 1990, pp. 75-90; J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM, *The Virgilian Tradition. The first Fifteen Hundred Years*, New Haven-London 2008, pp. 438-446.

che si è fermata appena fuori le mura e appare serena e decisa a non proseguire il cammino. Il bambino, trascinato dal padre ignaro, allunga la mano verso Creusa, che lo saluta senza toccarlo (fig. 2).

La serie di miniature dedicate all'*Eneide* di Apollonio di Giovanni segue fedelmente il testo virgiliano in ogni punto. L'artista ad esempio è l'unico – a mia conoscenza – che dipinge Enea vestito di una pelle di leone, particolare tratto dai versi di Virgilio (2, 722). Il gesto che il miniatore attribuisce ad Ascanio non è dunque da intendersi come frutto di un atteggiamento di disattenzione verso il testo. Qui Apollonio ha risposto con la propria fantasia alla questione che il racconto di Virgilio lascia aperta, la stessa che, molti anni più tardi e in modo del tutto indipendente, indurrà Ludovico Carracci a ideare la sua scena di commiato: cosa accade ad Ascanio e Creusa durante la fuga, dal momento in cui escono di casa fino a quando Enea giunge al tempio di Cerere e si accorge dell'assenza della moglie?

Nel poema Enea racconta che Creusa seguiva a breve distanza gli altri membri della famiglia mentre egli stesso teneva per mano il piccolo Ascanio, che a stento riusciva a stare al suo passo. Nonostante l'immagine del bambino che incespica spaventato accanto al padre stringendogli la mano si imprima nella memoria del lettore in modo indelebile, non sempre gli artisti hanno raffigurato Ascanio così come viene descritto nell'*Eneide*. Nell'affresco di Ludovico il bambino stringe con entrambe le mani Creusa e non si può neppure immaginare che si sia appena staccato dal padre in un moto di angoscia, perché, come si è visto, Enea ha bisogno di entrambe le braccia per sostenere Anchise su una spalla sola. Ma Ludovico non è l'unico a prendersi questa licenza.

La più celebre raffigurazione cinquecentesca della *Fuga*, riferimento obbligato per ogni artista che si accingesse a mettere in immagini questo tema, è il cosiddetto 'Gruppo di Enea' dipinto da Raffaello a margine dell'affresco dell'*Incendio di Borgo* nelle Stanze Vaticane⁶: un giovane fugge dalle fiamme portando in salvo un vecchio sulle spalle, mentre un bambino li segue tenendo sotto braccio una scatola e dei panni. Già Vasari riconosceva nella scena un'allusione all'*Eneide*⁷ e certamente i contemporanei di Raffaello interpretarono in questo modo le tre figure in cammino, nonostante l'incongruenza dei personaggi virgiliani nella storia illustrata, ovvero il miracoloso spegnimento dell'incendio divampato nel quartiere romano di Borgo

⁶ La bibliografia sull'argomento è, ovviamente, sterminata. Mi limito a segnalare i contributi fondamentali per lo studio iconografico e alcune recenti interpretazioni: K. BADT, *Raphael's 'Incendio Del Borgo'*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1959, pp. 35-59; K. OBERHUBER, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werke Raffaels*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 22, 1962, pp. 23-73; G. DANBOLT, *Roma Invicta. An interpretation of Raphael's Incendio di Borgo in the Vatican*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Series altera* in 8°, 7, 1989, pp. 97-130; G. BECATTI, *L'Incendio di Borgo: iconografia delle antichità. Precisazioni sulla terza Stanza di Raffaello in Vaticano*, in *Accademia Raffaello. Atti e Studi* 2, 2011, pp. 23-25; C.L. FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, Milano 2017, pp. 55-57. Sul 'Gruppo di Enea' ha scritto anche lo studioso ricordato nel convegno: M. MARTINA, *L'Incendio di Borgo di Raffaello: il cosiddetto Gruppo di Enea*, in ID., *Scritti di filologia classica e storia antica*, a cura di G. BANDELLI, M. FERNANDELLI, L. GALASSO, L. TONEATTO, Trieste 2004, pp. 329-335.

⁷ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (Giunti) Firenze 1568. Nella vita di Raffaello si legge: "Dall'altra parte v'è figurato, nel medesimo modo che Vergilio descrive che Anchise fu portato da Enea, un vecchio ammalato, fuor di sé per l'infermità e per le fiamme del fuoco"; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. BETTARINI, P. BAROCCHI (ed.), Firenze 1976, vol. IV, p. 193.

nell'847⁸. Si può essere certi che i contemporanei cogliessero l'allusione all'*Eneide*, perché numerose opere figurative cinquecentesche, tra cui diverse stampe, isolano questo gruppo di figure e le presentano chiaramente come Enea, Anchise e Ascanio: il soggetto è infatti spesso dichiarato da una didascalia, nel caso delle stampe, e le figure sono abbigliate e cordate da oggetti che ne manifestano l'identità⁹. Raffaello stesso disegnò una stampa di questo soggetto – incisa poi su legno da Ugo da Carpi e più volte copiata – rielaborando le pose dei tre personaggi dell'*Incendio di Borgo*¹⁰. Sia l'affresco che le copie e le varianti presentano Ascanio che segue o precede la famiglia libero dalla mano del padre. Nell'affresco al ragazzino è affidato il compito di portare in salvo degli oggetti (possiamo immaginare che la scatola contenga i Penati troiani, ma l'immagine non offre alcun sicuro appiglio a questa interpretazione); nella xilografia di Ugo da Carpi su disegno di Raffaello, Ascanio, raffigurato come un bambino piccolo, si regge alla veste del padre; in un'incisione di Jacopo Caraglio che isola le figure dell'*Incendio di Borgo* – stampa che dobbiamo immaginare molto diffusa, visto il numero di copie e opere derivate giunte fino a noi¹¹ – l'incisore interpreta l'oggetto portato da Ascanio come una lampada (fig. 3). Quest'ultima variante avrà una certa fortuna, sulla quale torneremo tra poco.



3. Jacopo Caraglio, incisione a bulino, 1525 ca., Metropolitan Museum, New York.

⁸ Per l'interpretazione del 'Gruppo di Enea' in rapporto alla scena raffigurata vd. la bibliografia citata al n. 6.

⁹ Per le versioni a stampa del 'Gruppo di Enea' vd. J. WOOD, *Cannibalized prints and early art history: Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51, 1988, pp. 210-220; pp. 217-218; D. CORDELLIER, B. PY (ed.), *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della Sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma: 1992), Roma 1992, pp. 200-201. Per una rassegna delle incisioni ispirate all'*Eneide*: M. FAGIOLO, F. PICCIRILLO, *arti figurative*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1984, vol. I, pp. 352-354.

¹⁰ La stampa è datata 1518. K. OBERHUBER (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, catalogo della mostra (Mantova-Vienna: 1999), Milano 1999, cat. 2, p. 61; R. SASSI in *Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, M. ROSSI (ed.), catalogo della mostra (Carpi: 2009), Carpi 2009, cat. 20, p. 130-131.

¹¹ J. WOJCIECHOWSKI, *Caraglio*, Marzec 2017, cat. 10, pp. 140-142. L'incisione è stata ripresa (o la sua lastra restaurata) da Michele Lucchese per cui vd. A. ALBERTI, *Contributi per Michele Grechi Lucchese incisore*, in *Rassegna di studi e di notizie. Castello Sforzesco* 37, 2014-2015, pp. 35-79: p. 74. La stampa è stata copiata anche su un piatto di maiolica, dipinto ad Urbino nei primi anni trenta del Cinquecento e conservato al British Museum: L. SYSON, D. THORNTON, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, pp. 257-258.

L'esempio di Raffello autorizza dunque gli artisti del Cinquecento a deviare dal testo dell'*Eneide* in questo particolare aspetto della raffigurazione. Perché Raffaello non abbia per primo tradotto fedelmente in immagini i versi di Virgilio è invece questione più complessa. Si può sostenere che, considerato il valore allusivo del gruppo di figure nell'affresco vaticano, una troppo stringente aderenza al racconto dell'*Eneide* non fosse necessaria, né forse desiderabile, perché se Raffaello avesse dipinto i personaggi proprio come sono descritti nel poema – in abiti antichi, con i Penati in mano e in tutto e per tutto riconoscibili – sarebbero apparsi come un'incongrua presenza nella scena, mentre avendo attribuito loro un aspetto universale (ovvero non storicamente connotato) e avendo conservato della descrizione virgiliana solo quanto necessario perché si potesse cogliere la citazione, Raffaello è riuscito ad integrare le figure in modo naturale nella composizione. Ma questa ipotesi non spiega perché il piccolo Ascanio non tenga la mano del padre nella xilografia ideata da Raffaello e incisa da Ugo da Carpi: qui il soggetto dichiarato è proprio la *Fuga*, ma il bambino si sorregge alla veste di Enea.

È possibile che Raffaello abbia sottoposto la descrizione di Virgilio a una prova di verosimiglianza e abbia deciso di 'correggerla'. Questa ipotesi è suffragata da un disegno a sanguigna di Raffaello che è evidentemente preparatorio del gruppo di Enea dell'affresco vaticano: l'artista ha ritratto due giovani (probabilmente garzoni di bottega) nella posa poi attribuita nel dipinto ad Enea e Anchise¹². Poiché l'artista ha chiesto a due persone adulte di provare a sorreggersi una sulle spalle dell'altra, ha potuto verificare che è quasi impossibile farlo impiegando un braccio solo. Che questa spiegazione sia sufficiente o meno, ciò che è importante constatare ai fini di questo ragionamento è che l'autorità di Raffaello ha concesso agli artisti del Cinquecento la licenza di 'liberare' Ascanio, non solo dalla mano del padre, ma anche dal ruolo passivo che gli è attribuito nell'*Eneide* durante la fuga.

Infatti in un numero consistente di rappresentazioni pittoriche della seconda metà del Cinquecento, soprattutto di area lombardo-veneta, Ascanio è addirittura presentato nel ruolo di guida della famiglia troiana. Un esempio interessante di ciò è il dipinto su tela di Bonifacio de' Pitati (fig. 4), parte di una serie di otto dipinti di tema antico che formava probabilmente il fregio decorativo di una stanza di Palazzo Pisani a Santo Stefano a Venezia¹³: Ascanio anticipa di qualche passo il resto della famiglia – che già non comprende più Creusa – indica la strada e illumina il cammino con una lampada. Il pittore ha messo in valore la possibilità offerta dal soggetto di indagare i vari effetti delle diverse fonti di luce presenti nella scena: se nella parte destra del dipinto il cielo è acceso dalle fiamme dell'incendio, a sinistra dell'albero che taglia la composizione in due si contrappongono la fonte di luce naturale della luna e la

¹² Vienna, Albertina, Bd. V. 4881. P. JOANNIDES, *The Drawings of Raphael: with a Complete Catalogue*, Berkeley-Los Angeles 1983, cat. n. 36, p. 104; OBERHUBER (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, cit., cat. 1, p. 60.

¹³ L'ubicazione attuale del dipinto è ignota. Il quadro è citato assieme agli altri della serie nell'inventario di Palazzo Pisani: G. PAVANELLO (ed.), *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, Verona 2006, p. 32, n. 6; sul sito della casa d'aste Robert Simon Fine Art è possibile leggere la scheda di catalogo di questi otto dipinti redatta da Peter Humphrey e Philip Cottrell nel 2016 e presentata dalla casa d'aste come in via di pubblicazione in una monografia di questi studiosi su Bonifacio, tuttora, a quanto mi consta, non pubblicata: www.robertsimon.com/bonifazio. Per gli altri dipinti della serie vd. V. SGARBI, *Giovanni de Mio, Bonifacio de' Pitati, Lamberto Sustris: indicazioni sul primo tempo del manierismo veneto*, in *Arte Veneta* 25, 1981, pp. 52-61: 55-56; S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 15, 1986, pp. 111-112.



4. Bonifacio de' Pitati, olio su tela, 1545-50, ubicazione ignota. Fotografia della Fondazione Zeri di Bologna.

luce artificiale della lampada di Ascanio. L'albero presenta un tronco tagliato nella parte della composizione occupata dalla città in fiamme e un tronco frondoso che si sviluppa piegandosi verso sinistra: è questa un'allegoria consueta nella pittura veneta del Cinquecento per significare la morte – qui corrispondente alla città distrutta – e la resurrezione – ovvero in questo caso la rinascita della nazione troiana¹⁴. Il piccolo Ascanio, come il tronco frondoso, indica la via della salvezza. Altre opere pittoriche cinquecentesche nelle quali il figlio di Enea guida i parenti nel cammino sono la tela di Paolo Farinati, anch'esso veronese come Bonifacio de' Pitati, conservata alla Pinacoteca di Siena (fig. 5)¹⁵ – il dipinto è un notturno e Ascanio porta una grande fiaccola – e l'affresco staccato di Guercino alla Pinacoteca di Cento,



5. Paolo Farinati, olio su lavagna, 1590-1600, Pinacoteca Nazionale, Siena. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali. Polo museale della Toscana, Pinacoteca Nazionale di Siena.

¹⁴ Questo simbolo è al centro dell'*Allegoria della Virtù e del Vizio* di Lorenzo Lotto della National Gallery di Washington (1505) e appare nel paesaggio che fa da sfondo a numerosi dipinti a soggetto sacro come ad esempio *L'agonia nell'orto* di Andrea Mantegna nel Musée des Beaux-Arts di Tour (1456-9) e la *Pietà Donà delle Rose* di Giovanni Bellini alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1505).

¹⁵ Un'altra versione di questo dipinto appartiene alla collezione del duca di Devonshire a Chatsworth ed era in antico attribuita a Jacopo Tintoretto, vd. D. DOSSI, *Paragoni di Orazio e Paolo Farinati*, in *Paragone* 64, 2013, pp. 22-31: n. 2. Farinati aveva già raffigurato la *Fuga* nel Salone Verde della Villa Nichesola-Conforti in Valpolicella (1590 ca.) per cui vd. G. MARINI, P. MARINI, F. ROSSI, *Paolo Farinati 1524-1606, Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, catalogo della mostra (Verona 2005-2006), Venezia 2005, pp. 237-241: qui Ascanio si tiene alla veste del padre, come nel chiaroscuro di Ugo da Carpi.

che decorava un sopracamino come il dipinto di Palazzo Ratta, nel quale Ascanio cammina accanto al padre e indica la strada¹⁶.

Il capostipite di questa variante iconografica potrebbe essere la xilografia che illustra la *Fuga* nell'edizione strasburghese dell'opera virgiliana curata da Sebastian Brant (1502), edizione che ebbe larga fortuna in tutta Europa: qui il piccolo Ascanio è tenuto per mano da Enea ma anticipa il padre di qualche passo e mostra con la mano libera il cammino¹⁷. Il testo e le illustrazioni del Virgilio strasburghese furono riproposte in diverse edizioni prodotte in tutta Europa (ma specialmente a Venezia) durante il Cinquecento¹⁸.

Le opere grafiche e pittoriche che presentano questa variante iconografica non sono semplicemente 'infedeli' al testo dell'Eneide, bensì offrono una sorta di chiave interpretativa del racconto. Il figlio di Enea incarna in queste composizioni il futuro della nazione troiana: si può supporre che questi artisti, mostrando Ascanio che apre la strada ai parenti, anticipino nell'immagine il destino finale della progenie di Enea, destino attuato da Iulo in terra laziale.

Il ruolo attivo di Ascanio nella fuga è da leggersi anche sulla scorta dell'interpretazione allegorica diffusa in epoca rinascimentale dei primi sei libri dell'Eneide, letti già da Fulgenzio¹⁹, poi da Bernardo Silvestre²⁰ e infine da Cristoforo Landino²¹ come

¹⁶ Originariamente parte del ciclo di affreschi che decorava casa Pannini (1615-1616), per cui vd. P. BAGNI, *Guercino a Cento. La decorazione di casa Pannini*, Bologna 1984, p. 117; N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma 2017, pp. 55-59 e 283.

¹⁷ *Virgilij maro[n]is opera...*, Argentoratum 1502, f. 180r. T. RABB, *Sebastian Brant and the First Illustrated Edition of Virgil*, in *The Princeton University Library Chronicle* 21, 1960, pp. 187-199: 192-193 (per la *Fuga*): l'autore sostiene che l'artista abbia deviato dalla lettera del testo sotto l'influenza del tipo iconografico della *Fuga in Egitto* che presenta Cristo bambino come guida della famiglia in cammino. B. SCHNEIDER, "Virgilius pictus": Sebastian Brants illustrierte Vergil Ausgabe von 1502 und ihre Nachwirkung; ein Beitrag zur Vergilrezeption im deutschen Humanismus, in *Wolfenbütteler Beiträge* 6, 1983, pp. 202-262. Schneider nota l'iconografia inconsueta della scena (p. 213) e la attribuisce a un'incomprensione del testo da parte del disegnatore. L'edizione strasburghese del 1502 e altre undici edizioni pubblicate da questa data fino al 1840 sono consultabili online sul sito <http://daten.digital-sammlungen.de> nell'ambito dell'enciclopedia progetto "Buchillustrationen zu Vergils Aeneis 1502-1840 (Virgilius pictus digitalis)" del MDZ (Münchener Digitalisierungs Zentrum), cui si deve anche la pubblicazione del manuale W. SUERBAUM, *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben. 1502-1840*, Hildesheim-Zürich-New York 2008.

¹⁸ Sulla prima edizione veneziana che riprende quella strasburghese (1519) vd. U. WILKE, W. SUERBAUM (Hrsgg.), *Der «Venezianische Vergil». Die Holzschnitte zur Aeneis nach der Strassburger Ausgabe von 1502 im Venedig des 16. Jahrhunderts*, in *Vergils Aeneis in vier Zyklen von Buch-Illustrationen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Neukirchen 2014, pp. 5-181. L'autore conta altre 9 ristampe veneziane di questa edizione tra il 1519 e il 1552; per le edizioni che copiano o imitano le illustrazioni dell'edizione di Brant vd. anche RABB, *Sebastian Brant*, cit., pp. 196-197 (ne conta 15 di cui 6 veneziane); SCHNEIDER, "Virgilius pictus", cit., pp. 229-233.

¹⁹ *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales*. Per l'interpretazione allegorica di Fulgenzio vd. ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, cit., pp. 660-672.

²⁰ Edizione consultata: Bernardo Silvestre, *Commento all'Eneide. Libri I-VI*, B. BASILE (ed.), Roma 2008, pp. 60-61 (interpretazione del II Libro); vd. l'utile introduzione di E.G. SCHREIBER, T.H. MARESCA, *Commentary on The First Six Books of Virgil's Aeneid by Bernardus Silvestris*, Lincoln-London 1979, pp. xi-xxxiii; ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, cit., pp. 726-737.

²¹ Libri III e IV delle *Disputationes Camaldulenses*, per cui vd. A. GRECO, *Landino Cristoforo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1987, vol. III, pp. 109-112; C. KALLENDOFF, *Cristoforo Landino's Aeneid and the Humanist Critical Tradition*, in *Renaissance Quarterly* 36, 1983, pp. 519-546; ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, cit., pp. 793-810. In generale sul topos dell'età dell'uomo nell'allegoresi medievale di

allegoria del percorso dell'anima umana dalla nascita alla conquista della sapienza (che coincide con la discesa negli Inferi del libro VI). L'errare di Enea nei primi sei libri corrisponde dunque allo svolgersi delle età della vita: dall'infanzia (che Fulgenzio e Bernardo Silvestre fanno coincidere con il primo libro, mentre Cristoforo Landino, che considera lo svolgersi cronologico del racconto, identifica con la presa di Troia), all'adolescenza fino all'età matura. Questa interpretazione allegorica non è illustrata in queste opere figurative né alcuno di questi esegeti attribuisce ad Ascanio esplicitamente il ruolo di guida; tuttavia il tema delle età dell'uomo, fondamentale chiave di lettura allegorica dell'*Eneide* durante il Rinascimento, è immediatamente suggerito dall'immagine delle tre generazioni della famiglia in fuga: è un soggetto, questo delle *Tre età dell'uomo*, largamente diffuso nella pittura rinascimentale, specialmente nel Cinquecento e in area veneta. Di norma le tre età sono presentate allegoricamente da tre personaggi – un bambino o un adolescente, un uomo maturo e un uomo anziano – i cui atteggiamenti e le cui azioni manifestano il carattere dell'epoca della vita corrispondente²². Se leggiamo la scena della fuga in questa prospettiva, il vecchio Anchise rappresenta il passato, Enea il presente e Iulo il futuro. Tenendo a mente questa cornice interpretativa, la deviazione dal testo virgiliano che si riscontra nel modo di presentare Ascanio in queste opere si rivela ricca di significati.

L'attribuzione di una fonte di luce – fiaccola o lampada che sia – alla giovane guida risponde in parte ad un ragionamento sulle condizioni in cui la fuga avviene (di notte e per *opaca locorum*); potrebbe aver avuto un ruolo nel diffondersi di questa variante l'esempio della celebre stampa di Jacopo Caraglio, di cui si è detto, nella quale l'incisore sembra aver interpretato la scatola portata dal bambino nell'affresco di Raffaello come un lume, identico a quello che Bonifacio de' Pitati metterà in mano al suo Ascanio; si può però supporre che la fiaccola o la lampada alludano anche al miracolo delle fiamme che divampano nei capelli del bambino quando ancora la famiglia di Enea è dentro la soglia di casa, miracolo che convince Anchise a intraprendere la via della fuga (vv. 680-691).

La digressione appena compiuta su questa variante iconografica sarà utile anche a comprendere appieno un'opera fondamentale per l'interpretazione dell'affresco di Ludovico Carracci.

B. IL DESTINO DI CREUSA

Se i pittori che hanno rappresentato Ascanio libero dalla stretta del padre, o addirittura nel ruolo di guida della famiglia troiana, avrebbero anche potuto seguire la lettera del testo e presentare dunque un quadro del tutto fedele alle immagini evocate dai versi di Virgilio, la raffigurazione del destino di Creusa pone di per sé un problema all'artista. Se infatti il poeta può evitare di nominare il personaggio nelle fasi centrali

Virgilio vd. *ibidem*, pp. 817-822; D.S. WILSON-OKAMURA, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge 2010, p. 146 ss. sulle interpretazioni allegoriche della caduta di Troia.

²² Ad es. il dipinto di questo soggetto di Giorgione nella Galleria Nazionale di Palazzo Pitti o quello di Tiziano alla National Gallery di Edimburgo; J. BURROW, *The ages of Man. A study in Medieval Writing and Thought*, Oxford 1988.

della fuga – ovvero da quando la famiglia esce di casa fino all'arrivo al tempio di Cerere – e segnalare ad un certo punto del racconto la sua sparizione, lasciando al lettore il compito di immaginare quando e come questa sia avvenuta, l'artista figurativo, se vuole introdurre nella storia dipinta la parte della vicenda che riguarda la prima moglie di Enea, deve *mostrare* la figura di Creusa e ciò che le accade. Spesso i pittori hanno dipinto la donna in cammino vicino ai famigliari; alle volte, per alludere alla sua sparizione, la moglie di Enea è raffigurata qualche passo indietro rispetto agli altri, come se già stesse per perdere le tracce del marito²³.

Nell'affresco di Palazzo Ratta Ludovico Carracci propone una soluzione diversa: Creusa non si è persa, è stata rapita. Il dipinto ha da poco richiamato l'attenzione della critica, come si diceva, e dunque ancora non è stato studiato affatto dal punto di vista iconografico. L'autore dell'articolo che ha riconosciuto nell'affresco un'opera di Ludovico Carracci, Tommaso Mozzati, descrive il rapitore semplicemente come "the armed man who grasps Creusa" e non propone un'ipotesi sul significato dell'azione che coinvolge questi personaggi²⁴.

Per quanto sia una variante molto rara, ho riscontrato altre opere figurative del Cinquecento e del secolo precedente nelle quali la moglie di Enea è rapita da un soldato. Nel codice dell'*Opera omnia* di Virgilio della Biblioteca Vaticana (Urb. lat. 642), probabilmente composto per Oddantonio da Montefeltro tra il 1443 e il 1444, l'unica miniatura dedicata all'*Eneide* illustra proprio la *Fuga*: qui Creusa è trascinata via da due soldati, uno dei quali le stringe i polsi, mentre il resto della famiglia procede inconsapevole di quanto stia accadendo (fig. 6)²⁵.



6. Miniatura dell'*Opera* di Virgilio di Oddantonio da Montefeltro, Urb. Lat. 642, f. 51r., 1443-44, Biblioteca Apostolica Vaticana.

²³ È il caso ad es. dell'affresco staccato di Girolamo Genga (1508-1512), proveniente da Palazzo Petrucci, che si conserva alla Pinacoteca Nazionale di Siena.

²⁴ MOZZATI, *A rediscovered fresco*, cit., p. 525. Secondo l'autore «The scene of *Aeneas fleeing from Troy* corresponds precisely with the *Aeneid*; book 2, lines 735-44», p. 534, n. 11.

²⁵ *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, catalogue établi par E. PELLEGRIN (et alii), Paris 1982, vol. II.2, p. 614; MARIANI CANOVA, *La tradizione manoscritta illustrata*, cit., pp. 486-487; M. BUONOCORE (ed.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Roma: 1996-1997), Roma 1996, cat. 89, pp. 365-368.



7a. Su disegno di Battista Franco, maiolica dipinta, 1545-51, Musei Civici, Pesaro. Su gentile concessione del Comune di Pesaro/Servizio Cultura e Promozione del territorio.



7b.

La chiave per comprendere l'origine di questa versione del racconto è offerta da un piatto di maiolica urbinata della metà del Cinquecento (fig. 7a). Il piatto è probabilmente parte di un servizio da tavola dedicato alla storia della guerra di Troia, disegnato da Battista Franco, pittore manierista di origine veneziana, su commissione del duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere²⁶. La decorazione ideata da Battista Franco presenta Ascanio secondo l'iconografia discussa nel precedente paragrafo (a guida della famiglia e con la fiaccola in mano), Enea che porta Anchise sulle spalle e Creusa rapita da

una figura maschile barbuta, vestita come un soldato ma senza armatura. Il retro del piatto, come gli altri della serie, reca un'iscrizione dipinta che funge da didascalia della scena: vi si legge "I CORIBANTI A' ENEA RAPIR | CREUSA" (fig. 7b)²⁷.

I rapitori di Creusa raffigurati in queste immagini e nell'affresco di Palazzo Ratta non sono dunque soldati achei ma sono Coribanti, ovvero seguaci della dea Cibeles²⁸. Per

²⁶ T. CLIFFORD, J.V.G. MALLET, *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, in *The Burlington Magazine* 118, 1976, pp. 386-410. Il piatto è descritto alla scheda 19a. Gli autori identificano come soggetto del servizio "the history of Troy", anche se i piatti sopravvissuti della serie raffigurano episodi quasi esclusivamente tratti dall'*Eneide* (il primo è narrato nell'*Iliade* ma ha per protagonista Enea): Enea combatte per il corpo di Pandaro, i greci entrano nel cavallo di Troia, il cavallo di Troia portato dentro le mura, Pirro uccide Priamo, Venere trattiene Enea dall'uccidere Elena, il miracolo delle fiamme sul capo di Ascanio, la rovina di Troia, la fuga di Enea. Per le raffigurazioni dell'*Eneide* nelle maioliche rinascimentali vd. FAGIOLO (ed.), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, cit., pp. 245-248.

²⁷ Vd. FAGIOLO, *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, cit., scheda n. 5, p. 248.

²⁸ BUONOCORE (ed.), *Vedere i classici*, cit., p. 368: l'autore della scheda di catalogo dedicata al manoscritto Urb. Lat. 642, Gian Biagio Conte, nota l'iconografia inconsueta dell'illustrazione della *Fuga*, ma riconosce nei soldati "due guerrieri greci". L'autore così spiega il rapimento di Creusa: «Lo spunto è probabilmente dato dall'incertezza lasciata da Virgilio sulla scomparsa di Creusa [...]. La soluzione figurativa sembra voler eludere razionalisticamente la spiegazione sovranaturale di Servio», per cui vd. *infra*, p. 142.

comprendere le ragioni di questa iconografia, che evidentemente non ha una spiegazione immediata nel testo di Virgilio, bisogna rivolgersi all'esegesi rinascimentale del poema latino.

Il verso dell'*Eneide* che contiene la spiegazione della fine di Creusa (2, 788) è difatti ambiguo e necessita di essere interpretato. Enea, accortosi dell'assenza della moglie, ripercorre il cammino fin dentro le mura di Troia cercando e chiamando a gran voce Creusa; il fantasma della donna gli appare per dissuaderlo dal continuare la ricerca, che sta mettendo l'eroe in grave pericolo di vita; l'*umbra* di Creusa rassicura Enea sul destino di entrambi: per lui è in serbo una nuova compagna in una nuova terra, mentre Creusa stessa non andrà schiava a un capo acheo *sed me magna deum genetrix his detinet oris* (v. 788). Questa dichiarazione può essere interpretata come una perifrasi per significare la morte: la Madre degli dei (ovvero la Terra) mi trattiene in queste regioni (ovvero sono già morta e qui sepolta). Così leggeva il passo Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium*: "Et così viene ad esser manifesto, poscia ch'ella dice non essere stata presa da alcuno ma essere ritenuta dalla madre degli Dei, che è la Terra, ivi esser rimasta morta et sotterrata"²⁹. Confermerebbe questa interpretazione il fatto che Creusa appaia sotto forma di fantasma – Enea la chiama *simulacrum* e *umbra* (v. 772) – e che abbia maggiori dimensioni rispetto a quando era in vita (*nota maior imago*, v. 773)³⁰.

Due distinte tradizioni di commenti virgiliani rinascimentali offrono invece una spiegazione diversa di questa enigmatica frase di Creusa. La prima nota si trova nel commento all'*Eneide* di Cristoforo Landino, che fu pubblicato per la prima volta nel 1487³¹ e incluso poi in molte edizioni successive, tra le quali quella veneziana del 1491 per i tipi di Filippo Pincio Mantovano³², il cui apparato (che comprende cinque commenti: Servio, Donato, Calderino, Mancinelli, Landino) è stato ripreso nel già citato volume strasburghese del 1502 di Sebastian Brant³³ e in molte edizioni vene-

²⁹ Si cita la volgarizzazione di Giuseppe Betussi, molto diffusa nel Cinquecento: *La Genealogia degli Dei de gentili*, di M. Giovanni Boccaccio..., tradotta per M. Gioseppe Betussi da Bassano, Venezia 1574, f. 105r.

³⁰ Cfr. il commento di R.G. AUSTIN, *P. Vergili Maronis Aeneidos, Liber Secundus*, Oxford 1963, p. 278: «the superhuman stature was conventional in the description of ghosts». L'uso di termini diversi per indicare il 'fantasma' produce una voluta ambiguità secondo N. HORSFALL, *Virgil, Aeneid 2*, Leiden-Boston 2008, p. 533: «here in particular, where he [Virgil] is so careful to avoid explaining just what has become of Creusa, a precise terminology would be particularly unwelcome» (il corsivo è mio).

³¹ *Christophori Landini Florentini in P. Vergilii Interpretationes*, Firenze 1487. Ho consultato l'esemplare della British Library: la nota in esame si trova al f. 58r (la numerazione ricomincia all'inizio di ogni opera contenuta nel volume). Per questo commento vd. R. CARDINI in C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, edizione, introduzione e commento a cura di R. CARDINI, Roma 1974, vol. I, pp. 205-210; GRECO, *Landino Cristoforo*, cit., pp. 109-112; C. KALLENDORF, *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hannover-London 1989, pp. 129-171; Id., *Virgil and the Myth of Venice. Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford 1999, pp. 104-110; C. KALLENDORF, *A Bibliography of Venetian Editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze 1991, p. 41.

³² *Vergilius cum quinque commentariis*, Venezia (Philippus Pintius) 1491-1492; vd. G. MABELLI, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze 1954, n. 67, pp. 33-34; E. ESPOSITO, *Edizioni*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1985, vol. II, pp. 169-175: 170; KALLENDORF, *A Bibliography of Venetian Editions*, cit., pp. 40-42.

³³ J. HAMM, *Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants Vergilius pictus (Straßburg 1502)*, in *Intermedialität in der Frühen Neuzeit*, Berlin-Boston 2017, pp. 236-260, spec. 243 ss. (sul rapporto tra l'edizione di Mancinelli, pubblicata da Filippo Pincio, e quella di Sebastian Brant). La nota in questione si trova al f. 181r. dell'edizione di Brant, per cui vd. *supra*, n. 17.

ziane³⁴. Questa nota è relativa ad un altro passo del secondo libro dell'*Eneide*, ovvero la frase con cui Anchise, durante la fuga, incita il figlio ad affrettarsi perché sente i nemici sempre più vicini e vede i bagliori dei loro scudi ("Nate" exclamat, "fuge, nate; propinquant. | Ardentis clipeos atque aera micantia cerno", vv. 733-734). La nota di commento a *ardentis clipeos* recita:

*ex hoc fallebat Anchises ut hostes crederet insequi et non esse Corybantes. Figmentum poetae est matrem deorum Cybelem miseratam exilium Creusae misisse Corybantes ministros suos, qui mulierem ad se traducerent suam ministram futuram*³⁵.

Secondo Landino dunque il poeta immagina che Cibeles, impietosa dal destino che attendeva Creusa, abbia inviato i suoi seguaci a rapire la donna e che Anchise, sentendo il rumore delle armi e vedendo la luce riflessa sugli scudi, abbia pensato che i Coribanti fossero invece soldati greci. Landino dunque interpreta letteralmente la dichiarazione dell'*umbra* di Creusa ad Enea: la dea Cibeles la trattiene in Frigia (*bis ori*) come sua sacerdotessa³⁶. Simile il commento che si trova nell'edizione dell'opera virgiliana stampata a Venezia nel 1489 da Giorgio Arrivabene in apertura dell'esegesi del passo (vv. 730-744)³⁷:

[Creusam] ereptam autem fingit a Corybantibus, matris deum Cybelis sacerdotibus ad ea ad hoc missis ut ipsa postea manifestabit occurrens in umbris Aeneae.

Questa interpretazione, declinata nei due commenti, ha origine nella nota di Servio a *propinquant* (v. 733), pronunciato da Anchise e privo di soggetto³⁸: *non dicit qui, propter sequentem de Corybantibus oeconomiam*. Sembra che gli esegeti qui sopra citati abbiano così sciolto il laconico commento di Servio: Virgilio non dice chi in effetti stia inseguendo la famiglia troiana, per non anticipare quanto più tardi Creusa rivelerà ad Enea stesso, ovvero il rapimento per mano dei seguaci di Cibeles. In merito al destino di Creusa, Servio, spiegando l'espressione *infelix simulacrum*, si limita a dire che

³⁴ Vd. ad esempio: P.V.M. *Opera cum expositoribus. Servio. Landino. Antonio Mancinello. Donato. Domitio. Annotationes item in Servium suis locis posita*, Venetiis Philippo Pincio Manutano, anno domini 1504 (ho consultato il volume conservato al Warburg Institute di Londra). La stessa nota sui Coribanti qui citata si trova tradotta in italiano nell'edizione del 1575 (e successive ristampe) *L'Eneide del Virgilio Mantuano commentata in lingua volgare toscana da Giovanni Fabrini da Fighine et Filippo Venuti da Cortona...*, Venezia (Giovanbattista Sessa e fratelli) 1575.

³⁵ Nel testo edito da Brant (vd. n. 17) si legge *traherent* al posto di *traderent*.

³⁶ Cfr. nel suo commento ad v. E. PARATORE, *Virgilio, Eneide*, Volume I (Libri I-II), a cura di E. PARATORE, traduzione di L. CANALI, Milano 1978, p. 369: «Cibeles, il cui culto era originario proprio della Frigia [...]. Creusa è stata assunta tra le sorveglianti non mortali del culto di Cibeles sul posto». AUSTIN, cit., ad v. 788: «a vague mysterious phrase of Creusa's new, unearthly 'shore', where she is to be, presumably, Cybele's priestess», p. 284. Vd. anche *supra*, n. 30.

³⁷ *Opera Vergilianae docte & familiariter exposita: docte quidem Bucolica & Georgica: a Servio Donato & Mancinello: cum adnotationibus Beroaldinis: Aeneis vero ab iisdem praeter Mancinellum...*, Venezia 1489, f. 55v; MABELLI, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, cit., n. 61, p. 32. Se ne conoscono diverse ristampe, tra cui una parigina (1507) e una lionese (1517): vd. FAGIOLO (ed.), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, cit., pp. 112-113.

³⁸ L'omissione del soggetto per i commentatori moderni ha funzione espressiva: PARATORE ad l. «efficacissima, ad indicare l'ansia, l'omissione del soggetto», cit., p. 361.

la donna è stata assunta tra gli dei: *per 'simulacrum' [...] apotheosin ostendit, quia simulacra deorum sunt, umbrae inferorum*³⁹. Che Servio con *propter sequentem de Corybantibus oeconomiam* si riferisse o meno, in effetti, all'affermazione di Creusa in merito alla sua nuova condizione di sacerdotessa di Cibele, certo è che così è stato compreso, ed è evidente che questa interpretazione è anche più antica dei commenti virgiliani nei quali ho potuto riscontrarla, perché la miniatura del manoscritto urbinato della Biblioteca Vaticana risale, come si è detto, agli anni quaranta del Quattrocento.

Si spiega senza dubbio con questo commento la scena del rapimento di Creusa ideata da Ludovico Carracci, il quale dunque non ha integrato di fantasia il racconto virgiliano ma si è affidato a una preesistente tradizione esegetica e figurativa⁴⁰. Non per questo l'affresco deve considerarsi meno originale nella sua concezione, perché solo Carracci ha messo pienamente a frutto il potenziale drammatico di questa versione della storia, coinvolgendo anche Ascanio nella scena e dipingendo Creusa presa di forza e strappata con violenza ai suoi famigliari. Inoltre, il fatto che Enea incontri lo sguardo dell'osservatore, inconsapevole di ciò che accade a poca distanza, intensifica il carattere tragico della scena, perché la distrazione dell'eroe, di cui lo spettatore è in certo senso colpevole (nella finzione pittorica, s'intende), ha conseguenze drammatiche. In effetti, nonostante il rapimento di Creusa sia un'operazione di salvataggio orchestrata dalla dea Cibele, nelle opere figurative che abbiamo osservato non viene mai messa in luce la natura benevola dell'intervento dei Coribanti e la donna appare sempre recalcitrante a seguirli.

Ludovico Carracci non solo inscena l'azione in modo particolarmente drammatico, ma introduce anche due ulteriori personaggi nello spazio tra Creusa e il margine destro del dipinto: una figura femminile di cui appare solo il volto e la parte alta del busto, sotto alla mano sinistra di Creusa, è presa per i capelli da un altro soldato baffuto, simile a quello che rapisce la moglie di Enea. Del soldato vediamo solo il pugno che stringe i capelli della donna, l'elmo e il volto scorciato. Secondo Mozzati questa parte dell'affresco, che versa in condizioni conservative pessime, è frutto dell'invenzione di un restauratore che ha interpretato come poteva i resti della superficie pittorica⁴¹. Lo studioso sostiene questa ipotesi non solo giudicando l'aspetto deteriorato della pittura, ma anche sulla base del confronto con una stampa, databile alla metà

³⁹ Anche AUSTIN, cit., nella nota al v. 773: «she has something of the mystery of apotheosis about her». HORSFALL, cit., p. 542: «Creusa's actual deification is not announced, but we are not far short of it». Così commenta anche S. CASALI, *Virgilio, Eneide* 2, Pisa 2017, p. 343: «Creusa è 'trattenuta' in Frigia dalla dea, ma compare come ombra, e quindi è stata presumibilmente trasformata in qualche forma di divinità (sia che fosse viva sia che fosse morta)». In merito al significato di *umbra* e *simulacrum* in Servio vd. anche A. SETAIOLI, *Le vicende dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt am M. 1995, pp. 145-156.

⁴⁰ Non è improbabile che altre opere grafiche o pittoriche oggi perdute presentassero la stessa iconografia, visto che la attestano due oggetti molto diversi (una miniatura e una maiolica) e lontani nel tempo. È vero che questi due manufatti hanno in comune la provenienza urbinata e la commissione ducale, circostanza di grande interesse e che meriterebbe un approfondimento ulteriore. Tuttavia, se si considera il grande numero di edizioni virgiliane che portano il commento relativo al rapimento dei Coribanti, si può supporre che anche altri artisti si siano ispirati a questa versione del racconto, consueti, com'era consueto, da umanisti della loro cerchia o della cerchia del committente.

⁴¹ MOZZATI, *A rediscovered fresco*, cit., p. 525. L'autore descrive il secondo soldato come «a ruffian».

del Settecento, che riproduce l'opera di Ludovico⁴². Nell'incisione in effetti non appaiono né il secondo soldato, né il cipresso dipinto accanto al tempio, che però, come si è visto, è pertinente alla scena in quanto è citato nel discorso di Enea ai compagni e dunque si deve considerare, a mio avviso, parte della composizione originale. Anche se le due figure che appaiono accanto al margine destro sono certamente corrotte da ridipinture, che riguardano soprattutto il personaggio assente nella stampa, ovvero il soldato, la linea inferiore dell'elmo del secondo Coribante è marcata da un'incisione sull'intonaco, paragonabile a quelle che segnano i contorni delle figure principali della scena: queste incisioni pertengono alla fase preparatoria dell'affresco e si riscontrano in tutte le opere murali dei Carracci di questo periodo⁴³. Non sembra dunque probabile che il pittore responsabile del restauro abbia del tutto inventato questa parte della composizione, a meno di non voler supporre che quell'incisione delimitasse una forma simile, di tutt'altro significato⁴⁴.

La presenza di un secondo soldato non è inedita nella tradizione iconografica che si è qui presa in esame: anche nella miniatura vaticana i Coribanti che afferrano Creusa sono due. Ciò si spiega senza difficoltà grazie al commento sopra citato: poiché i Coribanti sono, secondo questa interpretazione, il soggetto di *propinquant*, coniugato al plurale, bisogna immaginarsi che questi fossero più di uno. L'identità stessa dei Coribanti è di per sé plurale, perché sono citati nelle fonti letterarie e rappresentati in immagini sempre come gruppo e mai singolarmente⁴⁵. Che il secondo Coribante rapisca un'altra donna è invece del tutto inconsueto e non si spiega né con il racconto virgiliano né con la sua esegesi. Questa scena marginale è di invenzione di Ludovico e sembra rivelare un'incomprensione della variante iconografica del tema della *Fuga* che pur è certamente all'origine di quest'opera.

Ludovico non era un uomo di lettere, ma suo cugino Agostino, stretto collaboratore di Ludovico e Annibale nel periodo in cui l'affresco fu realizzato, secondo le fonti era versato in tutte le discipline. Scrive Malvasia nella biografia dei tre Carracci (Ludovico, Annibale e Agostino): "non vi era scienza ch'a lui [Agostino] fosse nova [...] sapendo di politica, d'istoria e di poesia; componendo sonetti, madrigali e sestine"⁴⁶. In un altro passo, dove descrive il metodo di studio proposto dall'Accademia fondata dai Carracci, Malvasia ricorda che Agostino aveva messo a disposizione degli allievi una consistente collezione di libri e che tra questi aveva visto "un Virgilio, col

⁴² La stampa è di Carlo Antonio Pisarri e appartiene alla serie *Raccolta di pitture dipinte sul muro d'Annibale e d'Agostino Carracci* (1750 ca). L'autore della stampa attribuisce l'affresco ad Annibale.

⁴³ Questo particolare è ovviamente visibile solo osservando l'opera dal vivo.

⁴⁴ L'autore della stampa settecentesca sopra citata probabilmente aveva di fronte un affresco di difficile leggibilità e ha dunque eliminato le parti della composizione che gli parevano superflue (il cipresso) o che non poteva riprodurre fedelmente perché troppo rovinate (il soldato).

⁴⁵ I Coribanti appaiono nelle arti figurative soprattutto in associazione ai Cureti, con i quali spesso vengono identificati, nelle rappresentazioni dell'infanzia di Zeus: secondo la leggenda essi avrebbero coperto i vagiti del neonato nascosto sul monte Ida con il frastuono delle loro danze guerriere (ed esempio vd. la terracotta invetriata di Bertoldo di Giovanni del 1490 nella Villa medicea di Poggio a Caiano). In epoca rinascimentale era noto un rilievo della prima età imperiale romana (oggi nei Musei Vaticani) che presenta i Coribanti come soldati nudi, dotati di elmo, scudo e spada, intenti in una danza rituale.

⁴⁶ MALVASIA, *Felsina*, cit., p. 266.

compendio scrittovi in margine al principio d'ogni canto da lui stesso [Agostino]"⁴⁷. Questa testimonianza dimostra che Ludovico poteva affidarsi al cugino per determinare l'iconografia di un tema virgiliano e, anche se non sappiamo quale edizione del Virgilio avesse studiato e compendiato Agostino, è possibile che il commento che attribuisce la sparizione di Creusa all'intervento di Cibeles gli fosse noto⁴⁸. Inoltre Ludovico poteva contare sull'amicizia dei più esperti letterati dello Studio bolognese, che venivano a trovarlo spesso mentre lavorava e con in quali "conferiva Ludovico [...] i suoi pensieri, discorreva le invenzioni, mostrava i quadri, acciò liberamente dicessero il lor parere, non gli lasciassero correre qualche errore, come purtroppo accade a chi di sé stesso troppo si fida"⁴⁹.

Poiché Ludovico poteva contare sull'opinione esperta di tali amici e sulla collaborazione di Agostino, attento lettore dell'*Eneide*, è improbabile che il secondo rapimento dipinto nell'affresco di Palazzo Ratta sia frutto di una cattiva interpretazione della variante iconografica che qui si analizza. Non restano a mio avviso che due possibili spiegazioni della scena marginale.

La prima ipotesi è che la duplicazione del rapimento, benché non necessaria al racconto, abbia lo scopo di amplificare l'effetto emotivo dell'azione principale. La *Fuga* di Ludovico presenta molte rispondenze interne che apparentemente svolgono questa funzione espressiva: i piedi di Enea e quelli di Creusa si muovono all'unisono, così come, in direzione opposta, le loro vesti; lo sguardo che Enea lancia all'osservatore da sotto il braccio è analogo a quello del soldato, il cui volto è seminascosto dal velo di Creusa; entrambe le figure maschili – Enea e il Coribante – tengono un altro personaggio – Anchise e Creusa rispettivamente – con il braccio sinistro in estensione – Enea sopra il volto, il Coribante sotto; anche la posizione dei piedi del soldato ripete quella delle due figure principali. L'analogia tra Enea e il Coribante, suggerita dalla somiglianza dei gesti e dell'abbigliamento di queste figure, è piuttosto marcata e non può dunque essere casuale: forse il pittore ha voluto mostrare che le azioni di questi due personaggi sono simili in quanto entrambe fatali, perché la sparizione di Creusa e la messa in salvo dei Penati sono ugualmente necessarie al compiersi del destino ultimo di Enea, ovvero la fondazione di Roma. Se le azioni delle figure principali racchiudono il nucleo del significato dell'opera, che si svela anche grazie agli echi visivi che legano le parti della scena, il secondo rapimento potrebbe descriversi come una sorta di eco – di valore puramente espressivo – dell'azione principale.

La seconda ipotesi è che il volto e l'elmo del secondo soldato siano originali, mentre si debba considerare di restauro la mano che stringe i capelli della figura femminile. Non c'è dubbio che la mano e la ciocca siano ridipinte, vista la scadente qualità di questo brano di pittura. Se lo stato dell'affresco era in questo punto molto deteriorato, è possibile che il restauratore, mal interpretando i lacerti della composizione di Ludovico,

⁴⁷ *Ibidem*, p. 277.

⁴⁸ L'apparato esegetico che contiene questo commento è stato anche tradotto in italiano, come si è detto *supra*, n. 34.

⁴⁹ Malvasia, *Felsina*, cit., p. 336. Più sopra: "Fu la stanza loro il più frequentato ricetto di quanti letterati di que' tempi fiorissero, capitandovi, dopo le loro serie fatiche allo Studio pubblico, l'Aldovrando, il Magini, il Zoppio, il Dempster, l'Achillini, il Lanzoni; riducendovisi il Marini, il Preti, il Rinaldi, oltre i detti Dulcini e il Carli".

abbia attribuito gli stessi ruoli del Coribante e di Creusa, ovvero di rapitore e rapita, alla seconda coppia di personaggi. Una serie di crepe profonde passa proprio sulla parte sinistra del volto e sulla mano del soldato. Anche il viso della donna è in gran parte ridipinto e presenta un'espressione non del tutto convincente, soprattutto a causa del modo incerto in cui sono delineate le sopracciglia e la bocca aperta; la posa statica della testa e del busto della figura non corrisponde inoltre alla violenza dell'atto che il personaggio subisce, soprattutto se si paragona questa apparente imperturbabilità al movimento pieno di pathos attribuito dal pittore a Creusa. Se il secondo Coribante, nelle intenzioni di Ludovico, si limitava a sostenere il rapitore di Creusa, come accade nella miniatura vaticana, la figura femminile a destra potrebbe essere la dea Cibele stessa, supponendo che in origine i tratti del viso fossero atteggiati ad un'espressione più composta. Se così fosse, ne conseguirebbe che il pittore ha distinto nell'atteggiamento i personaggi che compiono azioni fatali da quelli che subiscono il fato: Enea, il Coribante e Cibele guardano fuori dal quadro e intrattengono un dialogo con l'osservatore, mentre Ascanio, Creusa e Anchise (che si può includere in questa categoria in quanto è portato di peso da Enea) appaiono pienamente immersi negli eventi e inconsapevoli dell'osservatore, cui presentano dunque solo il profilo.

Quale sia l'ipotesi corretta potranno rivelarlo solo le analisi scientifiche e le operazioni di restauro che si auspica vivamente siano messe in atto per restituire all'affresco il suo aspetto originale. Entrambe le interpretazioni della scena marginale e la lettura iconografica complessiva del dipinto mostrano in ogni caso che il pittore ha impiegato i mezzi espressivi propri della sua arte come strumenti di esegesi del racconto, in particolare orchestrando i richiami interni alla composizione allo scopo di rivelare il significato degli eventi raffigurati.

Ludovico Carracci e gli autori degli altri dipinti qui analizzati operano infatti non come illustratori ma come interpreti del testo, sia che – come nel caso delle raffigurazioni del rapimento di Creusa – si appoggino ad una tradizione esegetica che mira a completare le parti del racconto che Virgilio ha lasciato indeterminate, sia che – come nella presentazione di Ascanio a guida della famiglia – offrano un commento figurato al testo che amplia l'orizzonte temporale della scena anticipando la destinazione ultima della vicenda narrata.

ABSTRACT

Oggetto di questa analisi sono alcune opere figurative del Quattrocento e del Cinquecento che presentano la scena della fuga di Enea da Troia secondo un'iconografia inconsueta e apparentemente 'infedele' al testo di Virgilio, in particolare per quanto riguarda le figure di Ascanio e Creusa. Nel rappresentare in immagini il ruolo di Ascanio nella fuga, i dipinti che deviano dal racconto virgiliano offrono una sorta di commento figurato al testo, ovvero mettono in luce il destino finale della progenie di Enea. La variazione iconografica che riguarda Creusa qui analizzata ha invece origine in una nota esegetica rinascimentale all'*Eneide*, la cui fortuna non è stata finora studiata in rapporto alle arti visive. Ci si occuperà in particolare della lettura di un affresco che solo di recente ha attratto l'attenzione della critica e la cui inconsueta raffigurazione del tema virgiliano attende ancora un'analisi iconografica, ovvero la *Fuga di Enea* di Ludovico Carracci in Palazzo Ratta a Bologna.

This article aims at analysing a series of fifteenth and sixteenth centuries paintings that present the theme of the *Flight of Aeneas* according to an unusual iconography, apparently 'unfaithful' to the text of the *Aeneid*, in particular regarding the depiction of Ascanius and Creusa. The paintings that deviate from the virgilian description of the role of Ascanius during the flight offer a sort of visual commentary to the text, because they anticipate the final destiny of Aeneas' descendants. Whereas, the iconographic variation that involves Creusa stems from an exegetic note, whose influence hasn't been studied yet in connection to the visual arts. I will primarily deal with a fresco painting that has been recently brought to the attention of the critics and whose unconventional treatment of the virgilian theme still awaits a thorough iconographic analysis, that is the *Flight of Aeneas* by Ludovico Carracci in Palazzo Ratta, Bologna.

KEYWORDS: Aeneid; iconography; Carracci; Flight from Troy; Renaissance.

Ermanna Panizon
Università degli Studi di Trieste
ermannapanizon@yahoo.it

ENRICO MARIA ARIEMMA

VICINO NON INTESI FARSI IL SONNO.
IL PALINURO DI UNGARETTI: UN TENTATIVO DI MESSA A PUNTO

Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,
Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa

G. Ungaretti,
Taccuino del vecchio, Ultimi cori per la terra promessa
coro 6

La titolazione di questo intervento assume come emblematico (aggettivo che, come vedremo, è assai pertinente) un verso del *Recitativo di Palinuro*, che attribuisce a un momento di stanchezza e al decremento della vigilanza la caduta in mare, e la conseguente morte, di Palinuro. Nonostante l'incredibile concentrazione espressiva del recitativo consenta a diversi altri versi di ridurre a granitica unità la straordinaria complessità del componimento, "vicino non intesi farsi il sonno" è un verso che media e filtra il ripensamento virgiliano operato da Giuseppe Ungaretti per il tramite di una attenta considerazione di alcuni tratti dell'esegesi antica.

Nella narrazione virgiliana del libro V dell'*Eneide*, Palinuro, compianto *more epigrammatis* da Enea¹, muore innanzitutto per sinergica concertazione di Nettuno e Venere; il dio del mare decreta, geminando analoghe movenze allocutive di Giove (*pelle metus, Citheraea*) con limpida nettezza la necessità del *sacrifice by substitution*², che trova attuazione e compimento nei pressi di Velia³, per cui sarà Palinuro e non altri l'oggetto di sacrificio (Verg. *Aen.* 5, 812-815):

¹ Rinvio all'ottimo A. BARCHIESI, *Palinuro e Caieta: Due 'epigrammi' virgiliani* (*Aen.* V, 870 sg.; VII, 1-4), in *Maia* 31, 1979, pp. 3-11; cfr. anche M. DINTER, *Epic and Epigram: Minor Heroes in Virgil's Aeneid*, in *CQ* 55, 2005, pp. 33-36; M. TUELLER, *Palinurus and Polydorus: Two Epigrammatic Passages in Virgil's Aeneid*, in *Latomus* 69, 2010, pp. 344-358.

² Così ad es. in L. FRATANTUONO, R. A. SMITH (edd.), *Virgil, Aeneid 5*, text, translation and commentary, Leiden-Boston 2015, pp. 25 s. Cfr. anche G. SCAFOGLIO, *Noctes Vergilianae: Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, Zürich-New York 2010, pp. 52-55; ottima messa a punto già in A. SETAIOLI, *Palinuro: Genesi di un personaggio poetico*, in *BStudLat* 27, 1997, spec. pp. 74-77. Cfr. anche W. NICOLL, *The Sacrifice of Palinurus*, in *CQ* 38, 1976, pp. 459-472, e F. BRENN, *Unum pro multis caput: Myth, History, and Symbolic Imagery in Virgil's Palinurus Incident*, in *Latomus* 43, 1984, pp. 776-801.

³ La zona vicino a Velia era inoltre un luogo quasi storicamente topico per perdite navali, dalla prima guerra punica – 253 a.C. – a Ottaviano – 36 a.C. È interessante anche che Sesto Pompeo, dopo tempesta e disastro più a sud – a Tauromenio – si definisca figlio di Nettuno, come rimarca App. *Bell. Civ.* 5, 38. Questioni di carattere topografico inerenti Velia sono bene indagate da A. MCKAY, *A. Vergil's Italy*. Greenwich 1970, in particolare. pp. 245 ss. Per connessione tra la morte di Palinuro e i conflitti civili cfr. L. MORGAN, *Assimilation and civil war: Hercules and Cacus*, in H.-P. STAHL (ed.), *Vergil's Aeneid: Augustan epic and political context* (1998), p. 186.

*pelle timores.
tutus, quos optas, portus accedet Avernī.
unus erit tantum amissum quem gurgite quaeres;
unum pro multis dabitur caput*

Il dio Sonno⁴ gli si presenta sotto le mentite spoglie di Forbante (Verg. *Aen.* 5, 835-847):

*Nox umida metam
contigerat, placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae,
cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aera dimovit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insonti; puppique deus cedit in alta
Phorbanti similis funditque has ore loquelas:
'Iaside Palinure, ferunt ipsa aequora classem,
aequatae spirant auras, datur hora quieti.
pone caput fessosque oculos furare labori.
ipse ego paulisper pro te tua munera inibo.'
cui vix attollens Palinurus lumina fatur:*

Servio interpreta l'intervento della mano del dio Sonno come una sorta di *color poeticus* che funge da patina nobilitante rispetto a una sorta di colpo di sonno patito nell'esercizio delle funzioni:

et sciendum in maius celebrari Palinuri mortem more poetico, quem dormientem in undas cecidisse constat missum

Esattamente come a 847 si legge, rispettivamente, *ad l.* in Servio e in Donato:

*aut a sideribus removens, ut certe numinis praesentia praegravatus: quod est melius, nam et sequens eius oratio turbata est, quod et semplenae indicant elocutiones
vix attollens, quia premebatur iam virtute potioris.*

Il *Recitativo di Palinuro*, il quarto dei sette componimenti de *La terra promessa*⁵, che in seconda edizione reca il sottotitolo *Frammenti 1935-1953 a Giuseppe de Robertis*, laddove la prima è pubblicata però da Mondadori nel 1950, è costruito sul modello provenzale di Arnaut Daniel, poi ripreso da Dante e riproposto nelle nove sestine dei *Fragmenta* petrarcheschi. Ora la sestina, come è noto, racchiude nella sua straordinaria e cogente struttura formale la successione, all'interno dei sei versi di ognuna delle sei stanze, di sei parole che si rincorrono secondo un disegno fisso fino all'esaurimento delle sei possibilità distributive, ritornando, infine, negli ultimi tre versi di congedo, nei quali il

⁴ Funzione e caratterizzazione del Sonno sono indagate da L. DESCHAMPS, *Le rôle du dieu Sommeil dans l'épisode de Palinure de l'Énéide*, in *Euphrosyne* 25, 1997, pp. 261-271.

⁵ Una lettura d'insieme recentissima della raccolta ungarettiana è ora in M.C. PAPINI, *La terra promessa e altri saggi su Ungaretti*, Pisa 2018, pp. 9-106.

poeta, secondo la formulazione di Ugo Angelo Canello, «riesce a riaccostare definitivamente le sei parole e le sei idee tormentose e ad accordarle in modo a tutti sensibili»⁶. Le sei stanze sono legate tra loro dalla ripetizione delle sei parole-rima della prima stanza mediante il sistema della *retrogradatio cruciata* per cui l'ultima parola-rima di una stanza diviene la prima della stanza seguente, mentre la prima diviene la seconda, e così via, secondo lo schema 123456→615243, che genera l'ordine ABCDEF - FA-EBDC - CFDAEB - ECBFAD - DEACFB - BDFECA. Nel congedo si ripetono dunque tutte le parole-rima, recuperate ad un margine più ampio di libertà dispositiva e producendo «una spirale, un gorgo di rispecchiamenti lessicali (e fonici) e di opposizioni-confluenze semantiche» teso all'esaurimento delle possibilità distributive dei suoi elementi. Le sei parole o idee o temi comunque presenti nel suo macrotesto poetico soprattutto a partire dal *Sentimento del Tempo* sono «furia», «sonno», «onde», «pace», «emblem», «mortale». Delle estreme difficoltà tecniche che questa forma metrica presentava, il poeta si dimostra ben consapevole, come si evince da una nota manoscritta del poeta e oggi disponibile nel ricco apparato del Meridiano curato da Carlo Ossola⁷:

Fare una sestina è un giuocare agli scacchi. Un poetone, per esempio il Petrarca, sapeva vincere la partita arrivando a risultati musicali supremi. Come Beethoven arrivava a risultati poetici supremi ricorrendo alla sinfonia. Si trattava, sullo schema *furia mortale emblem sonno pace*, che è quello che l'*Eneide* propone per delineare idealmente il personaggio di Palinuro, di dare questa volta uno dei momenti della mia opera in preparazione *La terra promessa*. Come e quando sarà compiuta, lo sa Iddio. Mi nacque nel 1936 e, si vede, avanzo adagio. Ma quali siano le mie speranze, lo potrà immaginare il lettore.

Ora, una celebre affermazione contenuta in *Ragioni di una poesia*, che apre e introduce *Vita d'un uomo*, quasi a sgombrare il campo da ogni inferenza di involuzione restauratrice nel ricorso progressivo a una metrica più sorvegliata e costrittiva, recita⁸:

Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata.

Del resto, i titoli (*Canzone, Cori, Recitativo, Variazioni, Finale*) esibiscono l'autentica vocazione musicale di questa raccolta, senza contare che Ungaretti stesso definisce la raccolta, in una lettera ad Alberto Mondadori del 1946, *melodramma*, e che titoli in

⁶ Cfr. U.A. CANELLO, *Fiorita di liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1881.

⁷ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano 2009, p. CXXII. Cfr. anche G. DE MARCO, *In viaggio con Ungaretti alla ricerca del "piloto vinto". Il Recitativo di Palinuro*, in *Strumenti Critici* 27, 2012, specialmente pp. 130-131.

⁸ Cfr. G. UNGARETTI, *Ragioni di una poesia*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo*, cit., pp. LXXI-LXXII.

forma di abbozzo rinvenuti nelle carte del poeta promettono *Madrigali e frammenti per il balletto / Dido e Palinuro*, per cui esisterebbe una sorta di dimensione anche scenica oltre che musicale (lo nota già Piccioni nell'edizione 1950); inoltre, quando, nel 1956, Luigi Nono chiederà a Ungaretti dei testi da mettere in musica, Ungaretti si riferirà proprio alla *Terra promessa*, Nono manterrà l'impegno e in occasione della *Uraufführung*, datata 1958, Arnold Schoenberg addirittura scrive, in una lettera alla moglie, di avere davanti a sé una sorta di Monteverdi redivivo.

Una prima idea dell'opera può però datarsi al 1935, e fu annunciata in seguito, nel 1942, col titolo di *Penultima Stagione*, con al suo interno un nucleo chiamato *Quartine dell'autunno*. Dice infatti Ungaretti:

era l'autunno che intendevo cantare nel mio poema, un autunno inoltrato, dal quale su distacchi per sempre l'ultimo segno di giovinezza terrena, l'ultimo appetito carnale.

Proprio nell'*incipit* alla breve nota sul *Recitativo*, Ungaretti, nel definirlo come un componimento di tono narrativo, dichiara che «L'Eneide è sempre presente nella *Terra promessa*, e con i luoghi che furono i suoi»⁹, e, nello specifico, rievoca immediatamente «lo scoglio di Palinuro, quasi davanti a Elea, dopo Pesto, è quello scoglio ingigantito nel quale la fedeltà disperata di Palinuro ha trovato forma per i secoli». Dunque un contatto, una relazione immediata tra cortocircuito mitico-memorale e orografia dei luoghi (su questo ritornerò tra poco). Il protagonismo di Palinuro, come del resto quello di Didone, e pure quella sorta di protagonismo mancato di Enea, definiscono la volontà poetica di leggere dentro il mito la propria esperienza, e la terra promessa, dunque, coincide con l'ultima stagione della vita, che declina o addirittura rovina. Palinuro «ripescato dal mare» e Didone, *deserta* e figlia del deserto (quel deserto che è simbolo potentissimo in Ungaretti), dell'Africa e delle gocce della sua memoria, ne sono simboli; Enea non riesce a divenirlo, ma ci torneremo.

In realtà, come è noto, Ungaretti prende contatto con Virgilio (attivo nella sua sensibilità e nella sua officina già all'altezza del 1926)¹⁰ e con i luoghi virgiliani nel corso di un viaggio compiuto da inviato della *Gazzetta del Popolo*, testata torinese, nel 1932, dal 12 aprile al 19 luglio, in un arco geografico che, da nord a sud, si estende da Napoli fin proprio a Palinuro. In queste prose di viaggio che sono anche prose d'arte, cronache estrose, divagazioni erudite, e non quindi mera rendicontazione di paesaggi e nomi legati al mito, l'idea di fondo è quella, così tipicamente ungarettiana, dell'assenza, della relazione che intercorre tra effimero ed eterno (relazione antitetica formalizzata nel nono dei cori descrittivi dello stato di Didone, in cui i due aggettivi sono contigui in *rejet*, e nella concezione della memoria come, avrebbe detto Pessoa, viaggio nelle leghe del pensiero). Ora, «viaggiare per Ungaretti significa soprattutto scoprire i *topoi*, gli archetipi, i correlativi oggettivi di "stati d'animo del poeta" [...], significa trasformare le "cose viste" nei segni

⁹ G. UNGARETTI, *Note a La terra promessa*, in Ungaretti, *Vita d'un uomo*, cit., p. 777. Un accenno in D. ALVINO, *Ungaretti riscrittore di Virgilio?*, in *Ambra* 5, 2005, pp. 6-49, a p. 9.

¹⁰ Cfr. M. PETRUCCIANI, *Ungaretti e Virgilio: Il pilota innocente (alle origini della «Terra Promessa»)*, in *Lettere Italiane* 32, 1980, pp. 203-221. Cfr. anche G. MAZZOLI, *Ungaretti e Virgilio: il recitativo di Palinuro*, in *BstLat* 28, 1998, specialmente pp. 12-16 (ma al lavoro di Mazzoli sono debitore di diverse e assai feconde sollecitazioni).

del suo nomadismo»¹¹. Dunque, quello che può apparire come interesse contestuale ed episodico per il poeta latino è già spia di una relazione ben più intensa e tale da investire l'innervatura strutturale del discorso poetico ungarettiano: Virgilio è, a quest'altezza, senz'altro guida letteraria, culturale, spirituale, propellente poetologico alla scrittura odeporica, ma è già anche pronto a cooperare alla costruzione di quei contenuti di cui *La terra promessa* si sostanzia: una scelta, comunque, ponderata e non occasionale¹².

Scrive assai bene Laura Vallortigara: «Il percorso che conduce a Virgilio andrà ricostruito a partire dalla riflessione che Ungaretti svolge in sede critica nei suoi scritti. Primi riferimenti all'autore dell'*Eneide* (soprattutto al suo magistero formale e alla particolare musicalità del verso virgiliano) cominciano ad apparire già a partire dalla seconda metà degli anni Venti. È però nel testo *Dante e Virgilio* (che raccoglie lezioni tenute in giornate diverse all'università di San Paolo tra il 1938 e il 1942) che Ungaretti si sofferma per la prima volta in maniera approfondita sul poeta latino, all'interno di un confronto con Dante basato sull'individuazione di una diversa idea di tempo riscontrabile nei due autori»¹³. Si tratta in effetti di cogliere il discrimine sussistente tra una idea di viaggio inteso come aspirazione forte e incrollabile verso il trascendente, e una più umana tensione verso una autentica continuazione di affetti: è evidente come Ungaretti, ben lontano dalla retorica di cui fu intrisa la celebrazione bimillenaria del Virgilio "fascista", punti a una vera e propria «relazione osmotica» col poeta ispiratore.

Nell'aprile 1938 Ungaretti tiene a San Paolo del Brasile una importante commemorazione di Gabriele D'Annunzio in occasione del trigesimo della morte del poeta. Al di là di una prevedibile enfasi di contesto, frutto della occasione epidittica e forse anche del ruolo politicamente attivo del poeta pescarese, Ungaretti, che è impegnato a tracciare una sintesi di sette secoli di letteratura italiana, ne coglie un antecedente di inarrivabile rilevanza proprio in Virgilio, e ricorda proprio Palinuro¹⁴:

ho nella mente Palinuro, il nocchiero dallo spirito tenacemente pronto, il provvido dalla volontà indefettibile, che pure il Sonno con il suo frullo incantevole, riesce a tradire chiudendogli alfine gli occhi ribelli. Caduto nei flutti, Palinuro, al loro diaccio, agitato contatto, si riscuote, e non scorge più, esclusa dalle muraglie impetuose della sopraggiunta burrasca, la nave dove naufraga il suo onore, e, drizzandosi sopra l'acque tale sforzo sovrumano fa per scorgerla che, trasmutato nell'altissimo sasso oggi ancora palese ai naviganti, la sua fama rinnova all'infinito. Sono fatti che si trovano descritti nell'Eneide, con alcunché d'aggiunto della mia invenzione, poesia volendo che ogni uomo a suo talento la ravvisi col sale della propria anima.

¹¹ Così P. MONTEFOSCHI, *Prosa di un nomade*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano 2000, p. XX. Si veda anche F. PIERANGELI, *La pietra e la rosa. Ungaretti nei siti archeologici della Campania*, in *Rivista di scienze del turismo* 2, 2011, pp. 117-133.

¹² Importante su questo punto M. PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Roma 1985, p. 132.

¹³ Cfr. L. VALLORTIGARA, *L'epos impossibile. Percorsi nella ricezione dell'Eneide nel Novecento*, diss. Lausanne 2017, p. 121.

¹⁴ Cfr. UNGARETTI, *Dante e Virgilio*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 671. Sul valore simbolico del personaggio nella riflessione ungarettiana cfr. G. GUGLIELMI, *Giuseppe Ungaretti e la memoria dell'Eneide, in Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 311-324; A. FO, *Ungaretti e la «Terra Promessa». Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, in N. BORSSELLINO, B. GERMAN (edd), *L'Italia letteraria e l'Europa III. Tra Ottocento e Duemila*, Roma 2007, pp. 222-227.

Torniamo all'Ungaretti odoeporico. La *Stimmung* di questi *reportages* appare ruotare attorno a un nucleo ideologico fatto di coscienza della perdita e dell'assenza, il che dà luogo a «una idea della storia come deposito di rovine, distesa di residui»¹⁵, in un linguaggio franto e monco, eppure capace di “dire” attraverso la frammentazione contenuti che restano eloquenti, che mantengono la *facies* di parola ripetibile, capace di veicolare per negazione – l'assenza, il venir meno – i motivi su cui va meditando il poeta e che porteranno alla *Terra promessa*, fino alla desolazione degli *Ultimi cori*, che si è avuto modo di citare in esergo a questo contributo. Il reale trascolora nel mito, e la brillantezza del resoconto da inviato si affianca a una resa propria della prosa d'arte, capace di rendere suono «un rumore d'antiche ossa» fatto dal mare», in cui «il tempo è sospeso ed irreale (un'ora senza fiato, uno di quei pomeriggi [...] quando tutto sembra fermo e come stupito)», i monti «si prolungano in orazione verso il mare» e gli ulivi che li coprono hanno «un alone di luce intorno alla foglie, come i santi»¹⁶.

Il Cilento di Ungaretti è dunque un luogo di memorie, in cui il rapporto tra tempo e paesaggio si concretizza in desertificazione, di cui, ad esempio, le rovine di un tempio possono ben essere simbolo, e lo dimostra una prosa come *La rosa di Pesto*. Il paesaggio attraversato in queste prose di viaggio non è mai idilliaco, pacificato: è sempre natura che ha distrutto, tempo che ha sbriciolato e solo la rovina sembra conservare, in questo scenario arido, desertificato, la capacità di dire. Ecco che allora «questi ruderi apocalittici sembrano sfidare il silenzio della morte. [...] Sembrano [...] incapaci di dimenticare, straziati, inferociti dal passato, impietriti in un'eloquenza». E *Palinuro* è presente nella *Pesca miracolosa*, straordinaria prosa del 5 maggio 1932. Nell'incipit Ungaretti individua con sicurezza la relazione tra formazione culturale e impatto del (e col) paesaggio:

Sono in luoghi che Virgilio ha visitati, ed era così attento, sensibile e preciso ch'è difficile non prendere qui a prestito i suoi occhi. Di Virgilio dicono esemplare la finezza d'orecchio, e anch'io tale l'avrò detta, intendendo che nessuno riferì meglio la musica dell'anima; ma si dovrebbe dire anche come fosse pittore inarrivabile. Se dunque m'assisterà questa volta una buona vista, sarà tutto merito del canto V e VI dell'*Eneide*.

Coglie qui nel segno, con grande finezza, Mazzoli, nel certificare la vittoria dell'ὄψις sull'ἄκοη, per cui si fa strada il concetto di emblema, parola di incredibile pregnanza nel *Recitativo* che si esaminerà più avanti; ogni sasso racconta del mito, attivando produzione di senso ulteriore e migliore, un senso altro da quello virgiliano, ma impensabile senza Virgilio. E la menzione esplicita dei libri V e VI del poema virgiliano costituisce per Ungaretti un punto ideologico e culturale, forse pure esistenziale, di non ritorno¹⁷. Ora, si può dire che anche di Virgilio Ungaretti cercasse il canto? Di certo in questo splendido passo si intravede nitida la congruenza tra memoria del poeta sul poeta, riconoscimento della capacità di rendere musica l'orografia. Continua così la prosa:

Dall'altura di Velia avevo guardato a sinistra Palinuro colla meraviglia che fa sempre una pietra enorme resa aerea dalla distanza. [...] Torniamo sui nostri passi, arriviamo

¹⁵ Così VALLORTIGARA, *L'epos impossibile*, cit., p. 127.

¹⁶ Si veda G. UNGARETTI, *La pesca miracolosa*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 149-151.

¹⁷ Cfr. MAZZOLI, *Ungaretti e Virgilio*, cit., p. 13.

a Pioppi e, vista una paranza a motore in secco, domandiamo se vogliono noleggiarcela fino a Palinuro. [...] Mentre passiamo di fianco a Pisciotta, ci appare, penetrato nel mare, Palinuro, come uno squalo smisurato, cariato d'oro. [...] Di colpo, il mare in un punto ha un forte fremito: è un branco d'anatre marzaiole che si rimettono in viaggio. Sono arrivate sull'alba, e ora che principia l'imbrunire, volano via. Così fuggì quel Dio Sonno sceso a tradire Palinuro mandandolo in malora col timone spezzato. E le onde, ora repentinamente infuriate, le muove forse il nuoto disperato del fedele nocchiere d'Enea? [...] Non ho mai visto acqua di pari trasparenza a quella che scopro avvicinandomi al porto. Vediamo la sabbia del letto come pettinata soavemente, e i nastri delle alghe trasformare in serpenti agitati, la bella capigliatura. È questa chiarissima pupilla di Medusa che irrigidi in quell'alta roccia, Palinuro? È la disperata fedeltà che lo portò a tanta altezza? Sono a testimonianza della sua sofferenza quei graffi che dal fondo alla cima segnano la sovrumana salita e mi fanno dolere le dita, e sembrano i tagli d'ascia d'un taglialegna ciclopico impazzito. Entriamo nella grotta [...] vediamo allora sorgere – e fare capitolomboli tra le pareti bluastre della caverna, come nel mezzo dell'interno d'un uva – dall'acqua, un delfino impietrato: roccia lercia, ma sorprende che in quest'acqua chiusa non ci sia di vivo che questo sasso, della forma dei delfini balzanti nel golfo. E mi torna in mente il Dio Sonno che sparì come uccello, e Palinuro come pesce.

Dunque, ecco il rapporto, anche in questo caso bene individuato da Mazzoli, tra l'immutabilità, che Velia evoca su un piano filosofico, e il divenire di cui il capo "spartivento" è ipostasi¹⁸. Già in questo testo vengono fissate le parole-chiave sulle quali verrà costruita la riscrittura poetica dell'episodio del «fedele nocchiere d'Enea»: *Sonno, onde, furia, disperato, fedele*. È già il paesaggio mitico che fa da sfondo alla *Terra promessa*, i cui primi tentativi compositivi risalgono, del resto, al 1935, ad una fase dunque immediatamente successiva a queste prose. Riflessione critica e scrittura odeporica convergono, definitivamente, verso la delineazione dei tratti della nuova stagione.

Ma l'analogia tra Palinuro e il pesce è anche un geniale e intenso *trait d'union* con il segmento successivo della prosa: la pesca miracolosa è infatti anche e soprattutto il racconto di alcuni pescatori di alici, che una sera recuperarono una testa di Apollo, esposta, già all'altezza cronologica del viaggio ungarettiano, al Museo di Salerno, ove infatti il poeta la vide:

E già quasi notte, e in fila tornano in porto i pescatori d'alici. Raccogliendo le reti, una sera, a una maglia restò presa non la gola d'un pesciolino, ma a un cernecchio, una testa d'Apollo [...]. L'ho veduta al Museo di Salerno, e sarà prassitelica o ellenistica, poco importa; ma questo volto, che per più di duemil'anni fu lavorato dal mare nel suo fondo, ha nella sua patina tutti i colori che oggi abbiamo visto, ha conchigliette negli orecchi e nelle narici: ha nel suo sorriso indulgente e fremente, non so quale canto di giovinezza risuscitata! Oh! tu sei la forza serena e la bellezza. Quale augurio non ci reca quest'immagine che fra gli ulivi, è finalmente tornata fra noi.

¹⁸ Ampia e documentatissima dossografia su senso e valore del nome Palinuro in SETAIOLI, *Palinuro: genesi*, cit., pp. 59-60; e si veda MAZZOLI, *Ungaretti e Virgilio*, cit., p. 14. Cfr. già J. AMBROSE, *The Etymology and Genealogy of Palinurus*, in *AJP* 101, 1980, pp. 449-457 e, più recentemente, S. PAPAIOANNOU, *What's in a Name? The Real Identity of Palinurus in Plautus' "Curculio"*, in *CJ* 104 (2009), pp. 111-122; N. HORSEFALL, *Virgil, Aeneid 6. A commentary*, Berlin-New York 2013, pp. 273-274.

Insomma, è *come se*, parlando di una testa di Apollo venuta alla luce dal mare duemila anni dopo, il meccanismo analogico anticipato da Palinuro come pesce porti ad un'idea della cosa pescata come a un recupero della testa di Palinuro rimasto insepoltito, negli abissi e non su una spiaggia, per duemila anni; Palinuro, dunque, rivela immense potenzialità poetiche e metapoetiche, icona reviviscente della parola poetica che, nel *Porto sepolto*, sembra essere riportata alla luce in forma di canto dopo la catabasi:

Vi arriva il poeta
E poi torna alla luce con i suoi canti
E li disperde
Di questa poesia
Mi resta
Quel nulla
Di inesauribile segreto

Il quadro di insieme di *Terra promessa* come *Ur-Projekt* è assai ben delineato da Leone Piccioni¹⁹:

al *Prologo* [costituito dalla *Canzone*] seguiva lo sbarco di Enea. Enea arriverà dal mare ai Campi Flegrei; vedrà il paesaggio pieno di vita della terra promessa e lo raffronterà a quello lasciato a Cartagine; invocherà Didone che, evocata appare, e muta si dilegua; udrà i Cori che ricordano l'amore che divampò e si consumò nella morte con lo sfiorire della bellezza. Poi Enea si scuoterà dal suo stupore muto, cercherà Palinuro, l'amico, il fedele che credé in lui e nella sua impresa. Ma non lo troverà, già inghiottito dal sonno. Palinuro risorgerà col racconto della sua morte, ed il senso di quella fine (la sestina). Infine Enea doveva evocare – dal riferimento a Marcello, per arrivare al suo Antonietto – i morti bimbi, tutti i morti bambini a rappresentare lo strazio, ancora più crudele, offesa alla stessa natura, di chi perisce e decade prima ancora di avere fatto esperienza.

“Palinuro,” si ricordi, è il sottotitolo del primo paragrafo della *Pesca*, e la locuzione leopardiana “ricordanza di Virgilio” certifica il cortocircuito tra memoria che nel poeta moderno si attiva sul poeta antico e che il viaggiatore di oggi ha del viaggiatore di ieri. Capo Palinuro appare sovrapposizione di un nome a un fenomeno orografico – si ricordi: «dalla altura di Velia avevo guardato a sinistra Palinuro colla meraviglia che fa sempre una pietra enorme resa aerea dalla distanza» - per poi emotivamente, e subitaneamente, identificarsi con il pilota innocente²⁰, dando una prima, ma immutabile, forma al profilo che tre lustri dopo nella *Terra promessa* canterà il suo recitativo:

Lo scoglio di Palinuro, quasi davanti a Elea, dopo Pesto, è quello scoglio ingigantito nel quale la disperata fedeltà di palinuro ha trovato forma per i secoli.

È evidente che Ungaretti, in qualche modo accogliendo sollecitazioni provenienti sia dalla descrizione autoriale della morte di Palinuro, a fine libro V, sia dal resoconto che Palinuro personaggio formula della sua fine incontrando Enea all'inizio del libro

¹⁹ Cfr. L. PICCIONI, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano 1970, p. 172.

²⁰ Su Palinuro *insons* cfr. SETAIOLI, *Palinuro: genesi*, cit., p. 74; e le note di FRATANTUONO-SMITH, *Virgil, Aeneid 5*, cit., ad *Aen.* 5, 350 e 841.

VI, ultimo a morire e primo a palesarsi da morto, proprio come l'Elpenore odissiaco²¹ incontra Ulisse, appaia particolarmente sensibile a un sistema di antinomie che metta da un lato l'effimero, la precarietà e l'apparenza, dall'altro l'eterno, l'assoluto e l'incorruttibile. Questa antinomia viene espressa scrive, ad esempio, a proposito di Senofane²²:

O tu Senofane rapsodo, che qui approdavi dalla Jonia invasa, della tua opera non restano frammenti più vasti di queste schegge di terracotta del primo e del quarto secolo che a piene mani posso raccattare salendo. Ma quanto tu eri amaro, uomo che a lungo eri stato sul mare, scoprendo che solo il pensiero è immortale. Cercavi, o viaggiatore, l'essere e non piu' le apparenze, l'unità e non gl'individui, e per primo nel mondo occidentale, in questa terra d'Italia, toglievi, o poeta crudele, alle immagini la divinità.

Ora, nella *Pesca miracolosa* risultavano infatti già enucleati i tratti su cui avrebbe insistito la caratterizzazione della figura proposta da Ungaretti, gli snodi attraverso i quali ricostruire anche la storia di una fascinazione profonda ed eloquente per la vicenda del fedele nocchiere d'Enea.

Ma andiamo finalmente al *Recitativo*. La lettura (e la riscrittura) virgiliana di Ungaretti non è semplice riuso del mito, ma potenziamento dello stesso con l'aggiunta di livelli ulteriori di significato, e questo appare chiaro nelle *Note a la Terra promessa*²³:

Rievoca l'episodio di Palinuro come l'*Eneide* ce lo mostra. L'*Eneide* è sempre presente nella *Terra promessa*, e con i luoghi che furono i suoi. Lo scoglio di Palinuro, quasi davanti a Elea, dopo Pesto, è quello scoglio ingigantito nel quale la disperata fedeltà di Palinuro ha trovato forma per i secoli. È la mia, una narrazione, un componimento di tono narrativo. Va, al timone della sua nave, Palinuro in mezzo al furore scatenato dall'impresa cui partecipa, l'impresa folle di raggiungere un luogo armonioso, felice, di pace: *un paese innocente*, dicevo una volta.

Nella puntuale aderenza al materiale virgiliano, che implica un forte impegno in termini di intertestualità, se così si può dire, dei nuclei tematici, la fedeltà, il sonno, la caduta in mare, la lotta dell'eroe contro la morte, ma anche – con un grado maggiore di vicinanza e comprensione del testo – *lessicale*, Ungaretti interviene ad investire il personaggio di una figuratività nuova, rinnovata dall'apporto della poetica dell'innocenza e soprattutto della memoria. In questa prospettiva andrà considerato l'intervento di Ungaretti che sulle due diverse versioni della fine di Palinuro trasmessesi nell'*Eneide* (nel finale del libro V, vv. 833-871, il timoniere cade in mare per intervento intenzionale del dio Sonno; nel VI libro, vv. 337-383, la morte dell'eroe sembra invece da imputarsi alle condizioni del mare in tempesta) opera in maniera sincretistica²⁴,

²¹ Si veda su questo punto almeno I. CICCARELLI, *I modelli del Palinuro virgiliano*, in *BStudLat* 35, 2005, pp. 479-494; cfr. anche FRATANUONO-SMITH, *Virgil*, cit., specialmente pp. 2 e 693.

²² G. UNGARETTI, *Il deserto e dopo*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 145-146; cfr. inoltre PAPINI, *La terra promessa*, cit., p. 161.

²³ Cfr. DE MARCO, *In viaggio con Ungaretti*, cit., specialmente pp. 131-132.

²⁴ È la giusta prospettiva adottata, tra gli altri, da M. HANNE, *Ungaretti's La terra promessa and the Aeneid*, in *Italica* 50, 1973, pp. 3-25. Sulle incongruenze diegetiche tra libro V e libro VI, alcune delle quali sanabili senza difficoltà, cfr. G. LAUDIZI, *Palinuro (Verg. Aen. V, 827 ss; VI, 337 ss)*, in *Maia* 40, 1988, pp. 57-73; e le osservazioni di SETAIOLI, *Palinuro: genesi*, cit., pp. 70-73; HORSFALL, *Virgil, Aeneid 6*, cit., pp. 274-276.

accettandole entrambe senza contraddizione, al netto, come si diceva, della deprivazione diegetica dell'apparato divino, in qualche misura invece presente nella *Pesca*. Nel *Recitativo* il sonno non sarà infatti da intendersi come personificazione della divinità, ma come «furia» che lusinga con il suo «diletto assopente degli ozi» cioè come condizione soggettiva della coscienza che, indebolita, conduce al nulla. Quella di Palinuro è, complessivamente, un'esperienza morale.

Riporto qui, per comodità del lettore, l'intero testo del *Recitativo* corredato delle note dell'Autore, così come appaiono nel *Meridiano* curato da Carlo Ossola:

Per l'uragano all'apice di furia Vicino non intesi farsi il sonno; Olio fu dilagante a smanie d'onde, Aperto campo a libertà di pace, Di effusione infinita il finto emblema Dalla nuca prostrandomi mortale.	«La prima sestina ha inizio quando, l'uragano mosso dalle passioni essendo al sommo della sua furia, non si ode farsi vicino con le sue lusinghe, il kief, come direbbero i miei cari Arabi, l'assopimento agognato, assaporato negli ozi, il diletto assopente degli ozi».
Avversità del corpo ebbi mortale Ai sogni sceso dell'incerta furia Che annebbiava sprofondi nel suo emblema Ed, astuta amnesia, afono sonno, Da echi remoti inviperiva pace Solo accordando a sfinitezze onde.	«La seconda sestina narra la resistenza corporale alle seduzioni del sogno, e mostra come avvengano attacco e resistenza, e la sottilità dell'attacco solo accordando a sfinitezze onde...».
Non posero a risposta tregua le onde, Non mai accanite a gara più mortale, Quanto credendo pausa ai sensi, pace; Raddrizzandosi a danno l'altra furia, Non seppi più chi, l'uragano o il sonno, Mi logorava a suo deserto emblema.	«La terza sestina tra blandizie del sogno e travolgimenti dell'azione che si alternano, indica la perplessità di Palinuro».
D'augure sciolse l'occhio allora emblema Dando fuoco di me a sideree onde; Fu, per arti virginee, angelo in sonno; Di scienza accrebbe l'ansietà mortale; Fu, al bacio, in cuore ancora tarlo in furia. Senza più dubbi caddi né più pace.	«Nella quarta sestina sogno e scienza – la scienza è l'azione nella sua attività più squisita – sogno e scienza alleandosi sembrano intrecciare ore ineffabili; ma s'accorge Palinuro, quando quell'alleanza gli si fa intima, che essa anche lo corrompe e lo rode; e stremato cade dalla nave».
Tale per sempre mi fuggì la pace; Per strenua fedeltà decaddi a emblema Di disperanza e, preda d'ogni furia, Riscosso via via a insulti freddi d'onde, Ingigantivo d'impeto mortale, Più folle d'esse, folle sfida al sonno.	«La quinta sestina è la sestina della disperata lotta di Palinuro che rincorre la sua nave in pezzi, sempre in balia dei suoi due nemici, e fedele, disperatamente fedele, alla Terra promessa».

Tale per sempre mi fuggì la pace; Per strenua fedeltà decaddi a emblema Di disperanza e, preda d'ogni furia, Riscosso via via a insulti freddi d'onde, Ingigantivo d'impeto mortale, Più folle d'esse, folle sfida al sonno.	«La quinta sestina è la sestina della disperata lotta di Palinuro che rincorre la sua nave in pezzi, sempre in balia dei suoi due nemici, e fedele, disperatamente fedele, alla Terra promessa».
Erto più su più mi legava il sonno, Dietro allo scafo a pezzi della pace Struggeva gli occhi crudeltà mortale; Piloto vinto d'un disperso emblema, Vanità per riaverlo emulai d'onde; Ma nelle vene già impiettriva furia	«La sesta sestina e la terzina di chiusa narrano disperatamente il trasformarsi di Palinuro nell'immortalità ironica d'un sasso. Come nel mio vecchio inno <i>La Pietà</i>, la chiusa ci indica un sasso, a indicare la vanità di tutto, sforzi, allettamenti: di tutto che dipenda dalla misera terrena vicenda storica dell'uomo».
Crescente d'ultimo e più arcano sonno, E più su d'onde e emblema della pace Così divenni furia non mortale.	

La prima sestina pare sincronicamente coagulare in narrazione le “due versioni”, per così dire, dell'*Eneide*, da un lato quella gestita dalla voce del narratore, che racconta *en prise directe* la caduta in mare del timoniere, e scandita in *explicit* dall'epitaffio finale di Enea, che attribuisce la morte ad un eccesso di confidenza e ne piange l'insepoltito giacere su terra ignota, e dall'altro quella soggettiva delegata alla voce dell'anima negli Inferi, che attribuisce a una tempesta di cui nel libro precedente non pare esserci traccia significativa la sua caduta in mare.

L'addensarsi alternato di lessemi che denotano tempesta (*per l'uragano all'apice di furia, smanie d'onde*) e pace (*olio, libertà di pace, effusione infinita*) paiono quasi riunire le due narrazioni: ad esempio, l'idea della calma di mare (e del tranquillo riposo²⁵ dei rematori, placidamente assopiti in grazia di condizioni meteomarine stabilmente favorevoli) viene efficacemente traslata sull'ansia di pace di Palinuro; allo stesso modo, si avverte la pressione sia del suadente *incipit* dell'apostrofe di Forbante/Sonno, che suggerisce l'opportunità di rubare un po' di riposo alla lunga militanza diurna e notturna al timone, al deciso attacco della replica di Palinuro, che declina ogni invito a derogare alla propria funzione di *gubernator*, evidenziando come vento favorevole e cielo sereno contengano al loro interno possibilità di ingannevole inaffidabilità nemmeno da chi ha esperienza consumata di tecnica della navigazione (Verg. *Aen.* 5, 836-837; 843-845; 848-851):

*placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae*

*Iaside Palinure, ferunt ipsa aequora classem,
aequatae spirant aquae;*

²⁵ Su *placida ... quiete*, cfr. FRATANTUONO-SMITH, *Virgil*, cit., p. 703, con ricca documentazione.

*mene salis placidi vultum fluctusque quietos
ignorare iubes? Mene huic confidere mostro?
Aenean credam (quid enim?) fallacibus auris,
et caeli totiens deceptus fraude sereni?*

Questa bonaccia semipermanente diventa, su Palinuro, ansia di pace, ancora una volta insinuata in Virgilio dalla capziosa blandizie di Sonno (Verg. *Aen.* 5, 844-845):

*datur hora quieti,
pone caput fessosque oculos furare labori*

ove dei due dativi l'opposizione tematica in clausola *quieti/labori* spiega anche la diversa dinamica, in *climax*, del tritico, con *variatio* di modo e diatesi, *datur - pone - furare*; il che può rendere conto anche del *credendo pausa ai sensi pace* della terza sestina.

E tuttavia, all'atto della caduta, con ironico senso di richiamo antifrastico, le membra di Palinuro si rilassano anch'esse, ma per effetto di una *quies* stavolta *inopina*, derivante dal colpo di Sonno che è colpo *del* sonno, cui, come anche il Palinuro ungarettiano rimarca (*più folle d'esse, folle sfida al sonno*), è sfida impari opporsi (Verg. *Aen.* 5, 854-857):

*ecce deus ramum Letbeaeo rore madentem
vique soporatum Stygia super utraque quassat
temporacunctantique natantia lumina solvit.
vix primos inopina quies laxaverit artus*

Questi segmenti di pace quasi soporifera del libro V (*afono sonno*, che richiama il *soporatum* virgiliano, chiosato da Servio *morte plenum*, ma al tempo stesso rovescia in *afono* il grido disperato di Palinuro mentre precipita in mare), pace degli elementi o pace di Palinuro *malgré lui*, si contaminano col resoconto del libro VI e con la tempesta che Palinuro definisce responsabile della sua dipartita: dal giuramento di fedeltà al suo condottiero che introduce il racconto, alla rievocazione della tempesta in cui precipita e a quella in cui viene nuovamente gettato da morto, si attiva in maniera viva e funzionale l'autentica *interpretatio* sincretica ungarettiana. Del resto è Palinuro stesso, alla fine della terza sestina, ad autorizzare il lettore ad ipotizzare una riscrittura sincretica delle due versioni: *non seppi più chi, l'uragano o il sonno* (Verg. *Aen.* 6, 351-362):

*maria aspera iuro.
...
tris Notus hibernas immensa per aequora noctes
vexit me violentus aqua; vix lumine quarto
prospexi Italiam summa sublimis ab unda.
paulatim adnabam terrae; iam tuta tenebam,
ni gens crudelis madida cum veste gravatum
prensantemque uncis manibus capita aspera montis
ferro invasisset praedamque ignara putasset.
nunc me fluctus habet versantque in litore venti*

Allo stesso modo, il momento decisivo della caduta in mare, che compare in due momenti distinti del recitativo (*senza più dubbi caddi né più pace - di effusione infinita il finto emblema*) risente in misura massiccia dell'intro riservata dalla voce narrante alla ripresentazione di Palinuro, lasciato dal lettore al compianto di Enea sul finale del libro V e subito ritrovato agli inferi (Verg. *Aen.* 6, 357 ss.):

*ecce gubernator sese Palinurus agebat,
qui Lybico nuler cursu, dum sidera servat,
exciderat puppi mediis effusus in undis*

Palinuro è dunque *piloto vinto d'un disperso emblema*, emblema che potrebbe essere il timone, un tratto unificante delle due narrazioni eneadiche: nel libro V, a testimoniare la strenua resistenza all'azione del sonno e poi la caduta, dopo il colpo inferto dal dio alle tempie del pilota, nel libro VI, a sancire la caduta in mare senza alcun concorso dei un dio (Verg. *Aen.* 5, 852 s.; 858 ss.; 6, 349 ss.):

*talìa dicta dabat, clavumque adfixus et haerens
nusquam amittebat, oculosque sub astra tenebat*

*et super incumbens cum puppis parte revulsa
cumque gubernaclo liquidas proiecit in undas
praecipite*

*namque gubernaculum multa vi forte revulsum
cui datus haerebam custos cursusque regebam,
praecipitans traxi mecum*

Il Palinuro di Ungaretti sperimenta dunque la difficile conciliabilità tra progettazione e realizzazione, tra la fiducia in un ideale, quello di cercare e trovare un luogo di pace, di armonia, di innocenza, e la impossibilità di dare senso alla incrollabile fedeltà, votata invece a infrangersi contro il muro del fallimento. La complessità di questo plesso ideologico può forse essere sciolta, almeno in parte, ancora una volta lasciandosi soccorrere dall'esegesi a Virgilio. La *Anrede* del timoniere a Enea nel libro VI dell'*Eneide*, articolata in 25 densissimi versi, termina con la richiesta di una sepoltura degna, e, di conseguenza, di trovar pace almeno dopo morto, donde la dura rampogna della Sibilla, il celebre *desine fata deum flecti sperare precando* (Verg. *Aen.* 6, 365-371):

*Eripe me his, invicte, malis: aut tu mihi terram
Inice, namque potes, portusque require Velinos;
aut tu, si qua via est, si quam tibi diva creatrix
ostendit (neque enim credo sine numine divum
flumina tanta paras Stygiamque innare paludem)
da dextram misero et tecum me tolle per undas,
sedibus ut saltem placidis in morte quiescam*

La funzione di modificatore rivestita da *saltem*, problematica, viene risolta da Servio come da Tiberio Claudio Donato nel senso dell'unione non con *placidis ... sedibus*, «possa io trovar pace da morto in luoghi che almeno siano tranquilli» ma con *in morte*, «possa io trovare pace in luoghi tranquilli almeno da morto». Ecco in sequenza i due scoli²⁶:

*ut saltem in morte requiescam sedibus placidis, et bene, quia nautae semper vagantur
hoc est ut in morte saltem sedibus placidis quiescam qui in vita tutus esse non potui*

Rimangono dunque i miasmi del fallimento già scritto da un lato, e l'eternità di una fedeltà che non conosce tentennamenti dall'altro. Nel passaggio dal *Porto sepolto* alla *Terra promessa*, come afferma Carlo Ossola, si attiva il transito ideologico dalla disponibilità a lasciarsi vivere nel post-naufragio ripartendo alla ricerca del *paese innocente* alla presa di coscienza che qualsiasi impresa di ricerca nel tempo e nello spazio è una partita persa in partenza. Rimane però anche il momento non negoziabile della morte, che conferisce al trapassato un livello ulteriore di esistenza, stabile e non fluido, cristallizzato e non esposto alla corruttibilità, per cui la fedeltà di Palinuro, privata della sua dimensione fisica e transeunte, permane nella mutazione nello «scoglio ingigantito», emblema, appunto, come la terzina che conclude il componimento si incarica di stabilire: *l'ultimo e più arcano sonno*, che rende l'impietrato Palinuro *furia non mortale* ha il suo modello nella promessa della Sibilla virgiliana (Verg. *Aen.* 6, 380 s.):

*et statuent tumulum et tumulo sollemnia mittent
aeternumque locus Palinuri nomen habebit*

In definitiva, come è stato assai ben scritto, non soltanto Palinuro, ma anche il poeta e la sua parola sono destinati al naufragio, perché impegnati in una *quête* irrealizzabile²⁷. L'uomo, destinato dalla sua caducità biologica alla morte (*emblema – mortale*), è sottoposto, nel suo viaggio terreno che non conosce sosta (*furia – onde*) alle lusinghe del nulla (*sonno – pace*), che lo stesso Ungaretti non manca di mettere in relazione al *kief*. Ma nella morte Palinuro, Palinuro come nome, recupera saldezza oltre la vanità acquistando una memoria duratura, divenendo emblema autentico, «emblema di resistenza e di vita, sfida, disperata, consapevolmente vana, ma pur resistente e salda, al nulla»²⁸. Ma emblematica è anche l'adozione di una forma granitica come la sestina, quasi che nella vigoria coattiva del metro si attivi una sacca ulteriore di resistenza alla nullificazione. Questo avviene a fine viaggio, laddove il viaggio nel suo farsi contiene anche l'impossibilità di rendersi meta, di mutarsi in approdo definitivo.

Paradossalmente, Enea sta peggio di Palinuro.

Perché forse una riflessione finale sull'Enea di Ungaretti chiude il cerchio. Si ha l'impressione, ha scritto Mario Petrucciani, che all'interno di *Terra promessa* Ungaretti «abbia lasciato in bianco lo spazio ideale nel quale avrebbero dovuto incastrarsi i *Cori*

²⁶ Informa bene su questo punto SETAIOLI, *Palinuro: genesi*, cit., pp. 62-63.

²⁷ Cfr. VALLORTIGARA, *L'epos impossibile*, cit., p. 133.

²⁸ Così PAPINI, *La terra promessa*, cit., p. 67.

*descrittivi di stati d'animo d'Enea*²⁹. Effettivamente la dilazione del poeta, che rimanda al *Taccuino del vecchio* la delineazione dello spazio poetico in cui avrebbe potuto attivarsi il confronto con l'eroe troiano (mai invece nominato nel *Taccuino*), appare una specie di *excusatio non petita*. Sarà ermeneuticamente più fecondo pensare che Enea operi come presenza assente all'interno della *Terra*, ivi compresi i *Cori descrittivi dello stato d'animo di Didone*, in cui mai viene menzionato. Si ha infatti notizia di un autografo contenente trentuno versi in cinque strofe che recano la succosa intestazione di *Cori descrittivi di stati d'animo d'Enea* e che sono riprodotti anastaticamente nell'edizione inglese dell'opera ungarettiana pubblicata nel 1958 per le cure di Allen Mandelbaum. Ciò che però confluisce negli *Ultimi cori per la Terra promessa*, ancora una volta, vede depennato qualsiasi accenno all'esperienza di Enea. Il tema del naufragio, ormai realizzato, rende il poeta ora Ulisse, ora Mosè (*non d'Itaca si sogna / smarriti in vario mare, / ma va la mira al Sinai*), dunque fedele alla meta ma anche alla ricerca di un'altra terra. È anche, però, l'assente Enea, l'eroe invecchiato che accoglie (e fraintende) *l'antiquam exquirite matrem* e che perennemente ondeggia tra approdo illusorio e necessità del viaggio³⁰.

È forse plausibile che proprio l'impossibilità di progettare un discorso poetico organico e compiuto su Enea sposti l'interesse di Ungaretti su Palinuro (e prima su Didone): se la ricerca di una Terra Promessa non può prevedere alcuna realizzazione, se la storia, il tempo, sono operatori di corruzione e contaminazione, allora la ricerca non ha approdo, lo spostamento non si stabilizza nella pace entro la vita. Forse, sembra dire Ungaretti in un impegnativo rovesciamento, Palinuro trova pace forse anche perché, alla fine, "la vita si sconta morendo".

ABSTRACT

Il contatto di Ungaretti con Virgilio si sostanzia di una rilettura incessante dei luoghi dell'*Eneide*, di cui è traccia in numerose prose di viaggio databili alla prima metà degli anni '30. La meditazione sul personaggio di Palinuro effettuata nella *Terra promessa* consente al poeta di attivare un interessante processo di assimilazione tra sé e il nocchiero di Enea. Ungaretti, in virtù di un complesso dialogo intertestuale con le "due versioni" della morte di Palinuro nei libri V e VI dell'*Eneide*, mostra come la caduta in mare di Palinuro rappresenti, per il poeta moderno, l'impossibilità di portare a termine una ricerca incessante basata sulla fedeltà incrollabile a un'idea. Soltanto la morte concede stabilità e pace oltre la corruzione del tempo, soltanto la morte concede al nome la condizione di eterna memoria. Questo spiega anche l'esitazione del poeta a rendere Enea protagonista dei suoi testi "virgiliani", un Enea che Ungaretti vede sempre oscillare tra illusorietà dell'approdo e necessità del viaggio.

Ungaretti's contact with Virgil takes the form of an incessant reinterpretation of "places" of the *Aeneid*, named in several travel proses dating back to the first half of the 1930s. The meditation on the character of Palinurus in *La terra promessa* allows the poet to activate an interesting process of assimilation between himself and Aeneas' helmsman. Ungaretti, thanks to a complex intertextual dialogue with the "two versions" of Palinurus' death in books V and VI of the *Aeneid*, shows how Palinurus' fall into the sea represents, for the modern poet,

²⁹ Cfr. PETRUCCIANI, *Il condizionale*, cit., p. 147.

³⁰ Segnalo su questo punto le assai fini osservazioni di MAZZOLI, *Ungaretti e Virgilio*, cit., pp. 18-19.

the impossibility of completing a *quête* based on unshakeable loyalty to an idea. Only death grants stability and peace beyond the corruption of time, only death grants the name the condition of eternal memory. This also explains the poet's hesitation in making Aeneas the protagonist of his "virgilian" texts, an Aeneas that Ungaretti always sees floating between illusory landing and necessity of travel.

KEYWORDS: Ungaretti; Virgil, epic; reception; Palinurus.

Enrico Maria Ariemma
Università di Salerno
emariemma@unisa.it

DIOMEDE INCONTRA IL VACA: PRESENZA E FUNZIONE DI UNA MEMORIA EPICA IN *I PICCOLI MAESTRI* DI LUIGI MENEGHELLO*

Il lettore di Meneghello che sia fornito di una buona *institutio* di stampo classico si sente sollecitato ad apprezzare una serie nutrita di citazioni inserite all'interno del tessuto narrativo. Solo qualche esempio: i ragazzini del paese che ricevono la loro iniziazione sessuale dalla generosa signora Viola sono «tre, anche quattro volte beati», in una maliziosa ripresa dello stilema di *Aen.* 1, 94, dove *terque quaterque beati* è detto di coloro che sono morti a Troia (*Libera nos a Malo*, p. 213); il «non è dato sapere» di *Pomo pero*, p. 634, traduce il celeberrimo *scire nefas* oraziano (*carm.* 1, 11, 1); ancora in *Pomo Pero*, p. 752, l'ultimo verso della sezione conclusiva, *Ur-Malo*, rivolto al libretto, che viene invitato ad andare a «roccolare», cioè a racimolare, raccogliere¹, richiama le apostrofi al *libellus* della poesia latina e soprattutto quella dell'ultima epistola del primo libro delle epistole di Orazio, ansioso di lasciare la casa dell'autore e conoscere il mondo; in *Bau-sète!* si incontrano citazioni di Catullo («tra i Britanni remoti da tutto l'orbe», p. 112, cfr. Catull. 11, 11 s.; «mi piaceva tanto anche lo sfondo dei quadrivi e degli angiporti», p. 197, cfr. Catull. 58, 4) e dalla lirica di Orazio («come certe volte Trivia, brillando nel cielo, risalta sulle ninfe minori», p. 112, cfr. Hor. *carm.* 1, 12, 46 ss. e Dante *Par* 33, 26; «parlava dolce e se non posso dire anche che rideva dolce era perché non rideva quasi affatto...», p. 179, cfr. Hor. *carm.* 1, 22, 23). In altri casi, meno frequenti, opere classiche vengono espressamente menzionate: ad esempio, verso l'inizio de *I piccoli maestri*, il protagonista, poco prima dell'otto settembre, sta leggendo il *de ira* di Seneca; in *Bau-sète!* per festeggiare la fine della guerra si esibisce in una propria traduzione del *nunc est bibendum* oraziano, *carm.* 1, 37; sempre poco dopo la fine della guerra, scrive lettere «modellate in parte sul *de bello Gallico*»². Complessivamente, si tratta di riferimenti trasparenti a passi memorabili e ad autori che facevano parte dei programmi del liceo e poi ripresi da Meneghello all'università di Padova, dove, iscrittosi dapprima a Lettere, seguì i corsi di Concetto Marchesi³: il lettore li riconosce senza sforzo, con il risultato di avvertire di condividere con l'autore un retroterra di letture in certo modo familiari e al tempo stesso di non arrivare quasi mai a provare, in ragione appunto di questa stessa 'familiarità', il brivido segreto dell'agnizione.

* Metto qui a fuoco un aspetto specifico e un singolo episodio trattati più sommariamente in un lavoro a più ampio raggio, «*La chiamano intertestualità, mi pare di capire*». *Qualche osservazione sulla presenza dei classici greci e latini in Luigi Meneghello*, in corso di stampa sulla rivista *Contemporanea*. Le opere di Meneghello sono citate da L. MENEGHELLO, *Opere scelte*, F. CAPUTO (a cura di), *I Meridiani* (Mondadori) Milano 2006, con l'eccezione di *Bau-sète!* (non compresa nel *Meridiano*), citata dall'edizione Rizzoli, Milano 1988.

¹ Meneghello spiega il termine, il dialettale *roccolare* 'travestito' da parola italiana, in *Leda e la schioppa*, p. 1219.

² Cfr. rispettivamente *I piccoli maestri*, pp. 355 s.; *Bau-sète!*, pp. 20 s. e 112 – l'episodio della traduzione del *nunc est bibendum* torna, commentato, nella conferenza *Cosa passava il convento?*, pp. 1418 s.

³ L'insigne latinista è ricordato con ammirazione nel corso di *Fiori italiani*, pp. 890 e 895-899.

È naturale perciò che per quanto riguarda la presenza dei classici nelle opere dell'autore veneto (intendendo qui con classici anche e soprattutto quelli della letteratura italiana, in quanto ai testi greci e latini non è stata finora dedicata attenzione specifica)⁴ si sia parlato di «... frammenti belli e cari di letture liceali, quasi buttati là con sapiente noncuranza, ma ridivenuti organici e vivi...», di «versi dei suoi poeti amati e semplicemente imparati a scuola», di un «bagaglio di reminiscenze, per lo più scolastiche»⁵. La funzione di questi frammenti è stata riconosciuta in un utilizzo di marca antifrastica, «in chiave di pseudo-nobilitazione tonale» o in un avvicinamento fra materia narrata e modelli «la prima elevata i secondi sdrammatizzati»⁶. Questa sommaria rassegna è sufficiente a individuare come costante nei giudizi della critica l'idea che i classici di Meneghello si identifichino con i testi scolastici, insieme a quella di un loro uso ironico o contrastivo, che produce un effetto limitato all'immediato contesto. E certo nella maggior parte dei casi questa lettura risulta sufficiente, tanto più in quanto si ricollega alla scelta dell'antiretorica, cifra dominante e dichiarata della narrazione di Meneghello.

Il quadro si potrà tuttavia arricchire se metteremo a frutto un suggerimento proveniente dalla conferenza intitolata *Cosa passava il convento?*, tenuta nel 1995 a Padova e pubblicata nel *Meridiano* alle pp. 1397-1420. In questo testo, imperniato sull'educazione scolastica del Ventennio, la sezione dedicata ai classici greci e latini è chiaramente bipartita⁷: si parla dapprima di Catullo, Orazio, Lucrezio, Ovidio (quest'ultimo meno amato da Meneghello), rimandando esplicitamente la trattazione di Omero e Virgilio («a parte Omero e Virgilio, di cui pensavo, se ci sarà tempo, di parlarvi più avanti», p. 1411). La ragione si ricava agevolmente da quanto segue (p. 1414):

Credo che l'enorme influenza su di noi di questi poemi, l'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Eneide*, sia dovuta al fatto che noi li leggevamo, bambini si può dire, all'età giusta, a dodici, tredici, quattordici anni... Il fatto è che li leggevamo come libri veri e propri, destinati agli adulti, non adattamenti per i ragazzi... e penso che questo serva a spiegare lo straordinario effetto che avevano su di noi. Secondo me ha

⁴ Per la letteratura italiana si veda spec. S. RAMAT, *Meneghello e la memoria dei poeti italiani*, in G. BARBERI SQUAROTTI, F. CAPUTO (a cura di), *Per Libera nos a Malo*, Vicenza 2005, pp. 51-70; inoltre Z.G. BARANSKI, *Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi*, in G. LEPSCHY (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Milano 1983, pp. 97-108.

⁵ I giudizi citati provengono nell'ordine da: C. PASSERINI TOSI, *Suole, maestri, discepoli*, in AA.VV., *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui Piccoli Maestri di Luigi Meneghello*, Bergamo 1987, pp. 1-15: p. 12; G. BARBERI SQUAROTTI, *Laudatio di Meneghello*, in *Le varie verità del romanzo italiano*, Verona 2014, pp. 553-560: p. 556; V. SPINAZZOLA, *Itaca addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano 2001, p. 156.

⁶ Il primo giudizio è di SPINAZZOLA, *Itaca addio*, cit., p. 156; il secondo di L. MORBIATO, *La memoria ilare di Luigi Meneghello*, in A. DANIELE (a cura di), *Omaggio a Meneghello*, Rende 1994, pp. 33-48: p. 43.

⁷ In generale sull'educazione di Meneghello cfr. R. ZORZI, *Meneghello prima di Meneghello*, in F. CAPUTO (a cura di), *Tra le parole della virtù senza nome. La ricerca di Luigi Meneghello*, Novara 2013, pp. 15-26; L. ZAMPESE, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze 2014, pp. 105-147. Per orientarsi sull'insegnamento del latino nella scuola dell'epoca si può vedere G. GARBATO, *Il latino nella scuola di Gentile e le collane di classici nel Ventennio. Appunti e osservazioni senza pretese di un "maestro di scuola"*, in *Maia* 56, 2004, pp. 389-406.

importanza cruciale per il resto della nostra vita, fantastica e intellettuale, aver letto quei poemi così, specialmente Omero, come poemi «per adulti».

Rispetto alle restanti letture dei classici, cioè, quelle di Omero e Virgilio rivestono, soprattutto per il protagonista di *Libera nos a Malo* e de *I piccoli maestri*, una funzione diversa e più profonda in quanto facevano parte dei programmi scolastici già durante il cosiddetto ‘ginnasetto’ (l’attuale scuola media inferiore) e le vicende narrate andavano a toccare profondamente la fantasia dei ragazzi⁸. Già in *Fiori italiani*, passando in rassegna con sguardo disincantato lo *schooling* degli anni Trenta, Meneghello ricordava che «dall’Astichello per facili roccette si arrivava direttamente sullo Scamandro»⁹ (p. 824) e che in seconda «tutto si riempì dell’Iliade» (naturalmente nella traduzione del Monti), poema affascinante nel quale «si partiva coi cani che mangiavano l’eroe morto» (p. 824) e «si ritrovavano le matrici di tutto ciò che avevamo sempre voluto fare e fatto: combattere, baruffare, minacciarsi, vivere da eroi» (p. 825).

L’impatto di queste letture sull’immaginario e sulla percezione della realtà da parte dei ragazzi emerge con nettezza nella descrizione dei loro giochi, su cui si sofferma specialmente *Libera nos a Malo*. Le occupazioni principali sono quelle di «scendere, correre, saltare, arrampicarsi, tirare i sassi» (p. 79), «gareggiare, misurarsi, istituire primati, vincere prove» (p. 81), e soprattutto giocare alla guerra, «guerra con le fionde gli archi i giavellotti» (p. 82). Queste occupazioni suscitano naturalmente il confronto con i modelli epici, così che la loro descrizione si ammantava di formularità e di memorie letterarie. Eccone un primo saggio (p. 79):

Le velocità in natura sono tre: trotto, galoppo, e caliera. In quest’ultima sfera può entrare brevemente anche l’uomo... È una puntata oltre un limite, simile al muro del suono. Questo avviene in natura, e nei libri vicini alla natura come l’*Iliade* dove i cavalli corrono di caliera, e Achille è per definizione l’eroe capace di toccare a piedi gli indici supremi. Altre forme più esatte di misurazione della velocità svisano le cose. Le nostre tabelline acheo-finlandesi, con le stime dei tempi sui cento metri dei principali greci e troiani (Achille in 10” netti) riuscivano poco naturali... La velocità è connessa con la fantasia.

I ragazzi vivono nel mito delle generazioni precedenti: «Ci sentivamo epigoni, quasi pigmei: eravamo stati preceduti da una generazione di grandi corridori, saltatori, frombolieri... Di questo mondo tentavamo umilmente di imitare i modelli» (pp. 79 s.). Le vicende che hanno per protagonista il nonno si inseriscono in un passato dal colore mitico (p. 137):

⁸ La memoria dell’epica classica in Meneghello è dunque rivolta ai poemi di Omero e Virgilio. Mi pare sopravvaluti la presenza della *Tebaide* di Stazio ne *I piccoli maestri* il contributo di R.M. MORANO, *I piccoli Maestri e Fiori Italiani: Luigi Meneghello tra “fraternae acies” e “lezioni d’abisso”*, in A. DANIELE (a cura di), *Omaggio a Meneghello*, Rende 1994, pp. 91-129: se la suggestione della guerra fratricida è certo interessante, non dovremo infatti dimenticare che la *Tebaide* di cui parla in più punti il romanzo è quella dei Padri del deserto (cfr. ad es. pp. 456 s.; 544; 586), del resto già menzionata in *Libera nos a Malo*, p. 281.

⁹ Dove Astichello è il corso d’acqua del Vicentino e insieme l’omonima raccolta poetica dell’abate Zanella, autore molto presente nei programmi scolastici dell’epoca.

C'era lì per terra un mostruoso blocco di pietra bislungo, destinato a essere messo in piedi con argani e leve per una futura costruzione. Ci sarebbe voluta naturalmente una squadra di muratori robusti e decisi. Mio nonno circondò il monolito con le braccia, lo alzò da terra e lo portò un po' a spasso¹⁰.

I comportamenti dei ragazzi si modellano su quelli degli eroi della guerra di Troia. Alla fine del capitolo 12, il protagonista deluso dai compagni non gioca più, ricalcando il gesto di Achille: «Solo, mi dicevo, solo!... Io me ne andai con gli atti di un eroe offeso» (p. 96). Quando poi l'andamento del gioco sfiora l'incidente, i riferimenti epici vengono accantonati dal protagonista ragazzino, in preda a una paura e a un dolore reali, per essere recuperati con un sorriso dal narratore (pp. 82 s.):

La bella punta limata entrò agilmente nei tessuti e mi trapassò la mano. Ero troppo spaventato per far altro che sgranar gli occhi; ma la Colomba mi prese il braccio tra le ginocchia tonde e tirando a due mani cavò fuori il ferro a forza. Stupidamente mi dimenticai di pensare all'*Iliade*¹¹.

La fanciullezza si colora di memoria epica anche in *Pomo pero*. La narrazione di una rovinosa caduta indugia su dettagli ed epiteti esornativi (p. 628):

Tra i grandi miti quello che sentivamo più vivacemente era il mito della Caduta... feci il lungo tuffo a pesce, armonioso, andai a picchiare con la fronte sullo spigolo ben profilato dello scalino dell'ultima porta verso la strada, a sinistra. ... Lo spigolo vivo, armonioso (era tutto così armonioso), ci entrò agevolmente.

Come si vede da questi esempi, e altri si potrebbero aggiungere¹², la memoria omerica si cala nel testo per mezzo della ripresa di episodi, modalità narrative, cliché e scene tipiche collegati alla fantasia e alla visione della realtà del protagonista bambino e dei suoi coetanei. Ne consegue che la presenza della scrittura epica assume

¹⁰ Il pesante masso che l'eroe riesce a rimuovere senza sforzo è cliché epico: cfr. ad es. Hom., *Il* 5, 303 s., dove Diomede da solo fa roteare senza fatica un masso «che non porterebbero due uomini, quali sono ora i mortali»; lo stesso fanno Ettore in *Il* 12, 445-450 ed Enea in *Il* 20, 285-287; cfr. in *variatio* il gesto di Turno in Verg., *Aen.* 12, 897-902.

¹¹ Cfr. ad es. Hom., *Il* 5, 95-113, dove Diomede è ferito alla spalla e chiede a Stenelo di svelle la freccia; in *Il* 11, 369-400 ancora Diomede è ferito al piede e Odisseo svelle la freccia.

¹² Il capitolo ottavo di *Libera nos a Malo* narra di una lotta che «non doveva avere vincitori» fra due ragazzi (uno dei quali è Bruno, il fratello minore del protagonista) finché la notte «come nei poemi di cavalleria, li separò», p. 57; sebbene il richiamo esplicito sia qui ai poemi cavallereschi, il modulo si trova già nell'*epos* classico, cfr. ad esempio il duello fra Ettore e Aiace interrotto dal calar delle tenebre in *Il* 7, 279-282. – Più in generale, dettagli epici vanno a colorare la memoria del paese 'antico', dove accadevano cose «di cui oggi si è persa l'abitudine» (p. 163) e popolato da figure leggendarie: ad es., la prima messa della domenica è avvertita dal protagonista bambino come una «antica cosa che la fantasia isolava in un tempo fuori dal tempo, senza rapporto con la realtà quotidiana» ed è, coerentemente, frequentata da creature mitologiche, delle quali ciascuna «ha un bastone nodoso a cui s'appoggia; sono vestiti di pelli, hanno la testa rapata, tranne la frangetta di capelli sulla coppa come un collare alto. Il grosso occhio ugnolo è fisso sul prete. Il sagrestano, l'antico Checco Mano, agitava al primo passaggio la borsa rossa... I ciclopi ci mettevano dentro la manciata delle ghiande», p. 220 (i ciclopi torneranno in *Pomo pero*, dove nella descrizione di una filanda, sono menzionate le «bisacche dei Ciclopi», p. 639).

una funzione più larga rispetto al rifrangersi sull'immediato contesto, con effetto nobilitante o ironico, dei singoli versi di Catullo o di Orazio che Meneghelli ama citare: essa va infatti a dar forma a un ingenuo concetto di eroismo, ben in linea con l'ideale del 'vivere da eroi' inculcato dall'educazione littoria¹³.

Questo immaginario fanciullesco torna ad affacciarsi in un ricordo della prima infanzia (il protagonista vi compare con «il vestitino a sboffi ... e le scarpette di vernice») narrato all'inizio de *I piccoli maestri*. Durante una gita sul greto del Piave, il bambino trova una pallottola della prima guerra mondiale, che suscita in lui considerazioni in cui si confrontano, senza riuscire ad armonizzare, ideale eroico e realtà della guerra (p. 362):

... appena arrivato giù sulla ghiaia, sulla santa ghiaia, l'Eldorado, trovai una pallottola. La raccolsi fervidamente; mi domandavo: "Che abbia ucciso un italiano, o un tedesco?". Attribuivo agli opposti eserciti, interamente composti di eroi, una mira infallibile ... Le guerre sono bellissime al cinema muto: la gente si ammucchia di qua e di là, corre; tutti fanno gli atti di valore; il pianoforte suona "Monte Grappa..." ... la gente continua a cadere: sono i Caduti. La cosa non fa né rumore né male. Ma lì sul greto vero del Piave, con questa pallottola vera in mano, bislunga, lì dov'ero io, mi assalì l'idea che questa pallottola attraversandoti ti fa male, e muori.

Il ricordo d'infanzia riveste qui, io credo, valenza programmatica, inserito in modo solo apparentemente gratuito in prossimità dell'inizio del romanzo più segnatamente di formazione, nel corso del quale il protagonista si libererà della zavorra della cultura di scuola e di regime, e dunque anche dell'ideale del 'vivere da eroi' coltivato nella fanciullezza.

Nelle pagine che seguono vorrei soprattutto rimarcare come l'emancipazione dai modelli di eroismo nutriti dalle letture epiche trovi espressione in un ben preciso momento della narrazione, dove si inscena esplicitamente un personaggio iliadico e, più largamente e in forma implicita, viene seguita la traccia diegetica di un noto episodio omerico. Nella fase iniziale della resistenza e del romanzo, il protagonista S. incontra il partigiano Finco (p. 418):

L'avevo riconosciuto di colpo, prima di sentirlo chiamare per nome... Era sul magro, col viso di cera... Aveva una voce delicata, e modi quieti. Appena lo vidi mi dissi: è lui. Era l'uomo più temibile dell'Altipiano. ... Aveva in mano una ciotolina smaltata, e si sbatteva un ovetto con lo zucchero ... Col cucchiaino di stagno si mise a mangiarsi l'ovetto sbattuto, sempre passeggiando con me avanti e indietro... *Ha il pallore degli eroi, ricorda Diomede*. Mi sono sempre figurato che Diomede fosse così; pallido, smilzo, pensieroso.

Il paragone con Diomede, in corsivo nel testo, registra il pensiero del giovane protagonista S. di fronte al Finco. Coerentemente con la sua idealizzazione dell'eroismo, appena ha di fronte a sé un capo partigiano di qualche spessore, S. lo paragona

¹³ Sul quale vedi spec. *Fiori italiani*, pp. 797 ss.

d'istinto a un eroe omerico, noncurante di dettagli poco coerenti. Ma il confronto con Diomede non si esaurisce con l'entrata in scena del Finco e fornisce l'esca per un episodio narrato qualche pagina dopo: è sufficiente infatti il nome di Diomede per suscitare memorie e parallelismi con la narrazione omerica.

Nell'episodio in questione, una squadra va in spedizione punitiva contro il Vaca, che appartiene alla milizia e ha ferito seriamente il partigiano Gino che aveva bussato ignaro alla sua casa in cerca di rifugio ed è stato accolto a fucilate. La spedizione è guidata naturalmente dal Finco. Giunti nel tardo pomeriggio in prossimità della casa, decidono un piano (p. 440):

Due di noi sarebbero andati avanti a domandare acqua, con le rivoltelle in tasca. “Va bene” – dissi io – “Chi va?” “Io” – disse il Finco – “e un altro”. “Vengo io” – dissi prontamente. Poca scelta. Mi sentivo come uno che deve andare in pattuglia con Diomede.

Ciò che segue si articola in due parti. La prima riguarda un incontro casuale. Giunti nei pressi del paese, i due partigiani si fermano mezz'oretta sul margine della boscaglia per aspettare che faccia sera. Lì vedono un leprotto e il Finco con la sua mira infallibile si appresta a ucciderlo. Quando «qualcuno dietro di noi spezzò un rametto, il leprotto fece una mezza voltatina, e in tre salti, senza vera fretta, s'infilò nella macchia» (p. 441). Segue l'azione vera e propria (seconda parte): scesa la sera, il protagonista si avvicina alla casa dicendo ad alta voce di voler chiedere da bere, viene accolto a schioppettate e se la batte insieme a Finco-Diomede.

Superfluo ricordare che nell'epica classica (e nella *Commedia* dantesca) il compagno di Diomede è Ulisse, al quale S. viene sovrapposto con ironia e in modo abbastanza trasparente. L'espressione «uno che deve andare in pattuglia con Diomede» può suggerire in particolare la situazione del principale episodio dell'*Iliade* che vede protagonista la coppia di eroi, la cosiddetta *Dolonia* narrata nel decimo libro. In un momento di grande difficoltà (la notte che segue il fallimento dell'ambasceria presso Achille), i capi dei Greci riuniti in consiglio decidono di inviare qualcuno che perlustri il campo nemico alla ricerca di informazioni: Diomede si offre volontario chiedendo che un compagno vada con lui e, fra i tanti che si fanno avanti, sceglie Odisseo (*Il.* 10, 218-253). Quanto segue si articola in due parti: cattura e uccisione di Dolone, una spia troiana incontrata per caso (vv. 338-464), e devastazione e saccheggio del campo di Reso, alleato dei Troiani (vv. 465-514).

Varie affinità e consonanze si possono rilevare fra situazione e ossatura diegetica dei due brani. In linea generale, in entrambi la narrazione non è imperniata su un episodio di duello o di guerra aperta, ma di spionaggio o di agguato a tradimento, per cui non si svolge in pieno giorno ma al tramonto (ne *I piccoli maestri*) o di notte (nella *Dolonia*). Più in dettaglio, come nell'*Iliade* anche ne *I piccoli maestri* ha luogo una consultazione su come procedere e viene posta la domanda su chi affiancherà l'eroe principale (si tratta di decidere chi deve andare a bussare alla porta del Vaca col pretesto di chiedere acqua); Diomede e Finco rispettivamente si offrono volontari e subito dopo chiedono di avere al fianco un compagno («me il cuore e l'animo spinge ... ma se con me un altro eroe vorrà venire, maggiori saranno coraggio e sicurezza», *Il.* 10, 220 e 222 s.; «“Chi va?” “Io” disse il Finco. “E un altro”», p. 440); la narrazione

che segue si struttura in due parti di cui la prima narra una cattura casuale o il suo tentativo (Dolone, il leprotto), la seconda l'attacco a tradimento a un luogo preciso (accampamento di Reso, casa del Vaca) con esiti opposti.

Senza indugiare in ulteriori, più sottili, dettagli quanto alla serie di paralleli¹⁴, è importante rilevare che la spedizione 'anti-Vaca' costituisce la prima azione bellica sull'altipiano di Asiago narrata nel romanzo (la sola 'azione' precedente del gruppo dei piccoli maestri è stato il furto di forme di formaggio in un caseificio): si tratta cioè del momento in cui le fantasie di eroismo di S., nutrite dalle letture epiche dell'adolescenza, si scontrano con la realtà e i suoi prosastici attori, con la conseguenza che la forte suggestione esercitata dai poemi omerici fin dall'infanzia si infrange per sempre. Il protagonista esplicita la lezione che ne ha tratto, una volta terminata la spedizione, «ecco com'è l'empirismo, pensavo. L'eroismo è più bello, ma ha un difetto, che non è veramente una forma della vita» (p. 443).

Questa lezione si cala nelle modalità del testo narrativo: nel seguito del romanzo infatti i poemi epici non assumeranno più un ruolo privilegiato rispetto a citazioni e riferimenti di matrici diverse¹⁵. In particolare, nessun altro comandante partigiano per quanto ben provvisto di prestigio e carisma verrà paragonato da qui in poi a un personaggio omerico. Il Tar stesso, sebbene presentato come un capo leggendario e come un eroe in piena regola, non suscita richiami iliadici: «Tutto splendeva in lui, il viso colorito, gli occhi di morbido velluto, i denti bianchi, i tratti preziosi del viso, i gesti eleganti» (p. 555)¹⁶.

I giudizi critici dai quali questo lavoro ha preso le mosse possono dunque trovare un arricchimento nell'osservazione che la memoria epica entra nella narrativa di Meneghello sì come lettura scolastica ma non per questo rimanendo un elemento inerte o meramente erudito. La sua presenza contribuisce infatti in modo forte a caratterizzare l'ingenua visione del mondo del protagonista bambino, così da scomparire coerentemente con l'emanciparsi di S. dalla cultura imposta dal sistema educativo e dunque anche dall'idea di eroismo propagata dal regime.

Non a caso, la sezione dedicata al Finco-Diomede esercita la funzione di un vero e proprio spartiacque non solo all'interno del romanzo di formazione ma anche rispetto ai romanzi successivi, che ritraggono il protagonista S. giovane adulto subito dopo la guerra (*Bau-sète!* e *Il dispatrio*) e nei quali le memorie epiche non assumeranno

¹⁴ Fra l'altro in Omero il breve inseguimento della spia da parte dei due eroi è paragonato a quello di una lepre in un bosco da parte di due cani, *Il*. 10, 360-362.

¹⁵ Il fatto che le modalità narrative utilizzate da Meneghello cambino insieme al protagonista è notato da G. BARBERI SQUAROTTI, *Laudatio di Meneghello*, in *Le varie verità del romanzo italiano*, Verona 2014, pp. 553-560, che in particolare osserva (p. 555) come nella sezione conclusiva di *Libera nos a Malo* «con il mutare dell'età del protagonista e dei suoi compagni e amici e dopo la resistenza e l'arrivo degli Americani..., la vicenda viene a essere raccontata in forme distaccate, sempre meno legate al dialetto...».

¹⁶ Anche il cameo che in *Libera nos a Malo* lo ritrae sceso in paese appena finita la guerra ci restituisce un eroe moderno: «Una blusa aperta sul collo, una grossa cintura di cuoio, calzoni alla cavallerizza, stivali. È seduto di traverso su una sedia, ben rasato, ben pettinato, fresco, calmo. Ha in grembo la chitarra e prova qualche accordo» (p. 252). Un'immagine che mi pare complessivamente trovare antecedenti piuttosto nel genere western che nell'Achille che suona la cetra di *Il*. 9, 186-189.

più un ruolo privilegiato¹⁷. In *Bau-sète!* ne viene anzi dichiarata l'archiviazione, quando S. si definisce «ancora pieno di Virgilio e altri latticini», dunque inadeguato e immaturo, a paragone di un capace meccanico «tutto forza e realtà» (p. 144); mentre ne *Il dispatrìo*, dedicato all'esperienza inglese di Meneghello, prima lettore e poi professore a Reading, le memorie dei testi classici (non solo epici) sostanzialmente scompaiono, portando a compimento il processo di emancipazione dall'educazione ricevuta a scuola che ha avuto inizio con le vicende narrate ne *I piccoli maestri*.

ABSTRACT

La narrativa di Luigi Meneghello è ricca di citazioni e di riferimenti alle letterature greca e latina, spesso legati ai testi studiati a scuola. In particolare i riferimenti ai poemi epici sono collegati ai ricordi d'infanzia (specialmente in *Libera nos a Malo*), mentre si rivelano inadeguati a narrare la sua esperienza della Resistenza come giovane uomo ne *I piccoli maestri*. In questo romanzo, la figura del partigiano Finco, simile a Diomede, e un episodio che lo coinvolge segnano da parte del protagonista l'abbandono nel seguito del romanzo dell'ingenuo ideale di eroismo derivante dai poemi omerici.

Luigi Meneghello's fiction shows a wealth of allusions to Greek and Latin literature, the knowledge of which dates back to the author's studies in middle and high school. References to epic poetry are especially connected with Meneghello's childhood memories (particularly so in *Libera nos a malo*), whereas they prove to be insufficient to narrate his experience as a young man of the Resistenza in *I piccoli maestri*. In that novel, the partisan Finco, similar to Diomedes, is the protagonist of an episode which leads the main character S. to abandon further into the novel a naive ideal of heroism derived from the Homeric poems.

KEYWORDS: Epic poetry; Homer; intertextuality; irony; schooling.

Elena Merli
Università degli Studi di Milano
Elena.Merli@unimi.it

¹⁷ Ho approfondito questo punto in «*La chiamano intertestualità...*», cit., in corso di stampa.

TERESA TRAVAGLIA

A RELATIVELY SIMPLE 'MYTHIC METHOD': SEAMUS HEANEY
RILEGGE *AEN.* 6, 450-476

«[I]t is more like a classics homework, the result of lifelong desire to honour the memory of my Latin teacher at St. Columb's College»¹. Così Seamus Heaney – poeta, accademico e scrittore nord-irlandese – presenta la sua traduzione integrale del libro VI dell'*Eneide*, composta negli ultimi anni della sua vita e pubblicata postuma. Questa traduzione, pensata per onorare la memoria di chi per primo l'ha avvicinato a Virgilio e al poema di Enea, rappresenta il culmine di un rapporto, quello con il poeta antico, che ha accompagnato Heaney per tutta la vita, dalla scuola agli ultimi anni². La ripresa dei testi letterari della tradizione, antichi e moderni, e in particolare di quelli della tradizione greca e latina è un aspetto caratterizzante di tutta la produzione poetica di Heaney; tra i numerosi autori con cui dialoga, il poeta dimostra una particolare predilezione per Virgilio: incontrato «rather... by chance on the road to the village»³, il poeta antico diviene ben presto suo «mentore spirituale»⁴ e «hedge-schoolmaster»⁵, e le sue opere, instancabilmente lette, studiate e rielaborate da Heaney, sono divenute, con le parole di Giorgio Bernardi Perini, «sostanza e nutrimento della sua visione del mondo e della storia»⁶. In tutta l'opera di Heaney infatti, fin dalla prima raccolta, si incontrano echi delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*, ma il poema con cui egli dialoga in modo più personale e costante, sebbene sempre di-

¹ S. HEANEY, *Aeneid. Book VI*, London 2016, p. VII.

² Per un primo approfondimento sull'incontro tra Heaney e Virgilio, si vedano le seguenti interviste rilasciate dal poeta: HEANEY, R.HASS, *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*, in Doreen B. Townsend *Center Occasional Papers* 20, 2000, pp. 1-31; HEANEY, R.C. HOME, *On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions: an Interview with Seamus Heaney*, in *The European English Messenger* 10, 2001, pp. 24-30; HEANEY, *Eclogues «In Extremis»: On the Staying Power of Pastoral*, conferenza tenuta il 6 Giugno 2002 presso la Royal Irish Academy e poi pubblicata in «Proceedings of the Royal Academy» Section C, CIII, Dublin 2003, trad. ital. del testo parzialmente rivisto dall'autore a cura di G. MORISCO, *Egloghe «in extremis»: la capacità di resistenza della pastorale*, in R. ANDREOTTI (ed.), *Resistenza del Classico*, Milano 2010, pp. 61-78; HEANEY, *Towers, Trees, Terrors. A reverie in Urbino*, in G. MORISCO (ed.), *Seamus Heaney poeta dotto*, Associazione Culturale In forma di Parole, Bologna 2007, pp. 145-156 (trad. ital. G. Morisco), pp. 157-169 (versione inglese); HEANEY, D. O'DRISCOLL, *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*, London 2008; HEANEY, *Discorso per il conferimento del Premio Internazionale Virgilio*, tenuto presso l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova il 15 Ottobre 2011, in G. BERNARDI PERINI, C. PREZZAVENTO (eds.), *Virgilio nella Bann Valley*, con un contributo di M. Bacigalupo, Mantova 2013, pp. 29-37 (versione inglese), pp. 19-28 (trad. ital. C. Prezzavento); HEANEY, *Nota del Traduttore*, in HEANEY, *Eneide: Libro VI*, a cura di M. Sonzogno, Rovigo 2018.

³ HEANEY, *Towers, Trees, Terrors*, cit., p. 152.

⁴ M.C.J. PUTNAM, *Virgil and Heaney: Route 110*, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 19, 2012, pp. 79-108; p. 102.

⁵ Nella poesia *Bann Valley Eclogue*, pubblicata nella raccolta *Electric Light* (2001), Heaney si rivolge a Virgilio con questa espressione, facendo riferimento ai maestri delle cosiddette 'hedge-schools', le scuole clandestine tenute all'aperto dai cattolici per i figli delle loro comunità, prima che fosse loro permesso accedere all'istruzione pubblica. In questo modo dunque Heaney invoca Virgilio non come poeta laureato e come vate, ma come amico e maestro da imitare.

⁶ G. BERNARDI PERINI, *Virgilianesimo di Seamus Heaney*, in *Liburna* 5, 2012, pp. 53-63; p. 54.

verso negli anni, è l'*Eneide*, in particolare il libro VI, al quale ritorna in tutti i momenti di passaggio della sua vita. In una prima fase, negli anni della guerra civile irlandese, ha trovato, proprio nel poema virgiliano, la voce per esprimere, con più autorità di quanta sentisse di possedere da solo, contenuti di tipo politico, come si può vedere nei testi *Sybil* (*Field Work*, 1979) e *Sandstone Keepsake* (*Station Island*, 1984); a partire dal 1986, anno della morte del padre Patrick, si apre una nuova fase poetica di Heaney e il libro VI diviene lo specchio nel quale rileggere il rapporto con il padre e il viatico per il suo personale viaggio infero alla ricerca della sua ombra⁷. Infine, negli ultimi anni di vita del poeta, dopo l'ischemia del 2006, l'incontro tra Heaney e Virgilio giunge a definitiva maturazione, con una piena personalizzazione dell'*Eneide* nelle poesie *The Riverbank Field* e *Route 110*, pubblicate nell'ultima raccolta, *Human Chain* (2010). Qui l'Irlanda di Heaney diviene l'Averno virgiliano, il mondo infero *risale* in quello supero e il poeta vi passeggia liberamente.

ROUTE 110

Al centro di *Human Chain* si trova *Route 110*, una silloge di dodici poesie, ognuna delle quali composta da dodici versi raggruppati in terzine. Questa serie di componimenti rappresenta il culmine dell'appropriazione creativa di Virgilio da parte di Heaney: narrando il viaggio compiuto con l'autobus 110 per andare a visitare la sua prima nipote e dedicataria della sequenza, Anna Rose, il poeta ripercorre la sua vita attraverso dodici avvenimenti e traccia un bilancio della sua esistenza. Questa operazione si chiarisce solo attraverso il riferimento all'*Eneide*, dal momento che ogni ricordo richiama in parallelo un episodio del sesto libro del poema virgiliano, cosicché

un controllore indirizza i passeggeri ai loro diversi autobus come una sorta di Caronte di Belfast, mentre il mio Palinuro è un vicino annegato, la giornata provinciale dello sport diventa una trasposizione dei Campi Elisi, e così via⁸.

L'esperienza dell'ischemia del 2006, le riflessioni sul significato della morte e sull'eredità che ogni uomo lascia a chi viene dopo inducono il poeta a leggere ancora una volta, e forse con una nuova consapevolezza, il libro VI dell'*Eneide* e a intraprendere, con *The Riverbank Field* e *Route 110*, un nuovo viaggio infero⁹. In questi testi Heaney, riconoscendo nel paesaggio irlandese «una replica dei Campi Elisi virgiliani»¹⁰ e *confondendo* i due paesaggi, *traduce* il mondo infero dell'*Eneide* nella sua Irlanda. Nella prima terzina della poesia *The Riverbank Field* si legge infatti:

Ask me to translate what Loeb gives as
'In a retired vale... a sequestered grove'
And I'll confound the Lethe in Moyola¹¹

⁷ Si vedano i testi *The Golden Bough*, *Man and Boy* e *Seeing Things*, pubblicati nella raccolta *Seeing Things* nel 1991, e la poesia *District and Circle* pubblicata nella omonima raccolta nel 2006.

⁸ HEANEY, *Discorso per il conferimento del Premio Internazionale Virgilio*, cit., p. 27.

⁹ M. SONZOGNI, *Nota del curatore* in HEANEY, *Poesie scelte e raccolte dall'autore*, a cura di M. Sonzogni, Milano 2016, pp. CXXXI-CXL: pp. CXXXI-CXXXII.

¹⁰ SONZOGNI, note a HEANEY, *Poesie scelte e raccolte dall'autore*, cit., pp. 955-1141: p. 1128.

¹¹ HEANEY, *Human Chain*, trad. ital. *Catena umana*, traduzione di L. Guerneri, Milano 2011, p. 88.

In questa poesia, che propone una rilettura personale dei versi di *Aen.* 6, 704-715, 748-751, indicati in epigrafe, il poeta si raffigura intento a passeggiare sul suo terreno di famiglia, fino al fiume Moyola appunto, lungo un percorso che vuole ricalcare quello compiuto da Enea nei Campi Elisi. *The Riverbank Field* accompagna il lettore nel passaggio dalla semplice traduzione di un testo alla rielaborazione dello stesso e svolge dunque una funzione introduttiva nei confronti del successivo *Route 110*, come accade nella raccolta *Electric Light* (2001), in cui la poesia *Virgil: Eclogue IX*, traduzione dell'egloga virgiliana, introduce la successiva *Glanmore Eclogue*¹². *Route 110*, come *The Riverbank Field*, non racconta dunque una discesa del poeta negli Inferi, ma una vera risalita di questi nel mondo supero. L'appropriazione creativa del libro VI dell'*Eneide* da parte di Heaney giunge dunque a compimento.

Michael Putnam, in uno studio approfondito di *Route 110*, osserva tuttavia come in questa silloge, accanto a Virgilio – interlocutore primario di Heaney –, si possono individuare altri due modelli, il Wordsworth del *Prelude* e il Joyce dello *Ulysses*. Secondo Putnam, *The Prelude* avrebbe fornito a Heaney uno spunto «for a combination... of epic outline with autobiographical content»¹³: con un costante richiamo all'epica virgiliana, il poeta, sapendo che la sua vita sta giungendo al termine, la ripercorre facendo dialogare tra loro, come Wordsworth, passato, presente, e futuro. Lo *Ulysses* invece è stato per Heaney un illustre antecedente a cui guardare, soprattutto – ma non solo – come modello formale di ripresa e rielaborazione del mito per la sua struttura a episodi che trovano diretta corrispondenza con gli eventi dell'*Odissea*¹⁴. Come è noto, questa operazione di appropriazione e riscrittura del mito adottata da Joyce è stata definita da T.S. Eliot «metodo mitico» nel saggio *Ulysses, Order and Myth* del 1923:

usando il mito, e operando un continuo parallelo tra contemporaneità e antichità, Joyce instaura un metodo che altri potranno usare dopo di lui. Essi non saranno imitatori, [...] è semplicemente un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. [...] Invece di usare un metodo narrativo, noi ora possiamo usare il metodo mitico. Io credo fermamente che sia un passo in avanti per rendere accessibile all'arte il mondo moderno¹⁵.

Nella *Nota del Traduttore* posta in apertura alla traduzione integrale del libro VI dell'*Eneide*, Heaney riprende l'espressione di Eliot affermando di aver usato, nella

¹² Nell'intervista rilasciata a Rui Carvalho Homem, Heaney dichiara infatti: «Then I was asked to do an occasional poem for a volume of essays on John Millington Synge, [...] so I did a 'Glanmore Eclogue' set in contemporary Ireland [...]. And then I thought: 'I'd better give a bit more context for all this', so I translated Virgil's Eclogue IX» (HEANEY, HOMEM, *On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions*, cit., p. 25).

¹³ PUTNAM, *Virgil and Heaney: Route 110*, cit., p. 103.

¹⁴ PUTNAM, *Virgil and Heaney: Route 110*, cit., pp. 79-80. Per un approfondimento sulla ricezione di Joyce nell'opera di Heaney: A. MURPHY, *Heaney and the Irish Poetic Tradition*, in B. O'DONOGHUE, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge 2009, pp. 136-149; M. WATERS, *Heaney, Carleton and Joyce on the Road to Lough Derg*, in *The Canadian Journal of Irish Studies* 14, 1, 1988, pp. 55-65.

¹⁵ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, trad. ital. *Ulisse, ordine e mito* in T.S. ELIOT, *Opere 1904-1939*, a cura di R. SANESI, Milano 1992, pp. 642-646; pp. 645-646.

composizione di *Route 110*, un «metodo mitico relativamente semplice»¹⁶. In questo modo, Heaney pone la sua poesia in continuità con l'opera di Joyce operando un continuo parallelo non tra contemporaneità e antichità ma tra la sua vita personale e il mito antico. Questa operazione diviene per lui possibile perché ai suoi occhi il mito ha un valore archetipico, è uno schema di esperienza che rappresenta, potenzialmente, la vita di ogni essere umano. Per leggere e comprendere appieno *Route 110* bisogna dunque porsi in questa prospettiva.

Come si è potuto vedere, Heaney intrattiene un fecondo dialogo con l'*Eneide*, e con il libro VI in particolare, fin dalle sue prime raccolte poetiche, appropriandosi del testo antico e rielaborandolo via via con diverse modalità a seconda delle esigenze. *Route 110* attesta l'ultima fase di questo processo e, a differenza di quanto viene narrato in alcuni testi di precedenti raccolte, il viaggio infero non trova più il suo compimento nell'incontro con l'ombra del padre, che viene infatti narrato nella penultima poesia, ma nella visione della virgiliana «folla di ombre che... stanno per essere restituite al mondo»¹⁷ che avviene infine nell'ultimo componimento quando il poeta esce dall'oltretomba per incontrare la sua prima nipote.

L'obiettivo di *Route 110* non è dunque più quello di ritrovare il padre morto, bensì quello di esaltare la nuova vita: come Anchise desidera mostrare al figlio Enea la futura stirpe romana, così Heaney compie questo viaggio per conoscere la sua discendenza, rappresentata da Anna Rose, dopo aver ripercorso la sua vita seguendo un itinerario che replica quello di Enea negli Inferi. *Route 110* si apre con un episodio 'iniziativo' della giovinezza del poeta, il momento in cui compra, da una libraia che ha i tratti della Sibilla virgiliana, la sua copia usata dell'*Eneide*. Questo suo «bagged Virgil»¹⁸ gli consente di superare indenne la folla di ombre e, dopo aver seguito le indicazioni del controllore-Caronte, di iniziare il suo viaggio, nel corso del quale, come Enea, farà alcuni importanti incontri: il giovane vicino morto annegato, come si è detto immagine di Palinuro, nei componimenti VI e VII, un amore giovanile, eco della virgiliana Didone, nella poesia VIII e un uomo ucciso dilaniato da una bomba, nuovo Deifobo, nel componimento IX¹⁹.

IL COMPONIMENTO VIII

Nel componimento VIII, Heaney prende a modello e rielabora l'episodio virgiliano dell'incontro tra Enea e Didone nei Campi del Pianto (*Aen.* 6, 450-476) accostandolo alla situazione socio-politica irlandese degli anni che hanno preceduto la guerra civile.

¹⁶ HEANEY, *Eneide: Libro VI*, cit., p. 22. Sul rapporto di Heaney con Eliot si vedano M. CAVANAGH, *Professing Poetry: Seamus Heaney's Poetics*, Washington 2009, pp. 74-108; HEANEY, *Learning from Eliot*, lecture tenuta ad Harvard nel 1988 in occasione del centenario della nascita di T.S. Eliot, pubblicata nella «Boston Review» del 1989 e poi parzialmente in HEANEY, *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*, London 2002, pp. 26-38.

¹⁷ HEANEY, *Discorso per il conferimento del Premio Internazionale Virgilio*, cit., p. 27.

¹⁸ HEANEY, *Human Chain*, cit., p. 94.

¹⁹ Per l'intera silloge, si veda HEANEY, *Human Chain*, cit., pp. 92-115.

VIII

As one when the month is young sees a new moon
fading into daytime, again it is her face
at the dormer window, her hurt still new,

my look behind me hurried as I unlock,
switch on, rev up, pull out and drive away
in the car she'll not have taken her eyes off,

the brakelights flicker-flushing at the corner
like red lamps swung by RUC patrols
in the small hours on pre-Troubles roads

after dances, after our holdings on
and holdings back, the necking
and nay-saying age of impurity²⁰.

Spostando l'attenzione dal suo ricordo personale alle pattuglie della RUC (Royal Ulster Constabulary) e ai loro posti di blocco, Heaney passa, secondo Michael Parker, «from private pain to collective repression» e la giustapposizione dei due elementi è atta a segnalare che «it is not just the car or the couple that are at braking-point, and about to turn a corner»²¹, dal momento che sul finire degli anni Cinquanta i già precari equilibri politici irlandesi sono sul punto di spezzarsi.

Nelle prime due terzine, Heaney narra la fine della relazione con una donna, mostrando tuttavia non un incontro tra i due amanti *successivo* al loro congedo, come ci si aspetterebbe da una rielaborazione di Aen. 6, 450-476, bensì il momento in cui, dopo la notte, il poeta si allontana per sempre dalla casa della donna. Questa scena invita dunque – a mio parere – al confronto anche con i passi finali del libro quarto e iniziali del libro quinto dell'*Eneide* in cui la partenza di Enea dal porto di Cartagine viene osservata dai punti di vista di Didone e dello stesso Enea (Aen. 4, 579-581, Aen. 4, 586-588 e Aen. 5, 1-7).

Il primo verso, posto in corsivo dallo stesso poeta, è traduzione parziale dei versi 453-454 del libro VI nei quali il pallore di Didone, scorta da Enea tra le altre ombre, viene paragonato a quello della luna che, all'inizio del mese, appare, o sembra apparire, dietro le nuvole.

²⁰ «Come quando, il mese ancora giovane, uno vede una nuova luna / dissolversi nel giorno, è ancora il volto di lei / alla finestra dell'abbaino, la sua ferita ancora aperta, // il mio sguardo all'indietro precipitoso mentre apro, / accendo, mando su di giri, parto / con l'auto dalla quale non avrà distolto gli occhi, // la luce dei freni balena-avvampa all'angolo / come le lampade rosse agitate dalle pattuglie della RUC / nelle ore piccole sulle strade pre-Troubles // dopo i balli, dopo i nostri tira / e molla, il pomiciare / e il dire no all'età dell'impurità» (HEANEY, *Human Chain*, cit., pp. 106-107).

²¹ M. PARKER, 'Back in the Heartland': Seamus Heaney's 'Route 110' Sequence in *Human Chain*, in *Irish Studies Review* 21, 2013, pp. 374-386: p. 378.

*qualem primo qui surgere mense
[aut] videt [aut vidisse putat per nubila] lunam²²*

*As one when the month is young sees a new moon
fading into daytime*

Nonostante il verso sia segnalato in corsivo dal poeta, esso non presenta una resa integrale degli esametri virgiliani. Infatti Heaney non traduce *aut vidisse putat* ma, inserendo l'aggettivo «new», esplicita ciò che in Virgilio è lasciato implicito, tralascia *per nubila* e, nel primo emistichio del verso successivo, propone una variazione della similitudine virgiliana: il volto della donna non è paragonato alla luna nuova che, pallida, sorge e appare dietro le nubi, ma alla luna che sbiadisce nella mattutina luce del sole. Dunque il virgiliano *surgere* è sostituito dall'espressione «fading into daytime». Apparentemente dunque il corsivo non segnala una traduzione dal testo latino: il poeta potrebbe aver voluto evidenziare questo verso per indicare al lettore l'episodio virgiliano di riferimento: anche se quasi subito se ne discosta, egli mostra, attraverso l'allusione a una delle più note similitudini virgiliane, il passo dell'*Eneide* preso a modello, fornendo così implicitamente al lettore alcune indicazioni fondamentali per la lettura e la comprensione del componimento. Chi legge cogliendo il riferimento sa già che si parlerà della fine di un amore. Tuttavia, per apprezzare appieno il valore e la funzione di quel verso nella generale economia del testo, è necessario analizzare il piano temporale in cui si collocano le prime due terzine, analisi resa possibile dai versi successivi e dalla comparazione con un'altra poesia di *Route 110*.

L'accenno alla ferita presente al terzo verso, «her hurt still new», è un'evidente ripresa e una rielaborazione dell'espressione *recens a vulnere* presente in *Aen.* 6, 450. Come nell'*Eneide*, essa accompagna la comparsa della figura femminile sulla scena (*Aen.* 6, 450-451):

*Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido
errabat silva in magna*

again it is her face
At the dormer window, her hurt still new,

Come nell'*Eneide*, anche in questo testo, la ferita è il primo elemento di descrizione della donna ma, mentre nel poema antico la ferita rivela ad Enea la morte violenta cui è andata incontro Didone, nella poesia di Heaney la ferita è solo psicologica. Come nota Oliver Lyne, l'espressione *recens a vulnere* «is sufficient to recall Dido's whole tragic story, her love and her death»²³. Il sostantivo latino *vulnus* indica infatti tanto una ferita fisica quanto una ferita d'amore, provocata da una forte delusione: nel caso di Didone, *vulnus* assume entrambi i significati, mentre nel caso della donna

²² Tutti i testi virgiliani sono citati secondo P. Vergili Maronis *Opera*, post Remigium Sabbadini et Aloisium Castiglioni recensuit M. GEYMONAT, Torino 1973, Roma 2008². L'analisi dei testi citati del libro VI è stata condotta su N. HORSEFALL, *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*, Berlino 2013.

²³ R.O.A.M. LYNE, *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1998, p. 181.

di Heaney solamente il secondo. L'espressione «her hurt still new» è dunque – a mio parere – fortemente evocativa: richiamando la locuzione virgiliana, essa riporta la mente del lettore all'incontro infero tra i due amanti e, attraverso questo, alla tragica storia di Didone, indicando dunque ancora una volta il passo dell'*Eneide* preso a modello dal poeta e fornendo così delle indicazioni sul tema del componimento *VIII*. Correttamente dunque Parker nota che questo riferimento alla sofferenza della donna è manifestazione della consapevolezza di Heaney di aver provocato, con il suo allontanamento, un grande dolore²⁴.

Nelle espressioni «her hurt still new», posta al terzo verso, e «again it is her face», posta al secondo emistichio del verso precedente, si trovano rispettivamente gli avverbi «still» e «again» che, sebbene non siano una traduzione di elementi virgiliani, sono fondamentali per la comprensione non solo della poesia di Heaney, ma anche del rapporto in cui essa si pone con *Eneide* VI: «again» in inglese vale, come si sa, sia 'di nuovo' sia 'ancora'. Il poeta dice dunque non solo che 'di nuovo', dopo Didone, una donna è stata amata e abbandonata, ma che lei, nella sua memoria, è 'ancora' come egli l'ha vista l'ultima volta. L'uso di «still» risponde alla medesima logica: nel ricordo del poeta, la ferita è 'ancora' aperta ed è dunque sempre fresca. Questo stesso avverbio ritorna anche nel componimento successivo, il *IX*, nel quale Heaney ricorda i civili uccisi dalla violenza del conflitto civile, spesso invisibili e dimenticati. La prima terzina e parte della seconda sono dedicate a Mr. Lavery, il proprietario di un pub morto dilaniato da una bomba nel tentativo di portarla fuori dal suo locale:

IX

And what in the end was there left to bury
of Mr. Lavery, blown up in his own pub
as he bore the primed device and bears it still

mid-morning towards the sun-admitting door
of Ashley House?²⁵

Qui l'avverbio «still», posto in chiusura della strofe, assolve, come si vedrà, alla stessa funzione che ha nel componimento *VIII*: mette in comunicazione tra loro il passato e il presente, facendoli coesistere nel testo. In questo caso, il salto temporale è segnalato con forza maggiore rispetto alla poesia *VIII* dal cambio del tempo verbale, dal passato delle forme «was...left», «blown up» e «bore» al presente di «bears», che precede immediatamente l'avverbio «still».

Trattandosi dunque di racconti di eventi accaduti in un lontano passato, nell'analisi di questi testi bisogna porre particolare attenzione al piano temporale della poesia, di cui questi avverbi sono importanti indicatori, e leggere il primo verso del componimento *VIII* alla luce di tali considerazioni. «Still» e «again» infatti connettono il passato e il presente del poeta, ovvero il momento in cui, da giovane, egli ha lasciato

²⁴ PARKER, *Back in the Heartland*, cit., p. 378.

²⁵ «E alla fine cosa restò da seppellire / di Mr. Lavery, saltato in aria nel proprio pub / con in mano il dispositivo innescato che ancora porta // a metà mattina verso l'ingresso pieno di sole / dell'Ashley House?» (HEANEY, *Human Chain*, cit., pp. 108-109).

la donna e quello in cui, da anziano, ricorda l'evento e compone la poesia. Questa intrusione del poeta anziano nella memoria ben si accorda con la poetica di Heaney, secondo cui la poesia è «elemento di continuità»²⁶, ciò che, proprio attraverso la memoria, permette agli eventi e alle persone di continuare a essere ricordati e dunque a vivere²⁷. Heaney quindi raffigura spesso nelle sue poesie i suoi protagonisti catturando immagini fortemente evocative e trasformandole in testo poetico: siano esse le ultime che egli possiede di loro, come nel caso della donna, o immagini che il poeta si crea autonomamente, come nel caso di Mr. Lavery, Heaney ha la capacità di tradurle in parole dando vita ad immagini poetiche statiche, vivide come fotogrammi e fortemente icastiche. Heaney non ricorda Mr. Lavery come un corpo di cui non rimane molto da seppellire, ma lo immortala nel suo ultimo tentativo di salvare se stesso e il suo locale, cogliendo l'attimo sospeso tra la vita e la morte. Allo stesso modo, la donna rimarrà per sempre affacciata alla finestra, con la ferita 'ancora' aperta, eternamente fresca come quella di Didone.

Nella seconda strofe del componimento *VIII* viene descritto il momento della partenza del poeta dalla casa della donna. Giacché esso è narrato attraverso lo scambio di sguardi intercorso tra i due protagonisti, quello del poeta che si volge rapidamente verso la casa prima di salire in macchina e quello della donna che rimane affacciata e non lo perde di vista, questa terzina invita alla comparazione con *Aen.* 4, 579-581, *Aen.* 4, 586-588 e *Aen.* 5, 1-7. Infatti, come Enea, mollati gli ormeggi, rivolge un ultimo sguardo alla reggia di Didone, che già risplende per le fiamme del rogo (*Aen.* 5, 1-4), così il poeta guarda un'ultima volta la casa da cui si allontana, uno sguardo reso 'precipitoso' dalla vergogna e che rende 'precipitosi' i gesti necessari per allontanarsi con la macchina, cosicché le parole «my look behind me hurried» richiamano il virgiliano *moenia respiciens* di *Aen.* 5, 3:

*Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter fluctusque atros Aquilone secabat
moenia respiciens, quae iam infelicitis Elissae
conlucent flammis.*

La successiva serie di verbi monosillabici, «unlock / switch on, rev up, pull out and drive away», che conferisce un ritmo martellante a questo verso, a sua volta potrebbe richiamare i frettolosi preparativi messi in atto da Enea per abbandonare Cartagine in seguito all'ammonimento divino (*Aen.* 4, 579-581):

²⁶ HEANEY, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London 1980, trad. it. *Attenzioni: prose scelte 1968-1978*, introduzione e cura di M. Bacigalupo, traduzione di P. Vagliani, Roma 2004, p. 42.

²⁷ Esemplare in questo senso è la poesia *The Blackbird of Glanmore* (*District and Circle*, 2006), scritta in memoria del fratello Christopher, morto a soli quattro anni. In questo testo il merlo che accoglie ogni giorno il poeta al suo rientro a casa, gli ricorda le manifestazioni di gioia del fratellino Christopher, quando Heaney ritornava da scuola. Come altri testi, anche *The Blackbird of Glanmore* non presenta una scena di resurrezione, quanto una «permanenza nel ricordo e nel luogo per mezzo di un altro essere» (P. BOITANI, *Dalla terra al vento*, saggio introduttivo a HEANEY, *Poesie scelte e raccolte dall'autore*, cit., pp. IX-C: pp. XC-XCI): la poesia non può far ritornare i morti, ma può donare loro ancora un momento di vita nella memoria collettiva e nella memoria del poeta e in quella dei lettori, attraverso questo testo, il piccolo Christopher è tornato ancora una volta a saltellare come un passero nel giardino della fattoria di Mossbawn.

*Dixit vaginaque eripit ensem
fulmineum strictoque ferit retinacula ferro.
Idem omnis simul ardor habet, rapiuntque ruuntque,*

In questo caso la fuga del poeta non è motivata da un Fato superiore. Pertanto, come osserva Parker, questi versi esprimono il senso di colpa del poeta, che rispecchia quello di Enea alla vista di Didone negli Inferi (Aen. 6, 455, 467-468)²⁸.

La donna invece fissa ostinatamente il poeta che si allontana, come Didone che, scoperto il porto vuoto, osserva le navi troiane ormai al largo (Aen. 4, 586-588):

in the car she'll not have take her eyes off,

*Regina e speculis ut primam albescere lucem
vidit et aequatis classem procedere velis,
litoraue et vacuos sensit sine remige portus,*

Prendendo in esame proprio la menzione dello sguardo della donna, Putnam fa un'osservazione molto importante che fornisce infine gli strumenti per l'interpretazione del primo verso, in particolar modo se letto in relazione all'ambiguità di significato dei due avverbi di tempo qui analizzata: Putnam osserva che, come Enea, prima del viaggio infero, poteva solo *immaginare* la morte di Didone, di cui le fiamme viste dalla nave avevano dato sinistro presagio, *triste augurium* (Aen. 5, 7), allo stesso modo il protagonista del componimento *VIII* può solo *ipotizzare* che la donna continui a fissare l'automobile che si allontana. Questo significa, continua Putnam, che Heaney è allo stesso tempo figura di Virgilio che narra gli eventi e di Enea che li vive, colpevole della ferita e della condanna di Didone nella selva dei suicidi²⁹. Non si può tuttavia considerare questa doppia identità del poeta solo in riferimento all'*Eneide*, poiché, come si è già potuto notare, in questo testo coesistono e dialogano tra loro il passato e il presente del poeta stesso, cosicché Heaney non è solamente figura sia di Enea sia di Virgilio, bensì è anche, e soprattutto, allo stesso tempo il giovane che ha vissuto quest'esperienza e il poeta anziano che scrive, presente come spettatore attivo nella scena rievocata. È dunque l'anziano Heaney che, rivivendo l'episodio, può affermare con sicurezza che la donna non ha mai distolto lo sguardo dalla macchina che si allontana ed è, allo stesso modo, l'anziano Heaney che può riferirsi alla donna e alla sua ferita con gli avverbi «again» e «still». Questi infatti, implicando un contatto e un continuo scambio tra passato e presente, confermano la presenza dello spettatore-poeta. E solo alla luce di tali considerazioni è infine possibile leggere e comprendere il primo verso che, come si è detto, nonostante sia stato posto in corsivo, non è una traduzione fedele dei versi virgiliani. Senza dubbio, Heaney ha voluto segnalare al lettore il passo del libro VI preso a modello, ma ha sicuramente affidato a questo verso una funzione ben più importante nella generale economia del testo: esso accompagna il lettore nella transizione che lo stesso Heaney vive tra l'atto del ricordare e la visione, quale spettatore, del suo ricordo. Come infatti

²⁸ PARKER, 'Back in the Heartland', cit., p. 378.

²⁹ PUTNAM, *Virgil and Heaney: Route 110*, cit., pp. 92-93.

Didone emerge pallida tra le ombre, allo stesso modo la donna emerge, altrettanto vaga e indistinta, dai ricordi del poeta, non più come una luna che sorge di sera, quale era la regina cartaginese, ma come una luna che sbiadisce nella luce mattutina.

*As one when the month is young sees a new moon
Fading into daytime*

La donna è dunque sbiadita nella memoria del poeta al momento in cui la ricorda, gradualmente torna ad essere vivida, plastica nella sua posizione, per tornare a sbiadire nella luce di quel mattino in cui il giovane poeta l'ha abbandonata. La transizione è dunque avvenuta e il lettore, assieme al poeta, assiste alla scena di commiato tra i due giovani, ma la vive, come Heaney, con la consapevolezza del presente da cui il poeta sta richiamando e rivivendo il suo ricordo. E il presente irrompe sulla scena proprio grazie agli avverbi di tempo.

Route 110 è dunque paradigmatico per comprendere e apprezzare la poetica di Heaney. In un saggio pubblicato nel 1995 nella raccolta di prose *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, Heaney, parlando della forza della manifestazione poetica, afferma:

[t]uttavia resta misteriosa la fonte del vigore originale, il fatto stesso della forza poetica, il modo in cui la sua imprevedibilità si converte in inevitabilità una volta che si è manifestata³⁰.

Le opere di Virgilio, e in particolare l'*Eneide* che è stata, con le parole del poeta, «a constant presence... in my head»³¹, hanno avuto tanta parte nella sua produzione perché sono entrate in risonanza con la sua esperienza di vita rendendosi in questo modo 'inevitabili'. Heaney, nei suoi saggi critici e nelle interviste rilasciate, dimostra sempre di prestare grande attenzione al momento compositivo dell'azione poetica e quando propone una lettura critica di un testo sottolinea anzitutto l'effetto dell'opera sul lettore. Allo stesso modo, quando egli pensa a se stesso come poeta, si pensa anzitutto come lettore. *Route 110* si configura dunque come un'attualizzazione tangibile di quanto Heaney afferma ed è il risultato più evidente della inesausta lettura del libro VI dell'*Eneide*. In un'intervista, infatti, il poeta parla di questa silloge proprio come di una riscrittura del testo virgiliano in virtù del fatto che questo testo è, per lui, «a poem I internalized and lived with long and dreamily»³². Queste parole richiamano quelle adoperate dal poeta qualche anno prima per spiegare quello che lui chiama «settlement approach» nella traduzione di un testo poetico:

Then there is the Settlement approach: you enter an oeuvre, colonize it, take it over – but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit³³.

³⁰ HEANEY, *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London 1995, trad. it. *La riparazione della poesia*, a cura di M. BACIGALUPO, Roma 1999, p. 36.

³¹ HEANEY, O'DRISCOLL, *Stepping Stones*, cit., p. 440.

³² HEANEY, O'DRISCOLL, *Stepping Stones*, cit., p. 440.

³³ Nell'intervista rilasciata da Heaney a Robert Hass, il poeta, alla domanda «So, Mr. Heaney, do you have a theory of translation?», risponde che, secondo lui, esistono due approcci alla traduzione di un testo poetico e, per esporli, ricorre ad una similitudine storica: «I have not a theory but a metaphor for

Heaney pertanto è 'entrato' nel testo virgiliano e l'ha 'colonizzato' con la sua vita a tal punto che quest'ultima si è infine 'confusa' con esso, come il fiume Moyola con il Lete in *The Riverbank Field*; il poeta ha potuto, al suo termine, ripercorrere la sua esistenza sulla falsa riga di questo libro tanto amato dell'*Eneide*, adottando appunto «un metodo mitico relativamente semplice».

ABSTRACT

Route 110, una silloge di poesie in cui Seamus Heaney ripercorre la sua vita, è stata composta, dice il poeta, adottando un «metodo mitico relativamente semplice»: ognuno dei dodici episodi autobiografici richiamati alla memoria dall'autore trova diretta corrispondenza in un evento del libro VI dell'*Eneide*.

Il componimento *VIII* è un chiaro esempio del processo delineato. Il poeta narra la fine di un amore giovanile ponendola sullo sfondo della più nota vicenda virgiliana di Enea e di Didone. Egli tuttavia, in questo testo in cui vita personale e mito formano un connubio inscindibile, non prende a modello solo l'episodio dell'incontro tra i due amanti negli Inferi, ma anche i passi dell'*Eneide* in cui viene narrata la partenza di Enea da Cartagine. Inoltre Heaney, attraverso un sapiente uso di alcuni avverbi di tempo, mette in comunicazione, facendoli convivere nel testo, il momento ricordato dell'allontanamento dalla casa della donna e il momento della composizione della poesia, cosicché nel testo mito, passato e presente confluiscono l'uno nell'altro.

Route 110, a sequence of poems where Seamus Heaney retraces his life, has been written, the poet says, adopting «a relatively simple mythic method»: each of the twelve autobiographical episodes evoked by the author parallels an event in *Aeneid's* Book VI.

Poem *VIII* is a clear example of the outlined process. The poet describes the end of a juvenile love by comparing it with Virgil's well-known account of Aeneas and Dido's tragic love. In poem *VIII*, where private life and myth are thus intimately intertwined, not only does Heaney modulate his narrative on Aeneas's encounter with Dido's shade, he also draws on Aeneas's departure from Carthage. Moreover, an effective use of temporal adverbs enables Heaney to connect the poet's departure from the woman's house with the genesis of the poem, so that myth, past and present coexist in the composition.

KEYWORDS: Heaney; Vergil; Book VI; *Route 110*; memory.

Teresa Travaglia
Università di Trieste
teresa93.travaglia@gmail.com

it. It's based upon the Viking relationship with the island of Ireland and the island of Britain. There was a historical period known as the Raids and then there was a period known as the Settlements. Now, a very good motive for translation is the Raid. You go in – it is the Lowell method – and you raid Italian, you raid German, you raid Greek, and you end up with booty that you call *Imitations*. Then there is the Settlement approach: you enter an oeuvre, colonize it, take it over – but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit» (HEANEY, HASS, *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*, cit.: p. 1).

Miscellanea

GIUSEPPE PEZZINI

PONTEM INTERRUPTERE: PLAUTUS' *CASINA* AND ABSENT
CHARACTERS IN ROMAN COMEDY

INTRODUCTION

This article offers an investigation of an important aspect of dramatic technique in the plays of Plautus and Terence, that is the act of making reference to characters who are not present on stage for the purpose of plot, scene and theme development ('absent characters'). This kind of technique has long been an object of research for scholars of theatre, especially because of the thematization of its dramatic potential in the works of modern playwrights (such as Strindberg, Ibsen, and Beckett, among many others). Extensive research, both theoretical and technical, has been carried out on several theatrical genres, and especially on 20th-century American drama¹. Ancient Greek tragedy has recently received attention in this respect also². Less work has been done, however, on another important founding genre of western theatre, the Roman comedy of Plautus and Terence, a gap due partly to the general neglect of the genre in the second half of the 20th century, in both scholarship and reception (with some important exceptions). This article contributes to this area of theatre research by presenting an overview of four prototypical functions of 'absent characters' in Roman comedy ('desired', 'impersonated', 'licensing' and 'proxied' absentees), along with a discussion of their metatheatrical potential and their close connection archetypal ingredients of (Roman) comedy.

I shall begin with a dive into Plautus' *Casina*; this play features all of what I shall identify as the 'prototypes' of absent characters in comedy, which will be discussed in the first part of this article (sections 1-5). I shall then briefly discuss the 'archetypal' significance of absence in Roman comedy and its consequent metatheatrical potential, which is openly acknowledged and exploited by Roman playwrights in certain contexts

* I warmly thank the editors of this journal for the inspiration and warm encouragement, the various anonymous referees who have commented on different versions of this paper for their sharp criticism and suggestions, as well the audience to which this article was originally delivered for their feedback and support.

¹ Cfr. e.g. S. KATTWINKEL, *Absence as a Site for Debate: Modern Feminism and Victorianism in the Plays of Susan Glaspell*, in *New England Theatre Journal* 7, 1996, pp. 37-55; S.-Y. YOON, *Willy Loman's Portrait: Trauma of the Absence of the Father*, in *Journal of Modern British and American Drama* 16, 2003, pp. 181-209, on Miller's *Death of Salesman*; H.J.J. ELAM, *Absent Presence in Lorraine Hansberry and Suzan-Lori Parks: Les Blancs and Topdog/Underdog*, in L. BEN-ZVI, D. KRAESNER (eds.), *Considering Calamity Methods for Performance Research*, Tel Aviv 2007, pp. 39-54; S. GENDRON, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*, New York 2008, esp. pp. 98-102; S.M. MAHFOUZ, *The Presence of Absence: Catalytic and Omnipresent Offstage Characters in Modern American Drama*, in *The Midwest Quarterly* 53, pp. 392-409.

² Cfr. e.g. N. STANCHI, *La presenza assente: l'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca*, Milan 2007.

(section 6). I shall close by returning briefly to *Casina*, pointing out the exceptional features of its absence(s), from both a technical and a theoretical perspective (section 7), and conclude with a few summarising remarks (section 8).

Before I begin my journey, however, I need to make a further terminological clarification: by ‘absent character’ or ‘absentee’ I refer broadly to any character who is not physically present on stage at a given time but who is brought to mind by the characters who are onstage, explicitly or implicitly. This definition encompasses a vast range of types, from characters who are (imagined to be) away in distant lands or even dead before the play begins (i.e. absent *in toto* from the play’s world), down to offstage characters who are allegedly visible to onstage actors. I am therefore not specifically interested in the plot-reasons (if any) provided to justify their absence from the stage, such as a visit to an imagined offstage location, a journey abroad, death, etc.: this article considers characters to be absent if and as long as they are not visible to the audience, even if their presence is imagined to be just a few metres away from the stage.

1. WAITING FOR CASINA: AN EPONYMOUS ABSENCE

To begin with, a few words to recall *Casina*’s plot. The old man Lysidamus and his son Euthynicus are in love with the same woman, the eponymous slave-girl Casina. In order to secure her from one another, both father and son have ordered their respective slaves (Olympio and Chalinus) to seek to marry her; this sort of proxy-marriage will allow for and conceal the sexual exploits of the masters. Despite the support of his mother Cleostrata, the son’s side is defeated and, after a drawing of lots, a marriage with the father’s slave is arranged. However, this is only a provisional victory: the son’s slave Chalinus disguises himself as the bride (‘Casinus’), and, during the long-expected sexual climax, beats up the groom and his lascivious patron, with a long stick. Later, with a traditional anagnorisis, Casina is revealed as the daughter of a noble citizen, and all ends well with a rightful marriage to Euthynicus.

This plot, however, is just the rough material, which is developed and ‘spiced up’ by a number of theatrical devices, many of which depend on absence and absent characters.

First of all, the key character of the play is always absent from the onstage action. Despite her key role, the slave-girl Casina never comes on stage at all; even her anagnorisis does not take place within the play’s space-time, but is foretold by the maid Pardalisca in a metatheatrical epilogue (*Cas.* 1012-1014):

*spectatores, quod futurum est intus, id memorabimus.
haec Casina huius reperietur filia esse ex proximo
eaeque nubet Euthynico nostro erili filio.*

“Spectators, we’ll tell you what’s going to happen inside. This Casina will be discovered to be the daughter of this man from next door and she’ll marry Euthynicus, our master’s son.”³

³ All translations of Plautus are from De Melo’s Loeb Edition, unless otherwise specified.

Casina's absence from the stage is not inconsequential, but in fact represents the main origin and focal point of the *uis comica* of the comedy.

2. CASINA AS THE 'DESIRED ABSENTEE' PROTOTYPE

First, the absent Casina is the craved object of the sexual desire of many onstage characters, which is continuously focalised throughout the play. With its 27 occurrences, her name is the one most frequently uttered in the comedy (Olympio comes second, with only 11 occurrences), and in most cases it is used in relation to a verb denoting or evoking sexual desire (cfr. 96 *praeripere*, 107 *deperis*, 225 *amo*, 339 *cubem*, 467 *deosculabor*, 470 *deperit*); the same connotation is found in many other instances in which she is referred to by a demonstrative or indirectly (cfr. 61 *illam amare*, 195a *eam amat*, 267 *istuc* [i.e. the proxy-wedding] ... *tam cupide cupis*, 449 *quod ... maxume | cupiebas*, 451 *quod amas clam uxorem*). Four different characters appear as subjects who desire the absent Casina: Chalinus (cfr. 95-96) and Olympio (cfr. 132-138), but especially their masters Euthynicus (cfr. 60-61) and, above all, the lascivious *senex* Lysidamus. The love of a lecherous old man is a conventional event in Roman comedy, and it is indeed the central driver of Casina's action, being thematised especially in Lysidamus' lovesick vignettes (e.g. 217-229, 275-278, 413-415, 515-530, 615-619), and in the fake-wedding scene (798-854).

Casina's protracted absence is crucial to exacerbate and highlight the characters' desire for her. This is shown for instance by the several references to Lysidamus' impatience for her coming (cfr. e.g. 471-472 *iam hercle amplexari, iam osculari gestio |:: sine prius deduci. quid, malum, properas? :: amo*), his protests at her delay (cfr. 618 *quoi sic tot amanti mi obuiam eueniant morae?* 748 *numquid est ceterum quod morae siet?* 804 *quid illaec nunc tam diu intus remorantur remeligines?*), his pathetic rejoicing at her (supposed) arrival onstage (812 *di hercle me cupiunt seruatum*, 840-842), and perhaps also by his apparent anxiety at the prospect of her suicide (678-684, see below section 4) and abduction (785 *ne quis eam abripiat*). References of this kind, evoking a relationship between absence and desire, are mainly found in the second part of the play, after Lysidamus has won the drawing of lots, but there are also cases in the first part, and in relation to other characters (including Olympio's prosopopoeia (on which see below, section 4).

Indeed, if Casina 'interrupted' her absence, and became present onstage, the characters' desire would be satisfied in some manner, and thereby lose comic interest for both the playwright and the audience (until/unless she becomes absent again). This happens for instance in Terence's *Heautontimorumenos*: the opening scenes of the play focus on the lovesickness of the young man Clinia for the chaste Antiphila, and specifically on his complaints about her absence and his longing for her arrival onstage (cfr. Ter. *HT* 230-231 *si mihi secundae res de amore meo essent, iamdudum scio | uenissent*, 241 *respira ... adsunt tibi*). After his slave comes back from his girl-fetching mission, Clinia is eventually reunited with Antiphila in a mawkish scene of reunion (*HT* 403-409). Antiphila's absence is thus concluded, for Clinia and thereby the audience, and her storyline in the play is sidelined, apart from a final anagnorisis; once her absence has become a presence onstage, her comic potential is diminished.

The situations mentioned above are common in Roman comedies, which often revolve around a character's desire to be or remain united (sexually or affectively) with another absent character. A frequent embodiment of this stock situation is obviously that of young man in love with a girl, in which the relationship between desire and absence is often thematised. As Chrysalus declares in *Bacchides* (190): *anima est amica amanti: si abest, nullus est* ("To a lover his girlfriend is his life. If she's absent, he's lost")⁴. Another common type involves a loving parent who suffers from longing for his absent son or daughter. An example is in Terence's *Heautontimorumenos*, named after the 'torment' of the eponymous Menedemus, longing for his absent son Clinia, who, in the particular plot-framework of the play, is supposed to be away in a foreign country⁵. Menedemus' desire for the return (onstage) of his absent son is a key theme in the opening of the play, and it is explicitly described by Menedemus as directly proportional to the absence of its object (Ter. *HT* 423-425):

MENEDEMUS *nam mihi quidem cotidie augescit magis
de filio aegritudo, et quanto diutius
abest mage cupio tanto et mage desidero.*

"In my case my sorrow for my son increases day by day, and the longer he's away, the more I long for him and want him back." (Barsby)⁶.

In another common variant, the absence of a 'desired' character is presented not as a problem to solve, but as an unfortunate situation to prevent. This is for instance the case of the prostitute Bacchis of Samos in *Bacchides*, who is onstage from the very beginning of the comedy but throughout the play remains in danger of becoming absent, that is (according to the particular plot-motivations of the play) of being taken abroad to the soldier who bought her. The risk of Bacchis' departure and her consequent absence from the comic action are highlighted in the play, as well as the distress of her lover at that prospect and his attempt to prevent it. Cfr. e.g.

Pl. *Bacc.* 103-104
BACCHIS *tibi nunc operam dabo de Mnesilochō, soror,
ut hic accipias potius aurum quam hinc eas cum milite*

"Now I'll help you out with Mnesilochus, my sister, so you can receive some gold here instead of going away with the soldier.

Pl. *Bacc.* 590-592
PARASITUS *uel ut ducentos Philippos reddat aureos
uel ut hinc in Elatiam hodie eat secum simul.*
PISTOCLERUS *non it. negat esse ituram. abi et renuntia.*

⁴ Cfr. also Charinus' resolution in *Mercator* to find her lover (862-863).

⁵ Cfr. Ter. *HT* 117-118, 149-150.

⁶ Cfr. also Nicobolus' concern for his absent son in *Bacchides* (Pl. *Bacc.* 235-238, 348); Phanocrata and Phidippa's searches for their missing daughters in *Cistellaria* and *Epidicus* (cfr. Pl. *Cist.* 543-630, *Epid.* 529-532); Hegio's plot-propelling longing for his captive son in *Captivi* (cfr. Pl. *Capt.* 30-34, 99-101, 142-145, 316, 399-400 etc.).

“PAR. She must either return the two hundred gold Philippics, or she must accompany him from here to Elatia today. PIS. She isn't going. She says she won't go. Go away and tell him.”

These kinds of situations are easily paralleled in other plays, with many variations on the theme⁷. I can briefly focus on a passage from *Asinaria*, in which the absence of one's lover is pathetically thematised as an undesirable situation (Pl. *Asin.* 591-597):

ARGYRIPPVS *cur me retentas?* PHILAENIVM *quia tui amans abeuntis egeo.*

ARG. *uale.* PHIL. *aliquanto amplius ualerem, si hic maneres. (...)*

PHIL. *quo nunc abis? quin tu hic manes?*

“ARG. Why are you holding me back? PHIL. Because I pine away for you when you go away, I love you so. ARG. Farewell, farewell. PHIL. I'd fare somewhat better if you were to stay here. (...) PHIL. Where are you off to now? Why don't you stay here?”

The main plot-goal *Asinaria* is indeed to prevent the very situation lamented in the above passage; after this has been accomplished, the play appropriately concludes with a final scene in which the two lovers are again present together on the stage, and leave the stage together at the end of it (941 PHIL. *Sequere hac me, mi anime.* ARG. *Ego uero sequor*).

I have therefore introduced a first prototype of absent characters in Roman comedy, which one could call the ‘**desired absentee**’: one of the archetypal functions of absent characters in Roman comedy is indeed to provide the object of a highlighted, propelling desire. Desire is propelling first of all in a positive sense, as a force that pushes characters to lively and witty behaviour⁸ as well as to devise (comic) tricks to secure their desired object. This is of course related to one of the most standard of comic situations, featuring a young man entrusting a cunning slave to find the money to prevent his beloved's absence and secure her presence⁹. An embodiment of this stock situation is found for instance in Terence's *Heautontimorumenos*, in which the slave Syrus has the double task of securing the presence of a girl (Antiphila, Clinia's sweetheart, see above) and later of preventing the absence of another one (Bacchis, Clitipho's lover). Bacchis' presence in the play is in constant danger of becoming an absence, because she continuously threatens to go away unless she is properly remunerated¹⁰.

⁷ Cfr. e.g. the pathetic dialogue between Planesium and Phaedromus at *Curc.* 163-165 PLAN. *sisto ego tibi me et <te> mihi contra itidem ut sisas suadeo.* PHAED. *assum; nam si apsim, hau recusem quin mi male sit, mel meum.* PLAN. *anime mi, procul <a me> amantem abesse hau consentaneum est.* “PLAN. I present myself to you and I advise you likewise to present yourself to me. PHAED. I'm here; if I were away, I wouldn't protest against having a hard time, my honey. PLAN. My sweetheart, it isn't acceptable that my lover should be standing at a distance from me.”; also, in *Cistellaria* Alcesimarchus' rage about the prospect of Selenium's departure (*Cist.* 520-527).

⁸ As Lysidamus in *Casina* declares: (529) *quid me amare refert, nisi sim doctus ac dicaculus?* (“What's the point of me being in love unless I'm clever and witty?”).

⁹ Found e.g. in Pl. *Asin.*, *Bacch.*, *Curc.*, *Epid.*, Ter. *HT*, *Ad.* etc. On the typical plot of Roman comedy see also N.J. LOWE, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, Cambridge 2010.

¹⁰ Cfr. in particular Ter. *HT* 723-743, esp. 735-736 SYRUS *perii berce. Bacchis, mane, mane: quo mittis istanc quaeso? | iube maneat.*

A comic desire, however, is propelling also in a **negative sense**, as a source of confusion, a force obfuscating a character's reason and sense of reality. As the old man Lysidamus in *Casina* acknowledges, mistakes occur when one desires something too much: Pl. *Cas.* 370 CLEOSTRATA *per pol saepe peccas*. LYSIDAMUS *ita fit, ubi quid tanto opere expetas*. ("CLEO. You're making a lot of mistakes. | LYS. That's what happens when you want something so much.") Much of the humour of *Casina* depends on Lysidamus' losing his sense of reality, starting from his symbolic act of 'putting make-up on' to please the absent Casina (cfr. 225–227). Desired absentees therefore pave the way to tricks and plots, as well as mistakes and deceptions, which are all key ingredients of Roman comedy.

3. CASINA AS THE 'IMPERSONATED ABSENTEE' PROTOTYPE

This leads me to introduce the second important consequence of Casina's absence in the eponymous play, that is leaving room for misleading impersonations. Casina is always absent from the onstage action, but on at least three occasions she becomes surrogately present through the mediation of onstage characters, according to three different patterns, all somehow involving deception.

The first, most conspicuous pattern is of course found in the iconic scene in which the slave Chalinus comes onstage impersonating the bride Casina (835–54): Lysidamus fails to recognise the identity of the fake bride and is mistreated by him/her. Lysidamus' delusion depends on Casina's absence, both because a surrogate cannot be present onstage if the original is present (see below), and also because the content of Lysidamus' delusion arises from the confusion of presence and absence. That is to say, Lysidamus' farcical deception consists in being led to believe that an absent character (Casina) is present, that is, as it were, in confounding absence with presence, under the spell of a counterfeiting mimetic beguilement. This is a key feature of Plautine comic art, and (Roman) comedy in general, which, as noted by ancient and modern theorists¹¹, capitalises on the clash between reality and unreality, between truth and appearance, between being and mimesis, indeed, between presence and (counterfeited) absence¹².

¹¹ Cfr. e.g. Plato *Phil.* 48a. "SOC. The ridiculous is in its main aspect a kind of vice which gives its name to a condition; and it is that part of vice in general which involves the opposite of the condition mentioned in the inscription at Delphi (...) not to know oneself at all."; Arist. *Poet.* 5.1449a32–7 "Comedy, as we said, is mimesis of baser but not wholly vicious characters: rather, the laughable is one category of the shameful. For the laughable comprises any fault or mark of shame which involves no pain or destruction: most obviously, the laughable mask is something ugly and twisted, but not painfully"; *EN* 1127b–1128a. Cfr. also Schopenhauer's statement that "laughter is the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects". See G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy: a Study in Popular Entertainment*, 2nd ed. Bristol 1994, pp. 305–330; N.J. LOWE, *Comedy*, Cambridge 2008, pp. 1–17; S. HALLIWELL, *Greek Laughter: a Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008, esp. chapters 5 and 8.

¹² Another example of this pattern is found in Plautus' *Miles*, where Palaestrio's scheme consists in confounding presence and absence, to the eyes of the slave Sceledrus (cfr. *Mil.* 149, 315, 402). Cfr. also *Most.* 431–531, where Tranio strives to convince the old man that the house where the *adulescentes* revel is empty, and this is appropriately (and metatheatrically) described as 'ludī' (426–427).

There is another case, earlier in the comedy, in which Casina is impersonated onstage. This is during Olympio's prosopopoeia at the end of his initial clash with Chalinus, through which the absent Casina speaks onstage and proclaims her sexual approval for him (Pl. *Cas.* 134-140).

*quom mi illa dicet, "mi animule, mi Olympio,
mea uita, mea mellilla, mea festiuitas,
sine tuos ocellos deosculer, uoluptas mea,
sine amabo ted amari, meus festus dies,
meus pullus passer, mea columba, mi lepus,"
quom mi haec dicentur dicta, tum tu, furcifer,
quasi mus, in medio pariete uorsabere.*

"When she says to me, "my sweetheart, my dear Olympio, my life, my honey, my joy, let me kiss your eyes, my pleasure, let me please love you, my day of delight, my little sparrow, my dove, my hare," when these words are said to me, then you, you criminal, will wriggle in the middle of the wall like a mouse."

This prosopopoeia might be construed as a tantalising onstage surrogate for the actual, longed-for presence of Casina, who is yet (and will remain) absent. Also in this case, Casina's surrogate presence involves a degree of deception, namely the self-deception of Olympio, who wishfully believes that Casina will eventually satisfy his sexual aspirations (of course an unreal situation).

Finally, Casina's absence becomes surrogately present onstage in the scene in which the maid Pardalisca falsely reports her maniacal threats of murder and suicide, to Lysidamus' distress (Pl. *Cas.* 655-685):

655-656 PARDALISCA *tua ancilla, quam tu tuo uilico uis
dare uxorem, ea intus* LYSIDAMUS *quid intus? quid est? (...)*
659 *quid ergo?* PAR. *ab!* LYS *quid est?* PAR. *interemere ait uelle uitam,
gladium* – LYS. *hem!* PAR. *gladium* – LYS. *quid eum gladium?* PAR. *Habet (...)*
678-685 *nec se tuam nec se suam nec | uiri uitam assenerat sinere in
crastinum protolli: id huc | missa sum tibi ut dicerem,
ab ea uti caueas tibi.* LYS. *perii hercle ego miser!* PAR. *dignus es.*
LYS. *neque est nec fuit me senex: quisquam amator
adaeque miser.*

"PAR. Your slave-girl, the one you want to give in marriage to your overseer, inside she – LYS. What's she doing inside? What is it? (...) So what is it? PAR. Ah! LYS. What is it? PAR. She says she wants to take his life. A sword – LYS. What? PAR. A sword – LYS. What about this sword? PAR. She has it. (...) She's adamant that she won't let your life, her own life, or her husband's life (680) continue till tomorrow. I've been sent here to tell you about this, so that you may be on your guard against her. LYS. Poor me, I'm dead! PAR. (*aside*) Serves you right. LYS. (*aside*) There isn't and there hasn't been an old lover as wretched as me."

Casina's behaviour is imagined to take place just a few metres away from Lysidamus, but that is enough to irreversibly separate her from the comic action, and to keep her absent from the stage: she can be present onstage only through the indirect report of Pardalisca. Pardalisca always speaks in the third person, and her report cannot be properly described as an impersonation of Casina, but its effects and implications are similar: Casina's offstage presence is again surrogately mediated by an onstage character, for the sake of both Lysidamus and the audience, with misleading consequences. Indeed, Pardalisca's report is pure fiction, and its only purpose, just like Chalinus' forthcoming impersonation, is to fool the old man, as she reveals in a key aside (Pl. *Cas.* 685-688):

*ludo ego hunc facete;
nam quae facta dixi omnia huic falsa dixi:
era atque haec dolum ex proxumo hunc protulerunt
ego hunc missa sum ludere.*

"I'm fooling him wittily; what I told him has happened was a lie from first to last. My mistress and his woman from next door have hatched this trick, and I've been sent to fool him."

The terms *dolum* and *falsa*, and in particular the verb *ludere* and derivatives, have a strong metatheatrical potential in Roman comedy, referring to the comic activity in itself¹³; Pardalisca's statement could thus be construed as a self-reflective allusion to the theatrical activity, the impersonation *par excellence*¹⁴.

The kind of situation, in which an absent character becomes surrogately present onstage through a deceitful impersonations or sim., is prototypical in Roman comedy. Parallels can be easily found in other plays, all involving the impersonation of an absent character¹⁵; one might refer to this second prototype as the '**impersonated absentee**'.

A typical example is the slave Harpax in *Pseudolus*: Harpax has been entrusted by the *miles gloriosus* of the play to collect the beautiful Phoenicium from the pimp Ballio, and to take her abroad to his master. Phoenicium, however, is already having a liaison with the young man Calidorus: he obviously does not wish to be deprived of his girlfriend, and has ordered his slave Pseudolus to intervene and prevent her departure

¹³ Cfr. G. PETRONE, *Teatro antico e inganno*, Palermo 1983, pp. 202-209; also G. CHIARINI, *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, 2nd ed., Bologna 1983, p. 215; T.J. MOORE, *The theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin TX 1998, pp. 74-75, 178; A. SHARROCK, *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge 2009, p. 10.

¹⁴ Cfr. C. QUESTA, *Pardalisca regista della Casina*, in R. RAFFAELLI, A. TONTINI, *Lecturae Plantinae Sarsinates VI, Casina*, Urbino 2003, pp. 45-60.

¹⁵ Cfr. e.g. the absent Selenium in *Cistellaria*, impersonated by her fellow prostitute Gymnasium (cfr. Pl. *Cist.* 306-371); Tyndarus impersonating the absent Philocrates in *Captivi* (cfr. esp. Pl. *Capt.* 533-630). Cfr. also the lyre-girl Acropolitis impersonating Periphanes' daughter in *Epidicus* (cfr. Pl. *Epid.* 570-602), under the instructions of the eponymous *servus callidus* (cfr. Pl. *Epid.* 591-592). On impersonation in Roman comedy see F. MUECKE, *Plautus and the Theater of Disguise*, in *ClAnt* 5, 1986, pp. 216-229, R.R. CASTON, *The Divided Self: Plautus and Terence on Identity and Impersonation*, in I.N. PERYSINAKIS, E. KARAKASIS (eds.), *Plautine Trends: Studies in Plautine Comedy and its Reception*, Berlin and Boston 2014, pp. 43-62.

(incidentally, another example of the 'desired absentee' motif). The key to Pseudolus' scheme is Harpax, who is indeed absent for most of the comic action, and especially in the central, crucial scene of the play. After his fortuitous encounter with Harpax (*Pseud.* 594-666), Pseudolus has managed to win his trust, posturing as the pimp's servant, and manages to send him away from the onstage action (653-654 *apage te, Harpax; hau places; | huc quidem berce haud ibis intro*, 665 HARPAX *numquid uis? PS. dormitum ut abeas*. HARP. *abeo*). He then recruits a fellow-slave, Simia the 'monkey', to impersonate Harpax and steal the girlfriend from under the nose of the pimp (1009-1015). Pseudolus' success (and that of his eponymous comedy in general) pivots on absence, and especially on Harpax' absence, which Pseudolus provokes and later exploits to perform his trick.

Another comedy which depends on 'impersonated absentees' is Plautus' *Amphitruo*, which features even two divine acts of impersonation, those of the absent Amphitruo by Jupiter and Sosia by Mercurius. Both of these acts of impersonation and their comic consequences depend and capitalise on absence: Jupiter and Mercurius can impersonate Amphitruo and Sosia, just as Chalinus can impersonate Casina, or Simia Harpax, as long as the 'real' characters are absent. In fact, when the real and fake character eventually become present onstage at the same time, as for instance in the famous 'duel' between the slave Sosia and the disguised Mercurius (292-462), the real character is forced by his 'fake' rival to become 'absent', both 'existentially' and physically. Cfr. e. Pl. *Amph.* 455-459:

SOSIA *abeo potius. di immortales, obsecro uostram fidem,
ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?
an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antebac fuerat, possidet.
uiuo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.*

"SOS. I'd rather leave. Immortal gods, I implore you, where did I get lost? Where did I change? Where did I lose my looks? Did I by chance forget myself and leave myself behind? Well, this man has my complete image, the one I had before. What no one will ever do to me when I'm dead is happening to me while I'm still alive."

Thus, in the category of the 'impersonated absentee', absence is functional for a deceitful impersonation: this, as mentioned, is a prototypical situation in Roman comedy, but it is not the only one in which absent characters play an important role.

4. THE SICK SLAVE AND EUTHYNICUS: THE 'LICENSING ABSENTEE'

Returning to our play, we may note in fact that *Casina* is not the only character who is characterised by a conspicuous and momentous absence. There are two other important characters who never take part in the action, with vital implications. The first is the old unnamed slave who took Casina away after her (freeborn) mother exposed her (cfr. *Cas.* 39-46): the prologue explicitly highlights his absence, claiming that the slave 'lies in illness ... or rather in bed' (37-38). Since the old slave is never

mentioned again in the play, one might wonder why his absence deserved to be highlighted in the first place. This is most likely because the old slave is the only character who is aware of Casina's freeborn status and knows the identity of her mother; he is thus (and probably will be) able to play a key role in the recognition of Casina as a freeborn citizen. This anagnorisis, as mentioned above, is described as taking place in the aftermath of the play, but probably occurred during the play's action in the Greek original¹⁶. In any case, the old slave's absence is a necessary precondition for the whole comedy to take place, since Casina's apparent slave-status is what makes her vulnerable to the predatory desires of Lysidamus.

The other key absent character in the play is Euthynicus, Casina's rightful lover: in this case we do not have to speculate too much about the reason for Euthynicus' absence. The prologue explicitly reveals that Euthynicus was sent away by his father in order to remove an impediment for his (comic) desire, and thereby for the comedy to unfold (Pl. *Cas.* 60-62).

*ille autem postquam filium sensit suum
eandem illam amare et esse impedimento sibi,
hinc adolescentem peregre ablegavit pater.*

"But after the father realized that his son was in love with that same girl and was a hindrance to himself, he sent off his lad abroad."

The absences of Casina's old slave and of Euthynicus, both spotlighted in the prologue, are thus functional to create the conditions necessary for the comedy to unfold. They are good embodiments of my third category of absent characters, which I will call the '**licensing absentee**'; in this category the comic complications at the basis of the *uis comica* of the play are allowed or 'licensed' by a character's absence. There is a large variety of patterns within this category, which could be distinguished according to the chronology and duration of the absence and the plot-motivations given to justify it. I will here focus on some representative examples.

a) The most extreme type, of which Euthynicus himself exemplifies in some respects, is that of the 'cat away': the absence of a character, for the whole duration of the play, 'licenses' other characters to 'play', that is, to love, drink, revel, in sum 'to act comically'.

An iconic example is found in Plautus' *Persa*, which revolves around the comic misbehaviour of the slave Toxilus, who loves, plots and eventually revels in the farcical finale. All this is possible only because of the 'comically functional' absence of his master, as explicitly declared in the opening of the comedy (*Pers.* 29-29a):

TOXILUS *basilice agito eleutheria.*
SAGARISTIO *quid iam?* TOX. *quia erus peregre est.*

"TOX. I'm celebrating the Festival of Liberty in grand style. SAG. How so? TOX. Because my master is abroad."

¹⁶ For some attempts at reconstructing the exact scenario in Diphilus' original see ARNOTT, *Diphilus' Κληρούμενοι*, cit., p. 42 with n. 27.

The implicit message is that without absence there would be no *Persa*, and indeed no comedy in general, if we consider that the misbehaviour of slaves is the most iconic event of Roman comedy, and has itself a metatheatrical dimension (see below section 6). Several other Roman comedies depend on the permanent absence of at least one key character, such as for instance the absence of the Macedonian soldier Polymachaeroplages in *Pseudolus*, who is forced to be surrogately present onstage through unreliable proxies (see below, section 5).

b) In many other cases the licensing absentee interrupts his absence, often unexpectedly, and turns up onstage, especially in the middle or at the end of the action. A typical example is in *Mostellaria* where the young Philolaches has squandered the family's entire wealth in his father's absence¹⁷; when his father arrives onstage, at line 431, Philolaches' comic revelling is potentially over, and the rest of the play will be devoted to trying to delay the end of the fun. Another interesting example is in *Trinummus*, in which Charmides' unexpected return in the fourth act (820 ff.) spoils the tricks of Megaronides and Callicles, indeed by exposing the clash between presence and (counterfeited) absence (cfr. *Trin.* 903 *haeret haec res, siquidem ego apsens sum quam praesens longior*). Other good examples of this type, both occurring later in the play, are Hanno's arrival in the fifth act of Plautus' *Poenulus* (930-960), which sets in motion the resolution of the comic complications derived from his absence, and the absence of the *matrona* Dorippa in *Mercator*, which, as long as it lasts, gives license to her husband Lysimachus to enjoy a mistress in their city house¹⁸. In a more general pattern, the licensing absence occurs only in some particular scenes: for instance, in *Casina* Cleostrata's absence is desired by her husband Lysidamus and later saluted as a 'liberating' condition (cfr. above Pl. *Cas.* 835-836 LYS. *iamne apscessit uxor? (...) nunc pol demum ego sum liber*). Finally, in some cases the absence may be restricted to the background of the comedy. Terence's *Phormio* for instance opens with the return of the two old men Chremes and Demipho, whose absence licensed their sons to perform undesirable 'comic' acts, including the contraction of an unsatisfactory love marriage.

c) In other cases a character's absence more broadly allows for the removal of a possible impediment to the comic plot. In *Heautontimorumenos* for instance the young man Clitipho is unable to restrain his sexual drive for the prostitute Bacchis: since Bacchis, according to Syrus' plan, cannot be revealed as his own mistress, Clitipho is unceremoniously sent away (Ter. *HT* 585-589):

SYRUS *Iube hunc*

abire hinc aliquo. CLITIPHO quo ego hinc abeam? SY. quo lubet: da illis locum:

abi deambulatum. CL. deambulatum? quo? SY. vab quasi desit locus.

¹⁷ Cfr. *Most.* 11-12, 1139-1140.

¹⁸ Cfr. also the arrival of Phidippa in *Epidicus* (Pl. *Epid.* 526-538), of Amphitruo (*Amph.* 551-564) in the eponymous comedy. Cfr. also Demenaetus in Plautus' *Asinaria*, who enjoys a party of wine and sex with the beautiful Philaenium, as long as his wife is absent (*Asin.* 900 *nunc amo, quia non adest*), and the analogous situation prospected in *Menaechmi* (cfr. *Men.* 318 *quam uis ridiculus est, ubi uxor non adest*); Phronesium in *Truculentus*, taking advantage of Diniarchus' absence to find a new, wealthier lover (cfr. Pl. *Truc.* 382-383), and of Stratophanes' absence to pretend to be pregnant (cfr. *Truc.* 499-514).

abi sane istac, istorsum, quovis. CHREMES recte dicit, censeo.
CL. di te eradcent, Syre, qui me hinc extrudis!

“SY. Tell him to go away somewhere. CL. Go where? SYR. Where you like. Give them some space to breathe. Go for a stroll. CL. Go for a stroll? Where? SY. Huh! As if there was a shortage of places! Go this way, that way, any way. CHR. He’s right. It’s a good idea. CL. May the gods utterly destroy you, Syrus, for pushing me out of here.”¹⁹

d) In another, related variant, a character’s absence is necessary to create the conditions for his own deception or downfall. For instance, in the middle of *Casina* the old man Lysidamus leaves the stage for a moment and goes to the forum: in his absence his wife Cleostrata meets with the old man Alcesimarchus and sways him from his decision to help her husband in his affairs (*Cas.* 531-562). Upon his return on-stage, while Cleostrata is musing on her victory, Lysidamus comments on his bad decision to be absent at such a crucial moment (563-566).

stultitia magna est, mea quidem sententia,
hominem amatorem ullum ad forum procedere,
in eum diem quoi quod amet in mundo siet;
sicut ego feci stultus: contriui diem,
dum asto aduocatus quoidam cognato meo.

“It’s great stupidity, in my opinion at least, for any lover who has something to love available for that day, to go to the forum. That’s what I did, idiot that I am. I wasted the day while I was standing there as an advocate for a certain relation of mine.”

Of course characters cannot always be onstage at the same time, and intermittent absences is inevitable, but what is relevant for my analysis is the fact that their absence is highlighted, as in the above case²⁰.

d) Absent characters pave the way to comic conditions, but not all of these are necessarily ‘humorous’ in nature: in a more ‘serious’ variant absence introduces a separation, alienation or lack of communication between characters, which is of course

¹⁹ Cfr. also Sceledrus’ exit in *Miles* (*Mil.* 582-585), once his potential non-comical role has been neutralised by Palaestrio’s scheming; in *Most.* Tranio’s insistent request that hindering characters Mysagrides leaves the stage as soon as possible (*Most.* 578-590). In some cases a character is supposed to have been sent away before the play even begins, as Charinus in Plautus’ *Mercator* (cfr. *Pl. Merc.* 40-92). In other cases the reveling characters wish that the non-comical character could become absent again, but this will not happen (cfr. *Most.* 376-377 *tuos uenit pater? | iube abire rursum*, 389-390).

²⁰ Another absence that will result in a character’s downfall is for instance that of Euclio in *Aulularia*: his pot of gold is indeed stolen in his absence (*Pl. Aul.* 702-711), despite his precautions (cfr. *Aul.* 449, 577-585, 609-613) and forebodings (cfr. *Aul.* 464, 625-627), as well as his general anxiety about being absent (cfr. *Aul.* 98-99 *profecto in aedis meas me apse neminem | uolo intro mitti*, 105 *discrucior animi, quia ab domo abundum est mihi*, 118-119 *postidea domum | me rursum quantum potero tantum recipiam*, 183, 427-428 *sed in aedibus quid tibi meis nam erat negoti | me apse nemi*). Similarly, most of the action in Plautus’ *Miles* takes advantage of the absence of the eponymous character (offstage from line 78 to 948).

another prototypical element of (Roman) comedy²¹. The aforementioned absence of *Casina*'s old slave can be construed as an example of this pattern, since his presence would facilitate the reunion of *Casina* with her rightful lover Euthynicus and probably also her freeborn parents. Another example is in Plautus' *Stichus*: this comedy revolves around Antipho's attempt to convince his daughters to leave their absent husbands, i.e. around a potential separation between characters²². At the same time, the absent husbands are themselves the object of their wives' desire, which is another thematised plot-element; the 'prototypical' nature of this situation is also suggested by the topical comparison between the two loyal wives and the Homeric Penelope, longing for her husband but pushed by 'baddies' to betray him in his absence²³. Similarly, in Terence's *Hecyra* Philumena takes advantage of the absence of her husband Pamphilus to leave their home, in order to complete her hidden pregnancy in her mother's house. Her decision, and resulting absence, causes an estrangement between Philumena and Pamphilus, which is the main plot-propellant of the play²⁴.

e) There are also some fictional places which are associated with the category of licensing absence. Going back to *Casina*, one of the play's symbolic places, repeatedly highlighted, is the 'empty house' which the old man Lysidamus obsessively seeks as a location for the satisfaction of his illicit desire²⁵. In order to prevent her husband's misbehaviour, and thereby interfere with the comic action, the *matrona* Cleostrata asks her neighbour's wife to preside over the house, and so to prevent absence and its resulting comic misbehaviour. Filling an absence with an act of impersonation is a very comic trope, as discussed above; but filling an absence with a real, hindering presence (i.e. the opposite of a 'licensing absence') is not comical at all, and indeed often results in the end of a comedy. Another important location associated with licensing absences is the countryside. The country is where the (stern) *senes* reside (as e.g. in Terence's *Hecyra* and *Adelphoe* or Plautus' *Mostellaria*), while the town is associated with the (comic) revelling of the *adulescentes*²⁶. The countryside is in fact a prototypically 'non-comic' location, which represents the 'antithesis of normal comic life'²⁷, in contrast with the comically-charged city. In Roman comedy characters often travel (or are sent) to the country when their presence can be detrimental to the comic action. For instance, at the beginning of *Eunuchus* the prostitute Thais' behaviour persuades her lover Phaedria to go the countryside; Phaedria is at that mo-

²¹ Cfr. e.g. D. KONSTAN, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford 1995; MOORE, *Theater of Plautus*, cit., pp. 43-47. For the same theme in Menander, see e.g. G. BODEI GIGLIONI, *Menandro o la politica della convivenza*, Como 1984.

²² Cfr. Pl. *St.* 15-18, *St.* 99-100; 525-526 (on the husbands' return).

²³ Cfr. Pl. *St.* 1-6.

²⁴ Another prototypical lack of communication is that between a father and a son, which normally originates in the son's misbehaviour in a period of absence of the father, and results in his consequent unwillingness to see or talk to his father throughout the play (cfr. e.g. Stratippocles with Periphanes in *Epidicus*). See also above, section 2.

²⁵ Cfr. Pl. *Cas.* 520-522, 527, 531-537. Cfr. also *Merv.* 542-543, where the old Lysidamus has been given a place for his love affair, just for the 'single day' of the comic action; *Poen.* 657-658.

²⁶ See in particular Pl. *Most.* 1-83 and cfr. Pl. *Cist.* 225-228, *Merv.* 64-68, *Ter. Ad.* 94-95, 840-842.

²⁷ Cfr. R. HUNTER, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985, p. 110.

ment an impediment to her turbulent relationship with the soldier Thraso, which provides one the main subplots of the play (cfr. *Eun.* 181-187)²⁸.

Despite their diversity, all the absent characters discussed above can be described as ‘licensing absentees’ because they create the conditions necessary for licentious behaviour, deception, alienation or sim., which are all key ingredients of comedy. Indeed, also this third, more general category of ‘licensing absentees’ is related to one of the archetypal elements of Roman comedy, which can be designated in general terms by the term ‘misbehaviour’, that is a behaviour that, in a broad sense, goes against social, moral or relational expectations, such as e.g. a young man having an affair behind his father’s back, a slave cheating or mistreating his master, but also a wife abandoning her husband or an orphan deprived of his/her family. Comedy could be described as the performance of (comic) misbehaviour, which, often originates in absence and is exposed by its cessation, i.e. by the return onstage of a previously absent character.

5. CLEOSTRATA’S MEDIATION AND THE FOURTH PROTOTYPE: ‘PROXIED ABSENTEES’.²⁹

I discussed in the previous section the ‘licensing absence’ of Euthynicus, which is provoked by his father and continues for the whole duration of the play. At the same time Euthynicus is not completely absent from *Casina*, that is to say his absence is somehow ‘filled’ in Plautus’ *Casina*, through the mediation of his mother Cleostrata. As the prologue explicitly reveals (Pl. *Cas.* 62-65):

*hinc adolescentem peregre ablegavit pater;
sciens ei mater dat operam apsentī tamen.
is, ne exspectetis, hodie in hac comoedia
in urbem non redibit.*

“The father sent off his lad abroad. Even so, his mother knowingly supports him in his absence. In case you’re waiting for him, he isn’t returning to the city in this comedy today.”

Cleostrata thus supports her absent son, acting as a sort of ‘proxy’ for him. Cleostrata is not the only proxy-character in *Casina*: the slave Chalinus also serves as an agent of his master. Chalinus has indeed offered to act as a ‘proxy-husband’ to secure Casina’s possession, and eventually impersonates her in the fake marriage, groomed and dressed by Cleostrata herself. This helps to introduce the fourth, and final, prototypical category of absent characters in Roman comedy, the ‘substituted’ or, to use a neologism, the ‘proxied absentee’, i.e. the absent character who is represented on stage by other characters acting on his behalf.

²⁸ For a similar situation cfr. e.g. Pl. *Bacc.* 899.

²⁹ An expanded version of this section can be found as a chapter in the volume *Unspoken Rome*, edited by T. GEUE and E. GIUSTI (forthcoming with Cambridge University Press).

Cleostrata and Chalinus are not the only 'proxy' characters in Roman comedy who deputise for other absent characters, and somehow 'presentify' them onstage. The aforementioned Harpax in *Pseudolus* also does so, as he proudly claims (Pl. *Pseud.* 1113):

ego, ut mi imperatumst, etsi abest, hic adesse erum arbitror.

"When I'm given an order, I consider my master to be present, even if he's away."

In fact, most Roman comedies feature at least one absent character who is 'proxied' by another, in one or several scenes, or indeed for the whole duration of the play. To quote from the comedies I have mentioned so far: in *Amphitruo* the absent Jupiter and Amphitruo are respectively represented on stage by Mercurius and Sosia³⁰; in *Pseudolus* Harpax deputises for the *miles gloriosus* abroad, Pseudolus deputises for the young Calidorus, but pretends to deputise for the pimp Ballio. In *Heautontimorumenos*, the old man Chremes acts on behalf of his fellow-*senex* Menedemus, and the slave Syrus on behalf of the young man Clitipho, but pretends to be an agent of Dromo and Clinia. I could go on, as the list of proxy characters, and 'proxied absentees', is long.

A key feature of 'proxied' absences is that they are not direct, immediate presences, but are somewhat less straightforward and are more prone to engender the sort of archetypal problems at the core of Roman comedy. In fact, comic proxies are only rarely performing their duty in a frictionless manner; whether because of inability, bad luck or (more often) bad intentions, 'proxiness' is never trouble-free in Roman comedy. An important factor explaining the frequency of 'proxiness' in Roman comedy is indeed related to its inherent 'cognitive' dangers. 'Proxiness' introduces a gap between the 'proxied' absent character and the intended receiver of the communication, a gap that can be intentionally exploited for deception, or (accidentally) result in misapprehension (the personified *agnoia* of Menander's *Perikeiromene*).

A good example of this is the deception of Harpax and his master by Pseudolus, which involves two layers of 'proxiness', namely Harpax acting as an agent of his master Polymachaeroplages, and Pseudolus pretending to deputise for Ballio. This double 'proxiness' is exploited by the iconic Pseudolus ('the liar'), who disrupts the communication between Ballio and the soldier, i.e. the completion of the transaction of Phoenicium. The 'bug' which allows Pseudolus' 'hacking' is generated by the inherent danger of 'proxiness', of which characters are well aware. In fact, Harpax is instructed to mistrust 'proxiness', and claims that he will give his money only to Ballio in person (Pl. *Pseud.* 642, 644):

HAR. *Reddere hoc, non perdere erus me misit. (...)*
ego nisi ipsi Ballioni nummum credam nemini.

My master sent me to pay this, not to lose it. (...)
I won't entrust a single coin to anyone other than Ballio himself.

³⁰ Cfr. Pl. *Amph.* 19 [and the whole prologue in general], 291.

Despite his intentions and precautions, however, Harpax eventually falls into the cognitive trap of ‘proxiness’, and hands over to Pseudolus (the fake proxy) something even more important than the money; this is the soldier’s letter (itself a sort of inanimate proxy), which Harpax has been ordered to hand over to Ballio together with the money and the seal (*symbolus*) imprinted on it, which bears the effigy of the soldier (another inanimate, mimetic proxy) and serves as the token of the transaction (Pl. *Pseud.* 647–648). By handing over the soldier’s effigy to Pseudolus Harpax is compromising the whole enterprise, exposing the vulnerability of ‘proxiness’ and paving the way to the play’s deception, as Pseudolus immediately acknowledges (Pl. *Pseud.* 671–672):

PSEUD. *Nam haec allata cornu copiae est, ubi inest quicquid volo:
hic doli, hic fallaciae omnes, hic sunt sycophantiae (...)*

Yes, it was brought to me as a cornucopia which has everything I want inside. Here there are tricks, here there are all devices, here there are deceptions. (...)

Crucially, the key to dismantle the ‘firewall’ put up by the soldier and pimp to secure their ‘proxied’ communication is itself an instance of (fake) ‘proxiness’, that is Pseudolus’ sudden decision to pretend to be Ballio’s proxy, a ‘*Subballio*’ (607).

The deception in *Pseudolus* is a good illustration of the inherent vulnerability and deceiving potential of ‘proxiness’ in Roman comedy: despite all possible precautions and ‘firewalls’, proxies (human or inanimate) do not fully ‘presentify’ their masters’ absence – that is, they do not provide flawless channels of frictionless communication, as expected by their masters. For this reason, proxies can be exploited as vehicles of deception, as cognitive interstices where the comic lie can be implanted and develop; this can happen either passively, as in the case of Harpax or the soldier’s effigy, or actively, as with Pseudolus’ fake *Subballio*, and many other equivalents in both Plautine and Terentian comedy.

Deception and misapprehension are not the only factors at play relating to comic ‘proxiness’ is concerned. Another important element is the close connection between ‘proxiness’ and ‘slavery’. Most of comic proxy-characters are slaves acting as agents for their (absent) masters (Sosia, Harpax, Pseudolus, Olympio, Chalinus etc.). This is not surprising: the slave is by nature the ‘proxy’ *par excellence*, since, to quote Aristotle’s words (*Politics* 1255b), s/he is ‘a part of the body of the master, alive yet separated from it’. By virtue of this ‘separation’ slaves can be present when and where their masters are absent, but by virtue of their ‘belonging’ to them the slaves’ presence is supposed to be a mere proxy for that of their masters. That is to say, the main function of slaves is to obviate absence for the sake of their masters. This kind of ‘proxy’ relationship between absent master and present slave is prototypical in Roman comedy, and is epitomised in the scene of the slave hurrying about on behalf of his young master (*seruos currens*; see Ter. *HT* 37, *Eun.* 36), as well as its related conventional plot, featuring a cunning slave tricking out the money to fund his (young) master’s revelries.

The ‘proxy’ relationship between slave and master, and the comic problems associated with it (whether self-inflicted or not), are also iconic of the Roman *palliata*

as such: internal evidence suggests that Roman comedies were performed by slaves³¹ and that already in Plautus' time they were characterised by the prominent role slaves play in them (cfr. e.g. Pl. *Most.* 1149-1151)³². If we add the fact that ancient traditions report that Roman playwrights were or had been slaves (Livius Andronicus, Plautus, Caecilius Statius, Terence³³), and in at least one case (Terence) that they (allegedly) were mere proxy pennames for the Roman elite³⁴, we can conclude that the link between 'proxiness' and Roman comedy is very tight indeed. This also helps to introduce the (meta)theatrical potential of 'proxiness', and of comic absence in general.

6. THE METATHEATRICALITY OF ABSENCE

There is something inherently theatrical about absence, in all of the four typologies discussed above, which at times appears to be openly acknowledged in Roman comedy, through metatheatrical allusions.

First of all, the prototype of the 'proxied absentee' has an inherent metatheatrical potential, since the theatrical act can itself be described as an act of proxyness. For instance, in the prologue of *Heautontimorumenos* an actor introduces himself as an *orator*, in both its senses of advocate and speaker, who is sent to deliver a memorised speech on behalf of the playwright (Ter. *HT* 11-15):

*oratorem esse uoluit me, non prologum:
uostum iudicium fecit; me actorem dedit.
sed hic actor tantum poterit a facundia
quantum ille potuit cogitare commode
qui orationem hanc scripsit quam dictum sum?*

"The playwright wanted me as an advocate, not as a prologue speaker. He has turned this into a court, with me to act on his behalf. I only hope that the eloquence of the actor can do justice to the aptness of the arguments which the writer of this speech has contrived to put together." (Barsby)

This situation might be construed as an embodiment of that prototypical model of 'proxied absentee' which I discussed in the previous section, with the comic actor acting as a proxy for the author/playwright. The absent character *par excellence* in Roman comedy is indeed the author-playwright, who is 'proxied' onstage by the actors, but also all by the

³¹ See P.G.M. BROWN, *Actors and actor-managers at Rome*, in P.E. EASTERLING, E.HALL, (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 225-237; C.W. MARSHALL, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2006, pp. 83-125.

³² I prefer not to address here the *nexata quaestio* about whether Roman comedy conveyed the slave's point of view (cfr. A. RICHLIN, *Slave Theater in the Roman Republic*, Cambridge 2017), that of the citizen slave-owner (cfr. K.McCarthy, *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton 2000) or a combination of both (R. Stewart, *Plautus and Roman Slavery*, Malden, MA and Oxford 2012).

³³ Cfr. A. RICHLIN, *Talking to Slaves in the Plautine Audience*, *ClAnt* 33, 2014, pp. 174-226: pp. 211-212.

³⁴ Cfr. Ter. *HT* 22-26, *Ad.* 15-21, and see e.g. A. UMBRICO, *Terenzio e i suoi nobiles: invenzione e realtà di un controverso legame*, Pisa 2010, with bibliography.

comedy they perform. The latter can be illustrated by what is probably the most explicit allusion to the (meta)theatricality of ‘proxiness’, which is appropriately found in *Casina*’s interpolated prologue. I say ‘interpolated’ because it is patent that the prologue, or at least great part of it, does not belong to the original play, but is a later addition, presumably produced on the occasion of a later re-performance³⁵. In a passage which closely echoes the reference to Cleostrata’s proxy role in the play (63 *sciens ei mater dat operam **apsenti tamen***, see above), the prologue states that Plautus, by now a forever-absent character, can still be beneficial after his death, indeed by means of his plays (Pl. *Cas.* 18-20):

*ea tempestate flos poetarum fuit,
qui nunc abierunt hinc in communem locum.
sed **tamen apses** prosunt pro praesentibus.*

“In that era the cream of poets lived, who’ve now gone away to the place to which all men go. But even so they benefit us in their absence as if they were present.”

Proxied absences are not the only absences with a metatheatrical potential. Also the third category of absence (‘the licensing absentee’), which I have identified in my taxonomy, is somehow related to what one might call ‘the heart’ of (Roman) comic theatre, and therefore has a metatheatrical potential. The aforementioned case of *Persa*, whose *uis comica* explicitly relies on the licensing absence of a master (see above, section 4a), is iconic in this respect: the festive world of Roman comedy, performed by and centring around slaves, is predicated on a licensing absence. Without this there would be no room for misbehaviour, no disturbance, no freedom even³⁶: that is to say, there would not be that kind of Saturnalian inversion, which, however one interprets it, is certainly an important feature of the Roman comic world³⁷.

Finally, the ‘impersonated absentee’ (the second category) also has an obvious metatheatrical affiliation, since (comic) theatre itself obviously consists of acts of impersonation. There are plenty of passages where this is openly acknowledged in Roman comedy. For instance, in the trick of *Pseudolus*, the character impersonating the absent Harpax is allegorically called Simia ‘the monkey’, and speaks as an actor who has learnt his part (941 *teneo, omnia in pectore condita sunt, meditati sunt mihi doli docte*)³⁸. Even more openly, *Pseudolus*, his ‘director’³⁹, consistently compares himself to a comic playwright. As he declares in a famous passage (Pl. *Pseud.* 401-404):

³⁵ Cfr. the still useful E. PARATORE, *Casina*, Florence 1959, pp. 5-12. For a bibliography see W.G. ARNOTT, *Diphilus’ Κληρούμενοι* and *Plautus’ Casina*, in RAFFAELLI, TONTINI, *Lecturae Plantinae*, cit., pp. 23-44: 25 n. 4.

³⁶ In Roman comedy also verbal *parrhesia* is also often explicitly linked to absence: cfr. e.g. *Truc.* 209-212, 884, *Trin.* 998-999.

³⁷ See e.g. the classic E. SEGAL, *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, 2nd ed., Oxford 1987; also MOORE, *Theater of Plautus*, cit., pp. 181-196.

³⁸ Cfr. also Pl. *Pseud.* 923a-5a and in general the whole self-characterization of Simia in the scene (905-955), with C. CONNORS, *Monkey Business: Imitation, Authenticity, and Identity from Pithekonssai to Plautus*, in *CLAnt* 23, 2004, pp. 179-207. On the metatheatricality of Simia’s character and of the act of disguise in general, see also e.g. MUECKE, *Plautus and the Theatre*, cit., p. 15.

³⁹ Cfr. Pl. *Pseud.* 764-765; 1192-1193 [*Pseudolus*] *praeceptor* tuos, qui te hanc fallaciam | docuit, ut fallacis hinc mulierem a me abduceres. On *Pseudolus*’ role as a director see in particular, among many, the still useful J. WRIGHT, *The Transformations of Pseudolus*, in *TAPhA* 105, 1975, pp. 403-416.

PSEUDOLUS *sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi,
quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen,
facit illud ueri simile, quod mendacium est,
nunc ego poeta fiam.*

“PS. Yet just as a poet, when he takes writing-tablets, looks for something that doesn’t exist anywhere, but finds it nonetheless and makes likely what is a lie, I shall now become a poet.”

Going by the metaphor, what Pseudolus is looking for is the money to give to the greedy pimp Ballio, which could itself be construed a non-human embodiment of the ‘desired absentee’ prototype. There is indeed a metatheatrical component also about the first of my prototypes: as shown by the above passage, the job of the playwright consists of the invention of something (or someone) which does not exist, in order to tease and please the greedy desire of the audience.

The impersonation of an absence, for the satisfaction of the audience’s desire, is therefore at the core of the art of the comic playwright⁴⁰; Plautus was conscious of this, as shown by several metatheatrical passages⁴¹, and also, one might argue, by the fact that many comedies are named after eponymous absentees. This includes *Amphitruo*, for instance, in which the impersonation of the eponymous character by the god Jupiter is crucial for the plot and the humour of the play. *Casina* itself is significantly named after a character who remains absent for the whole play: although it is possible that the original Plautine title of the comedy was different (cfr. 32 *latine Sortientes*, see below n. 43), the eponymous title was established by the time of Varro (cfr. *LL* 7.104, 106), suggesting that ancient reception already appreciated the dramatic significance of what is arguably the most remarkable absentee of Roman comedy.

7. CASINA’S ABSENCE: AN EXERCISE IN THEATRICAL TECHNIQUE?

Plautus’ *Casina* is indeed a remarkable play with regard to absence, and not just because it offers a good repertoire of all the four categories I have identified in this article.

Casina’s absence in particular is noteworthy, because it incorporates these four categories discussed above: the absent *Casina* provides both the object of Lysidamus’ farcical desire (1), and that of Chalinus’ impersonation (2), and also allows for the whole plot-development in general (3), since if she were fully present there would be less scope for Lysidamus’ misbehaviour as well as Cleostrata’s scheming. Moreover, *Casina* represents the ‘flag’ of the side which Cleostrata is acting for throughout the play (4); although strictly speaking Cleostrata is proxying for Euthynicus, she is also indirectly acting on behalf of *Casina* herself, whose freedom and marriage with the young boy are the ultimate goal of the play.

⁴⁰ On this cfr. in particular MUECKE, *Plautus and the Theatre*, cit.

⁴¹ Cfr. also Pl. *Trin.* 857-858, where the sycophant impersonating Charmides declares that his deceitful costume has been lent out by the theatrical *choragus*, as well as Sagaristio’s impersonation in *Persa*, again with costumes taken from the *choragus* (*Pers.* 159-160) and a rehearsal better than that of comic and tragic actors (*Pers.* 465-466).

Casina's absence, however, is noteworthy not just because of its multivalence, but also because it is most likely an original product of Plautine craft. Without entering the *uexata quaestio* of the relation with the original Greek play⁴², it is very likely that Casina *did* appear in Diphilus' Κληρούμενοι, on which Plautus' *Casina* was modelled, at least at its very end. Apart from structural observations, the main evidence for this assumption is an important passage in the prologue. After the tirade on the superiority of the old masters over contemporary epigones, the prologue speaker declares (Pl. *Cas.* 64-66):

*is, ne expectetis, hodie in hac comoedia
in urbem non redibit: Plautus noluit,
pontem interrupit, qui erat ei in itinere.*

"In case you're waiting for him, he isn't returning to the city in this comedy today. Plautus didn't want him to, he demolished a bridge on his way".

The subject of the first sentence is Euthynicus, the young lover of the play, Casina's rightful lover, and eventual husband-to-be. In the passage above, the phrase *Plautus noluit* is revealing: a few lines before, the prologue-speaker has posited a clear authorial distinction between the Greek author Diphilus and the Latin Plautus⁴³. In such a context, a unilateral reference to Plautus (65 *Plautus noluit*) and the deictic marker (64 *hodie in hac comoedia*) suggests that it was the Roman playwright who 'demolished the bridge' (*pontem interrupit*), and thereby prevented the young lover from reuniting with Casina within the play's action, as presumably happened in the denouement of the Greek original⁴⁴.

There are further hints, although less explicit, that suggest the presence of Plautus' original hand not just behind Casina's complete absence from the action, but also behind its theatrical exploitation in the play. For instance, the already-discussed scene (see above 3), in which Pardalisca reports the insane behaviour of the absent Casina, begins with what may be construed as a metatheatrical statement of Plautine originality (Pl. *Cas.* 625-626):

*tanta factu modo mira miris modis
intus uidi, nouam atque integram audaciam*

"I've seen such strange goings-on in strange ways inside just now, a new, unheard-of audacity."

⁴² See the bibliography quoted in ARNOTT, *Diphilus' Κληρούμενοι*, cit., p. 23 n. 1, to which one can add J.C. LOWE, *The Lot-Drawing Scene of Plautus' Casina*, in *CQ* 53, 2003, pp. 175-183; A. UMBRICO, "*Casinus*" sotto il velo nuziale: ancora sul rapporto tra *Casina* plautina e *Κληρούμενοι* difilei, in *GIF* 61, 2009, pp. 15-45; SHARROCK, *Reading Roman Comedy*, cit., pp. 36-39; D. KONSTAN, *Turns and Returns in Plautus' Casina*, in I.N. PERYSINAKIS, E. KARAKASIS (eds.), *Plautine Trends: Studies in Plautine Comedy and its Reception*, Berlin and Boston 2014, pp. 3-11.

⁴³ Pl. *Cas.* 31-34 *Clerumenoe uocatur haec comoedia* | *Graece, latine Sortientes. Deiphilus* | *hanc graece scripsit, postid rursus denuo* | *Latine Plautus cum latranti nomine*. "This comedy is called *Kleroumenoi* in Greek, in Latin "Men Casting Lots". Diphilus wrote it in Greek, and after that Plautus with the barking name wrote it again in Latin."

⁴⁴ Cfr. S. O'BRYEN, *The Originality of Plautus' Casina*, in *AJP* 110, 1989, pp. 81-103: pp. 82-83, and see also PARATORE, *Casina*, cit., pp. 60-70; ARNOTT, *Diphilus' Κληρούμενοι*, cit., pp. 39-44, UMBRICO, *Terenzio*, cit., p. 39.

In Roman comedy the terms *nouus* and *integer* are commonly used in prologues in a literary-technical sense, to denote (and often advertise) the originality of a play, scene or sim. (cfr. Pl. *Cas.* 9 *nouae comoediae*, 70 *nouum attulerunt*, *Amph.* 89-90 *quasi uero nouum* | *nunc proferatur, Iouem facere histrioniam*, Ter. *HT* 4 *ex integra Graeca integram comoediam*, *Ad.* 9-10 *Plautus locum* | *reliquit integrum*, 7, 29, 34, 43)⁴⁵. Although this normally applies only to the Roman stage and does not imply alterations from the Greek model, in this context the technical connotation of the terms may suggest a metatheatrical use, to highlight and claim the ‘*Plautinitas*’ of the scene, which requires and capitalises on Casina’s absence.

A similar, perhaps more explicit claim is found in relation to the other, prototypical treatment of absence in the play, the guileful impersonation of Casina (Pl. *Cas.* 859-861):

PAR. *lubet Chalinum quid agat scire, nouum nuptum cum nouo marito.*
 MYR. *nec fallaciam astutiorum ullus fecit*
poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis.

“PAR. I’d love to know what Chalinus is doing, the new he-bride with the new husband.

MYR. No playwright has ever found a trick cleverer than this skilful one of ours.”

Here Myrrina presents the impersonation of the absent Casina as an unparalleled theatrical feature: this strongly metatheatrical claim might have been already made by Myrrina’s equivalent in Diphilus’ play, and yet, as already pointed out by Ladewig⁴⁶, it is perhaps more appropriate to take it a Plautine declaration of originality, and add Diphilus himself to the group of *poetae* to whom Myrrina is referring to; this would be a further indication of Plautus’ self-conscious introduction and exploitation of Casina’s absence, at least at this point of the play.

Whether Casina’s fake marriage was an original Plautine addition or not, in Plautus’ comedy Casina’s character is completely removed from the action: in contrast with Bacchis, Clinia, Amphitruo, Hanno and all other equivalents in other comedies, Casina’s absence never transforms into a presence. Given its likely *Plautinitas*, one might argue that in Plautus’ exceptional play the implications and complications of absence have been given priority over their resolution in the denouement: in her own eponymous play Casina’s fate is not important, and in particular it does not matter whether it will be the good Euthynicus or the lewd Lysidamus who manages to satisfy his desire with her. Rather, the focus is only and blatantly on what results from Casina’s absence. Taking all of this into account, one might even describe *Casina* as a self-reflective exercise in comic technique.

⁴⁵ Not all boasts of novelty or primacy in Roman comedy should be taken seriously however, since some are clearly ludicrous or paradoxical; on this see M. FONTAINE, *Dynamics of Appropriation in Roman Comedy: Menander’s Kolax in Three Roman Receptions* (Naevius, Plautus, and Terence’s *Eunuchus*), in S. D. OLSON (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin and Boston 2014, pp. 180-202.

⁴⁶ TH. LADEWIG, *Einleitungen und Anmerkungen zu Plautinischen Lustspielen: Zur Casina*, in *RbM* 3, 1845, pp. 179-205: 192, followed e.g. by E. LEFÈVRE, *Plautus-Studien III: V or der Tyche-Herrschaft in Diphilos’ Kleroumenoi zum Triummatronat der Casina*, in *Hermes* 107, 1979, pp. 311-339: 336.

8. CONCLUSIONS

I will now draw a summary of my brief journey into the world of comic absentees in Roman comedy, and also present a few provisional conclusions on absence in Roman comedy.

Using Plautus' *Casina* as a case study, I have identified four different comic 'prototypes', which I have defined, with quite inelegant labels that I hope the reader will forgive, as 'desired', 'impersonated', 'licensing' and 'proxied' absentees. Desired absentees are characters who provide the object of a comedy-propelling desire, which is exacerbated by absence and often thematised in the play as e.g. in Lysidamus' love vignettes in *Casina*. Impersonated absentees are characters whose absence is 'filled' by an act of deceitful impersonation, which often provides a main plot event in a comedy, such as *Casina*'s fake wedding. Licensing absentees are characters whose absence is functional to the *uis comica* of the play, leading to a series of stereotypical comic situations, which are normally resolved in the denouement. This series of situations can be collected under the general concept of 'misbehaviour', and include a large array of comic events, ranging from deception to alienation, from licentiousness to estrangement. Finally, 'proxied' absentees are characters who are represented onstage by proxies or agents; just like Euthynicus in *Casina*, 'proxied' characters usually have key plot-propellant interests in the action, which are however defended and resolved onstage by present intermediaries.

Obviously these categories are not mutually exclusive: both the second ('impersonated absentee') and fourth type ('the 'proxied' absentee) could be construed as subtypes of the third, the 'comically-functional', 'licensing' absentee. Moreover, this fourfold taxonomy does not encompass the totality of absent characters populating Roman comedy: for instance, I have deliberately omitted to discuss offstage action, whether reported or unreported, as well as its agents⁴⁷, who might be considered as a particular category of comic absentees⁴⁸. I have not properly explored dead characters, who often play key roles in the comedy (just like Plautus himself in a re-performed *Casina*)⁴⁹, nor characters who strive or threaten to become absent, but never do⁵⁰.

However, I think that the four prototypes I have identified have a particular significance for Roman comedy, not least because of their association with 'key ingredients' of the Roman comic recipe. These elements are (1) desire, (2) deceitful impersonation, (3) misbehaviour, and (4) 'proxiness'. All these elements are, as it were, 'at the heart of (Roman) comedy'. There is indeed something inherently comic about all these four elements, and the stereotypical situations resulting from them. This is

⁴⁷ An example of this is the consummation of the proxy-marriage in *Casina*, which takes place offstage and is then reported by Olympio (Pl. *Cas.* 875-934).

⁴⁸ Mute characters also deserve a separate discussion, especially because they are occasionally given a voice by Roman authors, in contrast with their Greek counterparts. Cfr. e.g. Pl. *Cas.* 963-1011, which features five speaking actors on stage, a state of affairs impossible in a Greek play.

⁴⁹ Cfr. e.g. Chrysis' funeral in the background of Terence's *Andria* (105-136), and also Pl. *Cist.* 611-615, *Poen.* 1065-1067; Ter. *HT* 286-287.

⁵⁰ Cfr. e.g. in *Mercator* Charinus' repeated announcements of committing suicide (472-474) or going into exile (644-647, 830-841); cfr. also Acroteleutium's fawning words at *Mil.* 1240-1241.

not just because they all provide the conditions for the basic comic plot, that is for the very existence of the comic performance. These elements (desire, impersonation, misbehaviour and 'proxiness') are all comic *per se*, because they are all typical of the comical-theatrical act. Comic acting is itself an act of impersonation (2), performed by 'proxies' on behalf of an absent playwright (4), and can be construed as a form of misbehaviour (3), featuring slaves acting freely in their master's absence, and more generally actors pretending to be someone else. Moreover, as has been argued since ancient times, the main aim of comedy is to satisfy the desires of the audience (1), by staging a happy resolution of the complications of their lives in a controlled environment and above all by providing pleasurable comic inventions. Roman playwrights were quite aware of the comic, and indeed theatrical, potential of absence, as suggested by the probable Plautine origin of *Casina's* unbroken absence⁵¹.

In conclusion, absent characters play a key dramatic role in Roman comedy, because its key ingredients are all somewhat dependent on absence. Absent characters stimulate desire, create the conditions for deception and misbehaviour, are impersonated by frauds or 'represented' by proxies. Absence is a key force in Roman comedy, as a goal and as a source of *uis comica*: in most comedies this absence is eventually 'filled', and absent characters come onstage at a certain point. In other comedies, such as *Casina*, they never do, as if their presence were less important than their absence, or perhaps as if the poet were content to expose his characters as pure figments of his imagination, as theatrical devices without any claim to actual existence.

ABSTRACT

In the opening of Plautus' *Casina* the interpolated (?) prologue warns the audience: '*in case you're waiting for [Euthynicus], he isn't returning to the city in this comedy today. Plautus didn't want him to, he demolished a bridge on his way*' (64-66). Euthynicus is the young lover of the play, competing with his father for an alluring slave-girl, the eponymous *Casina*. *Casina* too, despite (or because of?) her telic role as the craved object of the characters' desire, was never allowed by Plautus to cross into the world of the play. *Casina* and Euthynicus are not alone: Roman comedy is populated by a crowd of missing characters, which the playwrights keep or move on the other side of the bridge, for parts or indeed the whole of the play. All these missing characters '*benefit us in their absence as if they were present*', as the same prologue of *Casina* proclaims (20), with reference to the most important absence of all, Plautus himself. The aim of the article is to investigate the crowd of absentees in Roman comedy, starting from a close-reading of Plautus' *Casina* and focusing on a number of prototypical roles and functions, as well as discussing their contribution to the dramatic framework of Roman comedy.

⁵¹ An important *nota bene*: all these above observations do not claim to be exclusively valid for Roman comedy, nor the four-types taxonomy that has been identified to be intrinsically comic. Indeed, it is natural that absence and absent characters play a key role also in other ancient theatrical genres, especially those that are related, directly or indirectly, to Roman comedy, such as in particular Greek New Comedy, Aristophanic Comedy, and New Tragedy. But this, I believe, is a topic that goes well beyond the scope of the present article, which is intended as a limited case-study.

Nell'apertura della *Casina* plautina il prologo (interpolato?) avverte il suo pubblico: “se lo state aspettando, sappiate che non tornerà in città in questa commedia oggi; Plauto non lo ha voluto: ha distrutto un ponte sulla via” (64-66). Il personaggio sottointeso è Eutinico, il giovane innamorato della commedia, in competizione con il suo vecchio padre per l'eponima *Casina*. Anche a *Casina*, nonostante (o proprio per) il suo ruolo telico di oggetto del desiderio di tanti personaggi, non è mai concesso da Plauto di entrare nel mondo della commedia. *Casina* e Eutinico non sono soli: la commedia latina è popolata da una folla di personaggi assenti, che i commediografi tengono o muovono sull'altro lato del ‘ponte scenico’, a volte per tutta la durata della commedia. Tutti questi personaggi assenti “ci fan del bene”, come proclama lo stesso prologo della *Casina*, in riferimento alla più importante assenza della commedia, quella di Plauto stesso. Lo scopo dell'articolo è quello di investigare questa folla di ‘assenteisti comici’, soffermandosi in particolare su alcuni ruoli e funzioni prototipiche, a partire da una lettura ravvicinata della *Casina* plautina.

KEYWORDS: absent characters; absence; *Casina*; Plautus; proxy; impersonation.

Giuseppe Pezzini
University of St Andrews
gp63@st-andrews.ac.uk

NOTA A VERG. GEORG. 4, 511-513*

Quando Virgilio nel quarto libro delle *Georgiche* (507-527) ci presenta Orfeo mentre piange la definitiva perdita di Euridice, descrive il suo dolore paragonandolo a quello di una femmina di usignolo a cui un *durus arator* ha strappato dal nido i piccoli ancora implumi (511-513):

*qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit.*

L'elemento della similitudine che si offre per primo all'analisi consiste senz'altro nell'impatto emotivo che essa produce sul lettore, il quale viene indotto a simpatizzare tanto con Orfeo quanto con l'uccellino che a lui viene accostato, mentre il poeta, definendo *durus* l'*arator*, si schiera sentimentalmente dalla parte dell'usignolo; queste pagine vorrebbero invece gettare un po' di luce su un aspetto secondario, cioè sul motivo del gesto dell'*arator*. Esso è apparso ai più noti commentatori inutilmente crudele¹ e sembra in effetti assai poco compatibile con l'immagine dell'agricoltore che si incontra usualmente tanto in Virgilio quanto negli altri autori antichi, quella cioè di un uomo il quale, indurito da un'esistenza faticosa, è capace a volte di atti certamente poco umani che però compie, a ben vedere, perché spinto non da un qualche malvagio capriccio, ma dalle inflessibili leggi della sopravvivenza².

Parrebbe dunque tutt'altro che facile comprendere il motivo per cui Virgilio abbia voluto presentare ai suoi lettori, in modo inatteso, un contadino che, non incidentalmente ma di proposito (*observans*), perpetra un'inutile crudeltà ai danni di un innocuo animaletto il quale, oltretutto, allietta la vita degli uomini con i suoi gorgheggi;

* L'idea di questa nota è frutto di un corso di aggiornamento tenuto dal prof. Marco Fernandelli nella mia scuola, il Liceo Classico Statale "A. Caro" di Fermo, nel gennaio 2018: a lui vanno i miei ringraziamenti.

¹ von W. RICHTER, *Vergil, Georgica*, München 1957, p. 401; L. P. WILKINSON, *The Georgics of Virgil. A Critical Survey*, Cambridge 1969, p. 126; F. DELLA CORTE, *Le Georgiche di Virgilio II*, Genova 1986, p. 203; R.A.B. MYNORS *Virgil, Georgics*, Oxford 1990, p. 319; A. BIOTTI, *Virgilio, Georgiche, libro IV*, Bologna 1994, pp. 389, 392.

² Sono senz'altro *duri* anche i contadini che in Hom. *Od.* 16, 216-218 (κλαῖον δὲ λυγέως, ἄδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί, / φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψόνουχες, οἷσί τε τέκνα / ἀγρόται ἐξεῖλοντο πάρος πετεηνά γενέσθαι), modello del brano virgiliano insieme a Hom. *Od.* 19, 515-529, portano via dal nido i pulcini di uccelli rapaci, ma evidentemente stanno solo cercando di difendersi da predatori pericolosi per i loro animali. Altri esempi di azioni che risultano senz'altro spietate ad occhi moderni, ma che non sono effetto di crudeltà gratuita, bensì, in linea con la sensibilità antica, di ragioni prettamente economiche: (a proposito di schiavi vecchi o malati) Cato, *agr.* 2, 7: *auctionem uti faciat: vendat [...] servum senem, servum morbosum, et si quid alit supersit, vendat*; Ter. *Haut.* 142-144: *ancillas servos, nisi eos qui opere rustico / faciundo facile sumptum exercirent suum, / omnis produci ac vendidi*; (a proposito di animali) Verg. *georg.* 2, 207-211: *aut unde iratus silvam devexit arator / et nemora evertit multos ignava per annos, / antiquasque domos avium cum stirpibus imis / eruit; illae altum nidis petiere relictis, / at rudis enituit impulso vomere campus*; *ibid.* 4, 299-302: *tum vitulus bima curvans iam cornua fronte / quaeritur; huic geminae nares et spiritus oris / multa reluctanti obstruitur, plagisque perempto / tunsae per integram solvuntur viscera pellem*.

forse però disponiamo di elementi in virtù dei quali poter concludere che il poeta in realtà non ha voluto fornire un esempio di spietatezza fine a se stessa e non si è affatto discostato dal suo modo consueto di rappresentare la gente di campagna.

Mentre Plinio ed Eliano riportano la credenza che mangiare carne di usignolo serva a tenere lontano il sonno³, alcune fonti antiche relative al I sec. a.C. testimoniano che gli uccelli che erano apprezzati per il loro canto, tra cui senz'altro gli usignoli, potevano finire sulla lussuosa mensa di qualche eccentrico personaggio⁴.

Varrone nel *De re rustica* attesta che nel I sec. a.C. presso i Romani iniziò l'uso di tenere chiuse in voliere (*aviaria*, *ornithōnes*, *ornithotrophia*) varie specie di uccelli, o per la vendita e per il consumo domestico (*fructus causa*) o per diletto (*delectationis causa*), e menziona tre ricchi possidenti che dotarono di una tale struttura una delle loro ville: Marco Lenio Strabone, il primo romano a farsene realizzare una, Lucio Licinio Lucullo e se stesso. Che ci fossero degli usignoli nelle voliere dei primi due è possibile, ma non ne abbiamo conferma; il Reatino invece dichiara esplicitamente che essi erano presenti, oltre a merli e ad altre specie canore, nella sua tenuta di Cassino⁵.

³ Plin. nat. 32, 116: *eosdem oculos* [scil. *cancrorum fluviatilium*] *cum carnibus luscinae in pelle cervina inligatos praestare vigiliam somno fugato tradunt*; Ael. NA. 1, 43: Ἀηδῶν ὀρνίθων λιγυροτάτη τε καὶ εὐμουσοτάτη, καὶ κατὰ δει τῶν ἐρημαίων χωρίων εὐστομώτατα ὀρνίθων καὶ τορώτατα. λέγουσι δὲ καὶ τὰ κρέα αὐτῆς ἐς ἀγρυπνίαν λυσιτελεῖν. πονηροὶ μὲν οὖν οἱ τοιαύτης τροφῆς δαιτυμόνες καὶ ἀμαθεῖς δευνῶς πονηρὸν δὲ τὸ ἐκ τῆς τροφῆς δῶρον, φυγὴ ὕπνου, τοῦ καὶ θεῶν καὶ ἀνθρώπων βασιλέως, ὥς Ὅμηρος λέγει.

Possiamo aggiungere che, a quanto pare, l'imperatore Elagabalo era convinto che mangiare, oltre ad altre pietanze stravaganti, lingue di usignolo lo rendesse immune dalla peste: Hist. Aug. *Helio*g. 20, 5-6: *comedit saepius ad imitationem Apicii calcanea camelorum et cristas vivis gallinaeae demptas, linguas pavonum et lusciniarum, quod qui* [6] *ederet a pestilentia tutus diceretur.*

⁴ Hor. sat. 2, 3, 243-246: *Quinti progenies Arri, par nobile fratrum / nequitia et nugis, pravorum et amore gemellum, / lusciniis soliti inpenso prandere coemptas, / quorsum abeant? sani ut creta, an carbone notati?*; Val. Max. 9, 1, 2: *huic nimirum magis Aesopus tragoedus in adoptionem dare filium suum quam bonorum suorum heredem relinquere debuit, non solum perditae, sed etiam furiosae luxuriae invenem. quem constat cantu commendabiles aviculas inmanibus emptas pretiis profecudulis ponere acetoque liquatos magnae summae uniones potionibus aspergere solitum, amplissimum patrimonium tamquam amaram aliquam sarcinam quam celerrime abicere cupientem*; Plin. nat. 10, 141-142: *maxime tamen insignis est in hac memoria Clodii Aesopi, tragici histrionis, patina HS [C] taxata, in qua posuit aves cantu aliquo aut humano sermone vocales, HS [VI] singulas coemptas, nulla alia inductus suavitate nisi ut in iis imitationem hominis manderet, ne quaestus quidem suos reveritus illos opimos et voce meritos, dignus prorsus filio, a quo devoratas diximus margaritas, non sic tamen, ut verum facere velim inter duos iudicium turpitudinis, nisi quod minus est summas rerum naturae opes quam hominum linguas cenasse.*

⁵ Varro rust. 3, 5, 8: *tum mihi: - Tu dic illud alterum genus ornithonis, qui animi causa constitutus a te sub Casino fertur in quo diceris longe vicisse non modo archetypon inventoris nostri ornithotrophion M. Laeni Strabonis, qui Brundisii hospes noster primus in perustulo habuit exhedra conclusas aves, quas pasceret obiecto rete, sed etiam in Tusculano magna aedificia Luculli.* La notizia è confermata da Plin. nat. 10, 141: *aviaria primus instituit inclusis omnium generum avibus M. Laenius Strabo Brundisi equestri ordinis. ex eo coepimus carcere animalia coercere, quibus rerum natura caelum adsignaverat*; 3, 4, 2-3: *Merula: - Duo genera sunt - inquit - ornithonis: unum delectationis causa, ut Varro hic fecit noster sub Casino, quod amatores invenit multos; alterum fructus causa, quo genere macellarii et in urbe quidam habent loca clausa et rure, maxime conducta in Sabinis, quod ibi propter agri naturam frequentes apparent turdi. Ex iis tertii generis voluit esse Lucullus coniunctum aviarium, quod fecit in Tusculano, ut in eodem tecto ornithonis inclusum triclinium haberet, ubi delicate cenaret et alios videret in mazonomo positos coctos, alios volitare circum fenestras captos*; 3, 5, 13-14: *inter has <et> exteriores gradatim substructum ut theatridion avium: mutuli crebri in omnibus columnis impositi, sedilia avium. Intra retem aves sunt omnigenus, maxime cantrices, ut lusciniolae ac merulae, quibus aqua ministratur per canaliculum, cibus obicitur sub retem.*

È probabilmente un usignolo l'uccellino in gabbia raffigurato nell'affresco della parete corta meridionale della villa di Livia Drusilla, moglie di Augusto, che si trova a Roma, Prima Porta: A. TAMMISTO, *Birds in Mosaics. A Study on the Representation of Birds in Hellenistic and Romano-Campanian Tessellated Mosaics to the Early Augustan Age*, Rome 1997, p. 313, n. 733.

Aggiungiamo che Plinio il Vecchio riferisce di esibizioni musicali in cui gli usignoli mostravano di saper cantare a comando e duettare con un'orchestra⁶. Altre testimonianze ci informano inoltre che essi, se vengono catturati quando sono già adulti, si rifiutano di cantare⁷; se invece vengono presi quando sono ancora troppo piccoli e crescono in cattività, non diventano bravi nel canto perché non possiedono fin dalla nascita la capacità di gorgheggiare, ma hanno bisogno di un po' di tempo per farsi istruire da un esemplare adulto⁸.

Se dunque è vero che, indipendentemente dalla loro destinazione, esisteva un mercato di questi uccellini, i quali potevano anche essere molto costosi⁹, non sarà privo di fondamento ipotizzare che, nella fantasia del poeta, il nostro *arator* non intendesse affatto compiere un malvagio dispetto, ma semplicemente sperasse di ottenere un po' di denaro vendendo i piccoli usignoli, magari in una vicina *ingrata urbs*, a qualche ricco signore. La destinazione alimentare doveva essere piuttosto rara e così anche quella medica; perciò è probabile che l'agricoltore intendesse rivolgersi ad una clientela che richiedeva un uccellino da tenere in una gabbia o in una voliera per sentirlo cantare¹⁰.

Se è lecito immaginare una cattura finalizzata alla vendita, possiamo allora concludere che l'*arator* di questo passo, certamente *durus* perché non ha pietà né dei pulcini, ai quali

Altre testimonianze, relative però al I sec. d.C., di usignoli tenuti in cattività in Plin. *nat.* 10, 120: *cum haec proderem, habebant et Caesares [scil. Britannico e Nerone] iuvenes sturnum, item lusciniās Graeco ac Latino sermone dociles, praeterea meditantes assidue et in diem nova loquentes, longiore etiam contextu. docentur secreto et ubi nulla alia vox misceatur, adsidente qui crebro dicat ea, quae condita velint, ac cibus blandiente*, Ael. *N.A.* 5, 38: Χάρμιδος ἀκούω τοῦ Μασσαλιώτου [medico attivo al tempo di Nerone] λέγοντος φιλόμουσον μὲν εἶναι τὴν ἀηδόνα, ἥδη δὲ καὶ φιλόδοξον. ἐν γοῦν ταῖς ἐρημίαις ὅταν ᾄδῃ πρὸς ἑαυτὴν, ἀπλοῦν τὸ μέλος καὶ ἄνευ κατασκευῆς τὴν ὄρνιν ᾄδειν ὅταν δὲ ὧλ' καὶ τῶν ἀκουόντων μὴ διαμαρτάνῃ, ποικίλα τε ἀναμέλπειν καὶ τακερῶς ἐλίττειν τὸ μέλος.

⁶ Plin. *nat.* 10, 83-84: *meditantur aliae inveniores versusque quos imitentur accipiunt. audit discipula intentione magna et reddit, vicibusque relucet: intellegitur emendatae correptio et in docente quaedam reprehensio. ergo servorum illis pretia sunt, et quidem ampliora quam quibus olim armigeri parabantur. scio HS [VT] candidam alioqui, quod est prope invisitatum, venisse, quae Agrippinae Claudii principis coniugi dono daretur. visum iam saepe iussas canere coepisse et cum symphonia alternasse.*

⁷ Ael. *N.A.* 3, 40: λέγει δὲ Ἀριστοτέλης ἰδεῖν αὐτοὺς τὰ νεόττια τῆς ἀηδόνης ὑπὸ τῆς μητρὸς διδασκόμενα ᾄδειν. ἦν δὲ ἄρα ὀρνίθων ἡ ἀηδὼν ἐλευθερίας ἐράστρια ἰσχυρῶς, καὶ διὰ ταῦτα ἡ ἐντελής τὴν ἡλικίαν ὅταν θηραθῇ καὶ καθεργμένη, ὥδῃς ἀπέχεται, καὶ ἀμύνεται τὸν ὀρνιθοθήραν ὑπὲρ τῆς δουλείας τῇ σιωπῇ. οὐπερ οὖν οἱ ἄνθρωποι πεπειραμένοι, τὰς μὲν ἥδη πρεσβυτέρας μεθιάσι, σπουδάζουσι δὲ θηρᾶν τὰ νεόττια.

⁸ Plin. *nat.* 10, 83, *cit.*; Ael. *N.A.* 3, 40, *cit.*; Aristot. *HA.* 536 b: καὶ τῶν μικρῶν ὀρνιθῶν ἓνα οὐ τὴν αὐτὴν ἀφήσι φωνὴν ἐν τῷ ᾄδειν τοῖς γεννήσασιν, ἂν ἀπότροφα γένωνται καὶ τῶν ἄλλων ἀκούωσιν ᾄδόντων ὀρνιθῶν. ἥδη δ' ὥπται καὶ ἀηδὼν νεοττὸν προδιάσκουσα, ὥς οὐχ ὁμοίως φύσει οὐσης τῆς διαλέκτου καὶ τῆς φωνῆς, ἀλλ' ἐνδεχόμενον πλάττεσθαι; Plut. *Sollert.* 973 A-B: ἐπεὶ δὲ τοῦ μαθεῖν τὸ διδάξαι λογικώτερον, ἥδη πειστέον Ἀριστοτέλει λέγοντι καὶ τοῦτο τὰ ζῷα ποιεῖν ὀφθῆναι γὰρ ἀηδόνα νεοσσὸν ᾄδειν προδιάσκουσαν. [B] μαρτυρεῖ δ' αὐτῷ τὸ φαυλότερον ᾄδειν ὅσας συμβέβηκε μικραῖς ἀλούσαις ἀποτρόφοις τῶν μητέρων γενέσθαι διδάσκονται γὰρ αἱ συντρεφόμεναι καὶ μαθάνουσιν οὐ διὰ μισθὸν οὐδὲ πρὸς δόξαν ἀλλὰ τῷ χαίρειν διαμελιζόμεναι καὶ τὸ καλὸν ἀγαπᾶν μᾶλλον ἢ τὸ χρεῖωδες τῆς φωνῆς; Bruta anim. 992 C: αἱ δ' ἀηδόνες τοὺς νεοσσούς προδιάσκουσιν ᾄδειν· οἱ δὲ ληφθέντες ἔτι νήπιοι καὶ τραφέντες ἐν χερσὶν ἀνθρώπων χεῖρον ᾄδουσιν, ὥσπερ πρὸ ὥρας ἀπὸ διδασκάλου γεγονότες.

⁹ Plin. *nat.* 10, 141-142, *cit.*; 10, 83-84, *cit.*

¹⁰ Alla luce delle fonti citate nelle note 7 e 8 si può forse azzardare anche la supposizione che l'*arator* resti a spiare (*observans*) più o meno a lungo il nido degli usignoli non perché aspetti il momento in cui la madre lasci i figli temporaneamente soli, dato che essa non potrebbe in alcun modo essere per lui un ostacolo o un pericolo; ma perché intende catturarli quando non siano più troppo piccoli né ancora troppo grandi, quando cioè sia più alto il loro valore commerciale.

toglie la libertà, né della madre, del cui dolore non tiene alcun conto, in realtà non è molto diverso da quello che in *georg.* 2, 207-211 abbatte una foresta, *iratus* con essa perché per tanto tempo ha occupato, inutilmente dal suo punto di vista (*ignava*), un'area buona da coltivare ed incurante del fatto che tanti uccelli siano stati cacciati dalla loro dimora: anche in *georg.* 4, 511-513, dunque, Virgilio potrebbe avere voluto presentare non un esempio di crudeltà immotivata, ma uno degli infiniti episodi della storia umana in cui le dure necessità della vita finiscono inesorabilmente per prevalere sulle esigenze degli animali¹¹.

Fermo restando che scopo di questa similitudine, poeticamente molto densa¹², è tra gli altri quello di indurre il lettore a soffermarsi sull'inesplicabilità del dolore, tanto più straziante in quanto immeritato (454-455: *miserabilis Orpheus / baudquaquam ob meritum*) e destinato a non avere alcun conforto salvo quello del canto¹³, se la nostra interpretazione è corretta, l'efficacia del passo virgiliano non ne viene attenuata perché in primo luogo dal punto di vista dell'usignolo, e dunque del lettore, poco importa che la sua disgrazia sia dovuta ad uno sciocco capriccio o invece all'indigenza di un contadino, della cui *duritia* peraltro Virgilio non si preoccupa di rendere ragione¹⁴; in secondo luogo, se è vero che in tal modo verrebbe spiegata la causa prossima della violenza subita, rimangono ignote in ogni caso le ragioni profonde del dolore: perché, cioè, la sopravvivenza degli *aratores* debba passare attraverso la sofferenza di altri esseri viventi senza che essi abbiano alcuna colpa, come incolpevole è Orfeo, che non può spiegarsi, e dunque accettare, la perdita di Euridice pur conoscendone le cause immediate: prima la sfrenata passione di Aristeo e in seguito la propria *subita dementia*.

ABSTRACT

Il *durus arator* rapisce i piccoli usignoli non per soddisfare un crudele capriccio, ma perché ha bisogno di venderli per sopravvivere.

The *durus arator* kidnaps the little nightingales not to satisfy a cruel whim, but because he needs to sell them to survive.

KEYWORDS: Vergil; Georgics; Nightingale; Ploughman; *durus arator*.

Luca Lattanzi
Liceo Classico Statale "A. Caro", Fermo
luca.lattanzi.axf9@alice.it

¹¹ Vd. G.B. CONTE, *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2007², pp. 88-89 e n. 31: «Anche il protagonista delle *Georgiche* – l'*agricola* paziente, tenace, capace di coronare col successo la sua fatica – è un personaggio non privo di ombre, ha bisogno di fare le sue vittime».

¹² Su alcune importanti linee interpretative indicate dalla critica vd. P. MONELLA, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005, pp. 243-247 e relativa bibliografia.

¹³ Vd. G.B. MILES, *Virgil's Georgics, a New Interpretation*, Berkeley-Los Angeles 1980, p. 279: «The nightingale's fate is parallel to Orpheus' own. Just as cultivation proceeds at the expense of individual loss and suffering, so also the vital processes of nature are shown to continue unaffected by Orpheus' personal tragedy. For Orpheus, Eurydice's death is an all-consuming event. Like the nightingale, he gives himself over completely to his grief».

¹⁴ Oltre al fatto che un'eventuale spiegazione in tal senso sarebbe risultata probabilmente alquanto inopportuna nell'economia della similitudine, non sarà arrischiato supporre, considerato il numero relativamente elevato delle testimonianze antiche in proposito, che per i lettori delle *Georgiche*, o almeno per gran parte di loro, non dovesse essere difficile ricondurre l'epiteto *durus* alla pratica di strappare piccoli usignoli dal loro nido.

LA RETORICA DEL SEDUTTORE: IL SILENZIO NEGLI *AMORES*
E NELL'*ARS AMATORIA* DI OVIDIO*

L'influenza che la retorica ha esercitato sulla produzione poetica di Ovidio è nota già ai suoi contemporanei. Fu Seneca Padre a stabilire per primo una relazione tra il tirocinio seguito dal poeta nelle scuole dei retori Arellio Fusco e Porcio Latrone e le sue elegie, segnate dal ricorso a numerosi artifici in voga presso i declamatori: frasi ad effetto (*sententiae*), rifiuto dell'argomentazione serrata a favore di una concatenazione per immagini del dettato poetico, impiego raffinato delle figure dello stile¹. La ricerca talora eccessiva di una forma elocutiva elegante e stupefacente valse a Ovidio la celebre definizione di *lascivus* che Quintiliano gli attribuì non certo per la licenza con cui trattò il tema dell'amore quanto per il compiaciuto indulgere a vezzi elocutivi nella rielaborazione della materia erotica e, soprattutto, epica, con effetti di ironico distacco².

Del resto, la fama di *poeta eroticus* non entra mai in contrasto con il profilo di *rhethor* se è vero che l'*Ars amatoria* è modellata sui manuali retorici non solo per la struttura in cui sono impartiti gli insegnamenti, ordinati secondo le sezioni dell'*inventio* e della *dispositio*, ma anche per il rilievo che in essa assumono concetti retorici, come l'inganno e l'occasione, nella realizzazione di un'efficace strategia comunicativa in grado di conquistare l'amato o amata. Se la posizione del poeta innamorato si sovrappone a quella dell'oratore per la comune ricerca dell'assenso, il campionario di gesti e sguardi che accompagna la storia d'amore può presentarsi come studiata tecnica persuasiva ed esser descritto secondo le note della *performance* oratoria. Il perfetto seduttore sa ricorrere alle parole più dolci, ai falsi giuramenti, alla simulazione e alla dissimulazione dei suoi sentimenti e, al pari di un esperto oratore, valuta le circostanze cogliendo il momento propizio per stabilire la più opportuna strategia di cor-

* Sono grato alla redazione di *Pan* per aver accolto questo contributo con cui concludo un'indagine sulle funzioni del silenzio nella poesia ovidiana, iniziata con un articolo apparso sul n. 6 di questa stessa rivista (F. BERARDI, *La funzione metanarrativa del silenzio nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Pan* 6, 2017, pp. 63-74). Ringrazio anche l'anonimo revisore per due stimolanti suggerimenti di lettura citati alle note 5 e 15.

¹ Sen. *contr.* 2, 2, 8-12; ma vd. anche *contr.* 1, 7-8; 3, 7, 2; 9, 5, 17; 10, 4, 25; riflessioni sull'abilità oratoria di Ovidio si ritrovano in molti contributi della ricca bibliografia ovidiana, tra i quali T.F. HIGHAM, *Ovid and the Rhetoric*, in N.H. Herescu (éd.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958, pp. 32-48; P. HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002, pp. 36-38; E. FANTHAM, *Rhetoric and Ovid's Poetry*, in P.E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Hong Kong 2009, pp. 26-44; M. BJÖRK, *Ovid's 'Heroides' and the Ethopoeia*, Lund 2013.

² Quint. *inst.* 10, 1, 88; 93; ma vd. anche 4, 1, 77; 8, 5, 11; per un'interpretazione di *lascivus* nel senso indicato dal testo, vd. E. PIANEZZOLA, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 203-204; R.M. IGLESIAS, M.C. ALVAREZ, *Ovidio, un poeta lascivus no tan lascivo*, in R. Escavy et al. (eds.), *Amica verba. Homenaje al profesor Dr. Antonio Roldán Pérez*, Murcia 2005, pp. 403-419; F. BERARDI, *Ovidius lascivus. Intorno a un giudizio di Quintiliano* (X 1 88; 92), in RPL 40, 2017, pp. 120-138.

teggiamo³. E nel condurre questo gioco di accorte schermaglie, in cui ambo le parti sembrano voler perdere per essere conquistate l'una dall'altra⁴, egli sa adeguatamente riusare anche il muto linguaggio degli occhi e delle mani: ammiccamenti, carezze e pose svenevoli trasmettono all'interlocutore chiari messaggi del proprio interesse. In queste circostanze è il silenzio ad essere lo strumento di comunicazione più idoneo a realizzare il contatto e a costruire la relazione: è il silenzio della complicità o della reticenza, della segretezza o della censura⁵: nei rapporti non tutto si può dire, non tutto serve dire.

Ovidio riprende così situazioni tipiche del corteggiamento e del codice erotico fissato dalla letteratura elegiaca, in cui è evidente il ruolo della gestualità e, soprattutto, dello sguardo, e le rielabora contaminandole con la dottrina retorica⁶. L'analisi di alcuni passi degli *Amores* e dell'*Ars* mostrerà come sia possibile interpretare le didascalie di molte scene ovidiane alla luce delle coeve riflessioni elaborate dai retori in merito agli strumenti performativi che sono soliti accompagnare il discorso dell'oratore (tono di voce, gestualità, mimica facciale). Tra i fenomeni che rivelano l'influenza della retorica sull'opera ovidiana sarà, quindi, opportuno considerare anche il modo in cui il poeta riusa il codice gestuale e lo finalizza alla materia erotica: non solo di dolci parole, ma anche accorti cenni e studiati silenzi è fatta la retorica del seduttore.

Del resto, alla cura della dizione e della gestualità Ovidio dedica una sezione dei precetti impartiti alle donne perché possano conquistare il loro uomo: in *Ars* 3, 275-304 il poeta ricorda a chi ha dita grandi e unghia scabre di muovere poco le mani per non richiamare l'attenzione dell'amante sui suoi difetti⁷; poco oltre, invita le signore a guardarsi da smorfie indecenti. La voce, che è ottimo strumento di seduzione⁸, sia dolce e si tenga lontana da note stridule o toni rochi⁹. Anche il portamento dovrà

³ La relazione tra l'*Ars amatoria* di Ovidio e i modelli dei manuali retorici è stata approfondita anche negli aspetti più immediatamente riconducibili a concetti e termini-chiave della precettistica tecnica da M.S. CELENTANO, *Comunicazione, persuasione e consenso in Grecia e a Roma*, in E.A. Arslan et al. (curr.), *La 'parola' delle immagini e delle forme di scrittura. Modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messina 1998, pp. 111-132; EAD., *Retorica e menzogna*, in *Rétor* 2 (2), 2012, pp. 189-202.

⁴ Ov. *am.* 3, 14, 47-48.

⁵ Un'interessante classificazione delle forme in cui può essere distinto il "silenzio eloquente", così definito per la sua capacità di veicolare messaggi, si legge in N. POLLA MATTIOT, *Il silenzio nella τέχνη ῥητορικῆς. Analisi della Contr. 2, 7 di Seneca il Vecchio*, in M. S. Celentano e A. Pennacini (edd.), *Retorica della comunicazione nelle Letterature classiche*, Bologna 1990, pp. 233-274. Come si avrà modo di vedere, alcune di queste forme, come la reticenza e la dissimulazione, si prestano particolarmente a definire le modalità in cui il silenzio è impiegato nella costruzione della relazione erotica all'interno dell'elegia ovidiana.

⁶ Sulle situazioni tipiche diffuse nell'elegia latina, e non solo, in cui risulta evidente il contributo dato da alcuni elementi del codice gestuale alla manifestazione di stati d'animo legati all'amore, vd. S. DURUP, *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, in C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Bari 1983, pp. 143-157; P. FEDELI, *Il gesto negato. Petronio 132,8 e la scelta del silenzio*, in AA.VV., *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 207-220; e, soprattutto, M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984 per l'attenzione prestata alla produzione ovidiana. Il ruolo più importante è riservato agli occhi, che mettono a nudo i più intimi sentimenti degli innamorati (passione, gelosia, rabbia), provocano il desiderio ed esprimono complicità: sull'argomento vd. J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris 1989.

⁷ Ov. *ars* 3, 275-276.

⁸ Ov. *ars* 3, 316.

⁹ Ov. *ars* 3, 289-290.

mostrare grazia e decoro, evitando il passo superbo e le pose svenevoli¹⁰. È la misura la virtù che regola l'uso del codice extra-verbale nella donna così come nell'oratore¹¹. In *Ars* 3, 502-524 Ovidio torna a istruire le lettrici insegnando a dissimulare i propri sentimenti per evitare che questi traspaiano dal viso: gli uomini, infatti, detestano gli occhi fiammeggianti e il volto gonfio per l'ira, così come non apprezzano i segni della superbia; piuttosto, è lo sguardo languido a catturare la loro attenzione. Con una breve sentenza Ovidio condensa l'efficacia espressiva del viso: esso, pur tacendo, riesce a seminare odio intorno a sé¹². L'importante ruolo che il linguaggio del corpo assume nell'arte del corteggiamento è reso evidente almeno da altri due precetti dati dal maestro: l'amante è invitato a studiare i gesti e le parole della donna custodendo gelosamente le informazioni che lo avvantaggeranno sui rivali¹³; deve, poi, controllare la mimica facciale, perché le espressioni del viso non siano in disaccordo con le parole proferite tradendo così una certa simulazione¹⁴. Lo studio dei luoghi ovidiani in cui sono descritti elementi riconducibili al codice extraverbale del corteggiamento rivela non solo l'importanza che l'autore attribuisce alla gestualità nella costruzione della relazione d'amore, ma fissa un'autentica pragmatica dell'amore e crea un muto linguaggio che è possibile decifrare sulla base di un sistema socio-culturale avvezzo ad associare precisi significati ai diversi gesti dell'uomo o della donna¹⁵.

I retori, che hanno approfondito gli aspetti performativi del discorso per notarne la funzione persuasiva, forniscono le informazioni necessarie alla decrittazione. Cicerone da una parte, Quintiliano dall'altra rappresentano i punti estremi di una riflessione sui meccanismi della recitazione (*actio*) che, all'epoca di Ovidio, era già viva e ben nota ai frequentatori delle scuole retoriche¹⁶. Cicerone parla di una muta elo-

¹⁰ Ov. *ars* 3, 298-304. È possibile apprezzare il successo di questi accorgimenti in *am.* 2, 4 dove il poeta confessa di non saper resistere ad alcuna di queste seducenti malie: incedere elegante (v. 23), sguardo pudico (vv. 11-12), gesti leziosi (vv. 29-30); circa il potere seducente del volto cfr. *am.* 2, 5, 43-44.

¹¹ Ov. *ars* 3, 305: *sed sit, ut in multis, modus hic quoque* "ma anche qui, come in molte altre situazioni, ci sia la misura"; cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 181: *huius quoque loci clausula sit eadem necesse est quae ceterorum est: regnare maxime modum* "la conclusione di questo argomento deve essere necessariamente la stessa che degli altri: su tutto deve regnare la misura". I precetti impartiti da Ovidio per il controllo del codice gestuale mostrano numerosi punti di contatto con gli atteggiamenti suggeriti dai retori per realizzare il misurato contegno della *performance* oratoria; l'argomento sarebbe meritevole di approfondimento: cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 40-42 (tono di voce), 80-81 (smorfie del viso), 90-91 (gestualità scomposta), 128-129 (andatura fluttuante, pose sconvenienti). Sulla ricerca della misura nell'*actio* retorica, vd. F. BERARDI, *Dinamiche della performance oratoria: retorica, pantomima e danza*, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric XII*, Perugia 2014, pp. 1-18: pp. 3-4.

¹² Ov. *ars* 3, 509-512.

¹³ Ov. *ars* 1, 395-396.

¹⁴ Ov. *ars* 2, 311-312: *tantum ne pateas verbis simulator in illis, / effice nec vultu destrue dicta tuo* "fa' in modo di non rivelarti simulatore in quelle tue parole e non distruggere la credibilità delle tue parole con il tuo volto". Questa è una delle principali regole di recitazione che l'oratore deve osservare per dare credibilità alla propria *performance*: cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 67.

¹⁵ Interessanti considerazioni sul codice extraverbale condiviso tra autore e spettatore si leggono in J. HALL, *Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures*, in *CQ* 54, 2004, pp. 143-160 (in particolare pp. 150-151).

¹⁶ Per uno studio della dottrina elaborata dai retori a proposito di *actio*, vd. l'ampia sintesi offerta da A. CAVARZERE, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011, oltre all'utilissimo lavoro di G. PETRONE, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2005.

quenza del corpo per sottolineare quanto i mezzi performativi siano capaci di comunicare messaggi e, soprattutto, veicolare emozioni, realizzando in questo modo una potente azione persuasiva sull'uditorio¹⁷. Quintiliano, che pare sintetizzare tutta la ricca tradizione precettistica in tema di *actio*¹⁸, è più analitico nel descrivere il significato associato ad ogni gesto e illustrarne gli effetti sull'interlocutore, evidenziando, ad esempio, la grande capacità espressiva del viso, al quale gli uomini guardano per primo e dal quale possono trasparire tanto l'odio quanto l'amore (Quint. *inst.* 11, 3, 72):

*Dominatur autem maxime vultus. Hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hila-
lares, hoc erecti, hoc summissi sumus: hoc pendent homines, hunc intuentur, hic spectatur etiam
antequam dicimus: hoc quosdam amamus hoc odimus, hoc plurima intellegimus, hic est saepe
pro omnibus verbis.*

Il ruolo dominante è affidato soprattutto al volto. Per suo tramite siamo supplichevoli, minacciosi, adulatori, tristi, allegri, fieri, umili; al volto è sospeso l'uditorio, è lì che fissa lo sguardo, il volto viene osservato prima ancora che parliamo, esprime amore, esprime odio, lascia capire moltissime cose, spesso sostituisce tutte le parole¹⁹.

L'interesse si concentra sul particolare degli occhi che, meglio di ogni altro elemento performativo, trasmettono sentimenti e pensieri dell'individuo: rancore, superbia, gioia, mestizia, dolore, durezza d'animo, ironia²⁰. Tra questi sentimenti spicca l'amore: il retore rivela la funzione erotica degli sguardi languidi e ammiccanti che suscitano il piacere (Quint. *inst.* 11, 3, 75-76):

*Sed in ipso vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat, ut citra motum
quoque et hilaritate enitescant et tristitiae quoddam nubilum ducant. Quin etiam lacrimas iis
natura mentis indices dedit, quae aut erumpunt dolore aut laetitia manant. Motu vero intenti,
remissi, superbi, torvi, mites, asperi fiunt: quae ut actus poposcerit fingentur. Rigidi vero et ex-
tenti aut languidi et torpentes aut stupentes aut lascivi et mobiles et natantes et quadam voluptate
suffusi aut limi et, ut sic dicam, venerii aut poscentes aliquid pollicentesve numquam esse debe-
bunt. Nam opertos compressosve eos in dicendo quis nisi plane rudis aut stultus habeat?*

Ma nel volto la più grande efficacia espressiva è riservata agli occhi, dai quali emerge con molta chiarezza lo stato d'animo, tanto che, pur senza muoversi,

¹⁷ Cic. *orat.* 55: *est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia* "la recitazione è in un certo senso un'eloquenza del corpo"; Cicerone tratta diffusamente il tema dell'*actio* in *de orat.* 3, 213-230.

¹⁸ Cfr. E. FANTHAM, *Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in Institutio 11.3*, in *Phoenix* 36, 1982, pp. 243-263 (con osservazioni interessanti sui contatti tra Cicerone e Quintiliano); G. PETRONE, *I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in Ead. (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 133-146; F.R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston 2013; G. MANZONI, *Il linguaggio del corpo tra oratore e attore*, in *Acme* 2, 2017, pp. 99-112.

¹⁹ Qui e altrove le traduzioni dei brani tratti dal libro XI dell'*Institutio oratoria* sono di M. VALLOZZA in A. Pennacini (a cura di), *Quintiliano. Institutio oratoria*, edizione con testo a fronte, vol. 2, Torino 2001.

²⁰ Considerazioni interessanti sulla capacità espressiva dello sguardo si trovano già in Cic. *de orat.* 3, 221-222.

brillano di allegria o si coprono di un velo di tristezza. E anzi la natura ha dato loro, rivelatrici dei sentimenti, le lacrime, che scaturiscono per il dolore o sgorgano per la gioia. In realtà, quando si muovono gli occhi diventano attenti, indifferenti, alteri, truci, dolci, duri: e assumono queste espressioni secondo quel che richiede la comunicazione del discorso. Ma non dovranno mai essere fissi e spalancati o inerti e intorpiditi, o immobili, o scherzosi, mutevoli, languidi e come soffusi di piacere, oppure obliqui e, per così dire, lascivi o in atto di chiedere o promettere qualcosa. D'altro canto, chi potrebbe tenerli chiusi o serrati mentre parla, se non un uomo del tutto rozzo o uno stolto?

Altrettanto importante è il dettaglio delle sopracciglia perché esse aiutano a delineare l'espressione degli occhi e a controllare la fronte: se aggrottate, indicano ira; quando abbassate, sono indizio di tristezza; distese, manifestano gioia (Quint. *inst.* 11, 3, 78):

Multum et superciliis agit; nam et oculos formant aliquatenus et fronti imperant: his contrahitur attollitur remittitur, ut una res in ea plus valeat, sanguis ille qui mentis habitu movetur, et, cum infirmam verecundia cutem accipit, effunditur in ruborem: cum metu refugit, abit omnis et pallore frigescit: temperatus medium quoddam serenum efficit.

Anche le sopracciglia producono molti effetti: danno infatti in certa misura forma agli occhi e dominano la fronte. La fanno contrarre, sollevare, distendere, tanto che un solo fattore ha più efficacia su di essa, il sangue, il cui movimento dipende dagli stati d'animo e che, quando incontra una pelle sensibile alla vergogna, procura un diffuso rossore; nella paura si ritrae, scompare del tutto e dà luogo a un freddo pallore; quando è sotto controllo, produce un colorito intermedio, espressione di serenità.

Le mani, poi, riescono ad assumere ogni posa eguagliando nella ricchezza dei movimenti l'infinita varietà espressiva del linguaggio così da riuscire a comunicare ogni sentimento (Quint. *inst.* 11, 3, 85-86):

Manus vero, sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae locuntur. An non his poscimus pollicemur, vocamus dimittimus, minamur supplicamus, abominamur timemus, interrogamus negamus, gaudium tristitiam dubitationem confessionem paenitentiam modum copiam numerum tempus ostendimus?

Riguardo alle mani, poi, senza le quali la comunicazione del discorso sarebbe incompleta e inefficace, a stento si può dire quanti movimenti sono in grado di fare, perché raggiungono quasi il numero delle parole. Infatti, le altre parti del corpo aiutano l'oratore, le mani invece, oserei dire, parlano da sé. Non le usciamo forse per chiedere e promettere, chiamare e allontanare, minacciare e supplicare, esprimere avversione o timore, interrogare o negare, indicare la gioia, la tristezza, il dubbio, la confessione, il pentimento, la misura, la quantità, il numero, il tempo?

Il codice gestuale indagato dai retori a fini persuasivi costituisce un ottimo sistema in cui inserire le note descrittive o prescrittive che Ovidio riserva alla recitazione nella relazione d'amore. Tuttavia, il diverso contesto per cui è pensata la precettistica retorica limita la possibilità di riscontrare per ogni nota ovidiana un preciso riferimento che aiuti a decifrare la funzione assolta dal singolo gesto nella comunicazione tra amanti. Bisogna, cioè, accontentarsi spesso di trovare nei testi di retorica una più generale conferma del valore espressivo di quel gesto piuttosto che esatti riscontri alle sue modalità di realizzazione. Ne deriva che l'analisi della gestualità erotica nella poesia ovidiana può sovente validare l'associazione stabilita dal poeta tra un sentimento e il suo gesto, ma non riesce a integrare le informazioni mancanti nel testo per ricostruire l'atteggiamento in tutti i suoi dettagli. Questa difficoltà costituisce, in verità, una fortuna, perché conserva quella vaghezza allusiva che il poeta stesso pare cercare nei suoi versi. Quando Ovidio fa cenno a pose, sguardi, moine, parla a frequentatori di salotti ed esperti delle relazioni clandestine che sanno sicuramente a quali gesti il poeta faccia riferimento e in quali modi sia possibile realizzarli²¹. Ovidio è, piuttosto, interessato a sottolineare l'opportunità di porre in essere un'accorta strategia di corteggiamento centrata sull'abilità non solo elocutiva, ma anche performativa e, soprattutto, è molto attento a enfatizzare le potenzialità espressive dei gesti, capaci di comunicare anche in assenza di parole. La dote posseduta da occhi, viso, mani nella trasmissione di messaggi ed emozioni è esaltata dall'attenzione che il poeta mostra in varie circostanze agli aspetti silenti della comunicazione. È, dunque, il silenzio l'elemento più significativo cui viene dato risalto per affermare la funzione anche affettiva del codice gestuale. I retori definiscono il fenomeno per cui ogni movimento degli occhi o del corpo riesce a significare qualcosa anche senza l'ausilio delle parole e ne disciplinano l'uso stabilendo finalità e circostanze d'impiego, elaborando quella che è solitamente etichettata come 'retorica del silenzio'²². Ovidio ne riprende termini e concetti per applicarli al contesto della relazione erotica, mostrando allo stesso tempo quanto il silenzio sia espediente utile per costruire e vivere il rapporto tra amanti²³.

La situazione più consueta nella poesia ovidiana in cui il silenzio rivela tutta la sua efficacia, vede gli innamorati impegnati in un colloquio segreto, fatto di ammiccamenti e gesti convenuti, che sfugge ai presenti o è notato solo dal rivale frustrato.

²¹ I rapporti tra i moduli descrittivi dell'elegia ovidiana e il contesto della società galante sono stati studiati da M. LABATE, *Tradizione elegiaca e società galante negli Amores*, in *SCO* 27, 1977, pp. 283-339; ID., *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 65-120.

²² In merito alle molteplici funzioni che il silenzio assolve nella comunicazione non solo persuasiva e alle svariate occasioni d'impiego che esso mostra nella dottrina retorica e, più in generale, nella letteratura classica, vd. ora i numerosi saggi raccolti da P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*. Convegno del Centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica (Urbino 9-10 ottobre 2014), Pisa-Roma 2015, oltre agli utili studi di L. RICOTTILLI, *La scelta del silenzio. Menandro e l'apopsiopsi*, Bologna 1986; P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Milano 1989 e S. MONTIGLIO, *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2000.

²³ Un'analoga attenzione agli aspetti performativi della comunicazione è stata riscontrata recentemente da B. LAROSA, *Facies, gestus, vox: tracce di teatralità retorica nella poesia ovidiana dell'esilio*, in *Prometheus* 39, 2013, pp. 177-187 nei *Tristia* e, in generale, nella poesia ovidiana dell'esilio (per cui vd. anche R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Per una voce sola: l'eloquente retorica del silenzio e dell'incomunicabilità nell'esilio antico (e moderno)*, in *Aevum(ant)* 7, 2007, pp. 155-169). Ma il silenzio è tra i connotati più mesti che segnano le storie di metamorfosi dove la perdita della parola è la caratteristica principale dell'alienazione fisica e talora simbolo di un canto che viene censurato: cfr. N. GARDINI, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano 2017, pp. 109-119.

La clandestinità della comunicazione, capace di trasmettere messaggi d'amore e provocare il piacere pur senza ricorrere a dolci parole, è essa stessa causa di eccitazione. In *am.* 1, 4 il gioco erotico di Ovidio assume la consueta forma della relazione a tre: mentre la donna si distende accanto all'amante ufficiale, il poeta la prega di volgere l'attenzione ai segnali furtivi che le manda e a ricambiarli (*Ov. am.* 1, 4, 15-20):

*cum premet ille torum, vultu comes ipsa modesto
ibis, ut accumbas – clam mihi tange pedem!
me specta nutusque meos vultumque loquacem;
excipe furtivas et refer ipsa notas.
verba superciliis sine voce loquentia dicam;
verba leges digitis, verba notata mero.*

Quando giacerai sul letto, andrai con volto modesto
a distenderti accanto a lui: toccami di nascosto
il piede. Guarda me, i miei cenni, l'espressione del mio volto,
accogli e restituisci tu stessa i segnali furtivi.
Con le sopracciglia dirò parole che parlano prive di voce;
leggerai parole scritte con le dita o vergate con il vino²⁴.

L'efficacia della strategia performativa realizzata dagli amanti è sottolineata da potenti ossimori che pongono in rilievo la funzione svolta dal muto linguaggio gestuale nella trasmissione dei messaggi: il volto è detto loquace in quanto capace di ammiccare con i cenni del capo e, soprattutto, attraverso il movimento delle sopracciglia, grazie alle quali il poeta riesce a dire parole d'amore anche senza la voce. Alla scrittura cifrata, realizzata mediante dita che scrivono sulla tavola o vergata con il vino, è affidata poi un'altra parte della segreta comunicazione. La stessa situazione torna in *am.* 2, 5 dove a cambiare è il sentimento con cui essa è vissuta dal poeta. I ruoli dei personaggi, questa volta, si invertono: il poeta coglie i segnali che la donna e il suo compagno si scambiano e va in collera (*Ov. am.* 2, 5, 13-20):

*Ipse miser vidi, cum me dormire putares,
sobrius adposito crimina vestra mero.
multa supercilio vidi vibrante loquentes;
nutibus in vestris pars bona vocis erat.
non oculi tacere tui, conscriptaque vino
mensa, nec in digitis littera nulla fuit.
sermonem agnovi, quod non videatur, agentem
verbaque pro certis iussa valere notis.*

Io stesso, sventurato, vidi, sobrio tra i vini della mensa,
mentre credevi che dormissi, i vostri misfatti.
Vi ho visto dire molte cose con il moto delle sopracciglia,
i vostri cenni eloquenti erano come viva voce.
I tuoi occhi non tacquero, scrivesti col vino sulla tavola,

²⁴ Le traduzioni dei brani tratti dagli *Amores* e citati in questo contributo sono di L. CANALI (Publio Ovidio Nasone, *Amori*, introduzione di L. P. Wilkinson, traduzione di L. Canali, apparati critici e note di R. Scarcia, Milano 1994²).

poi formasti anche qualche lettera con le dita.
Compresi il discorso che dice ciò che non sembra dire,
e parole costrette ad assumere significati convenuti.

Ricorrono i medesimi elementi descrittivi, che finiscono per delineare i contorni di una scena tipica: cenni del capo, sopracciglia che vibrano, scrittura con il vino. Ovidio enfatizza di nuovo l'espressività dei gesti sottolineando il contrasto tra il silenzio e la trasmissione delle informazioni: gli occhi non tacciono, i cenni diventano eloquenti quanto la viva voce. La sensibilità, per così dire, retorica con cui Ovidio guarda al codice gestuale, è ulteriormente esaltata dall'inserimento della scena in un'elegia che, sin dalle prime battute, è strutturata intorno all'argomentazione oratoria: il poeta ha avuto le prove della relazione, ma è così preso dell'amore per la donna che vuole discutere nella speranza di essere sconfitto e lamenta di avere a suo favore argomenti troppo forti²⁵. In *am.* 2, 7 l'intesa clandestina fatta di ammiccamenti si inserisce nella discussione che oppone il poeta alla sua donna. Questa lo accusa di averla tradita con la sua ancella; il poeta obietta alla donna la sua gelosia che la induce a interpretare ogni sguardo rivolto da altre ragazze verso di lui come un segno di complicità (*Ov. am.* 2, 7, 5-6):

*candida seu tacito vidit me femina vultu,
in vultu tacitas arguis esse notas.*

Se una bella donna mi guarda con volto silenzioso,
mi accusi di avere con lei uno scambio di cenni segreti.

È piuttosto lei a cedere ai segnali mandati da altri uomini e alle loro profferte provocando l'ira del poeta. In *am.* 3, 11 egli intende liberarsi finalmente della sua donna; le rimprovera difetti, dinieghi e, soprattutto, tradimenti. Allora non può non sovvenire al poeta adirato il ricordo dei taciti cenni e dei segni convenzionali con cui ella, durante i banchetti, amoreggiava con i ragazzi (*Ov. am.* 3, 11, 23-24):

*quid iuvenum tacitos inter convivium nutus
verbaque compositis dissimulata notis?*

Perché ricordare i cenni silenziosi dei giovani durante i conviti
e le parole scambiate dissimulandole sotto segni convenzionali?

In queste scene che riprendono stereotipati moduli descrittivi (il triangolo: poeta, donna, amante) nella stessa cornice narrativa (banchetto), pur variando nell'attribuzione di ruoli e sentimenti ai diversi personaggi (ira, gelosia, piacere), appare evidente l'attitudine del codice gestuale, in particolare del viso e degli occhi, a stabilire la relazione erotica. Questo concetto è ribadito in altre circostanze da Ovidio stesso. In *am.* 1, 11 il poeta, che ha già consegnato all'ancella un bigliettino d'amore per la sua donna, le chiede di poter scrutare i suoi occhi e la sua fronte per cogliere le reazioni

²⁵ *Ov. am.* 2, 5, 7-8.

alle sue parole. Con una frase dal sapore gnomico Ovidio riassume la capacità del viso di rivelare l'intimo di una donna: da un volto silenzioso puoi dedurre il suo accondiscendere (Ov. *am.* 1, 11, 17-18):

*aspicias oculos mando frontemque legentis;
e tacito vultu scire fortuna licet.*

Ti raccomando di osservarle gli occhi e la fronte mentre legge:
da un volto silenzioso si può arguire il futuro.

In *am.* 1, 8, un'elegia di cui è stato già evidenziato l'allusivo gioco con il codice retorico²⁶, la vecchia Dipsa, un lenone dal nome parlante ("Sete"), dispensa consigli per la seduzione e raccomanda alla fanciulla di imparare a piangere a comando. Il passo, pur tormentato sotto il profilo testuale²⁷, rivela l'importante ruolo svolto dagli occhi nel creare l'occasione erotica (Ov. *am.* 1, 8, 83-84):

*Quin etiam discant oculi lacrimare coacti
et faciant udas ille et ille genas.*

Anzi i tuoi imparino a lacrimare a comando
e l'uno o l'altro sappiano rendere umide le tue guance.

È ancora uno sguardo furtivamente lanciato al poeta da una ragazza a confermarci il successo di un lungo corteggiamento in occasione di uno spettacolo equestre (Ov. *am.* 3, 2, 83):

risit et argutis quiddam promisit ocellis.

(La fanciulla) ha riso e promesso qualcosa con gli arguti occhi.

Nelle relazioni d'amore, tuttavia, il silenzio non è solo quello della complicità e della connivenza. Il silenzio può costituire talvolta l'atteggiamento più opportuno ed efficace per reprimere o esprimere velatamente i propri sentimenti; nel silenzio si nascondono al partner e anche a se stessi gli aspetti più turpi e inconfessabili di una storia d'amore. In *am.* 1, 7 il volto dell'amata appare sufficientemente eloquente al poeta, pentito di averla schiaffeggiata: dal muto viso della donna egli sente provenire aspri rimproveri per il suo vergognoso comportamento; tacito è pure il labbro che lo accusa tra le lacrime della donna offesa (Ov. *am.* 1, 7, 21-22)²⁸:

²⁶ Per la presenza della lunga suasoria del personaggio e il riuso di modelli retorici: cfr. G. MORETTI, A. BONANDINI, *Magic and Theater in the Oratorical Performance: the Eyes and Eyebrows of Aquilius Regulus*, in *Papers on Rhetoric* XII, 2014, pp. 157-192 (in particolare pp. 180-181).

²⁷ Il testo, che presenta un problema di varianti al v. 84 *ille et ille / illa vel illa (puella) / ille vel illa*, è qui pubblicato secondo la lettura più autorevole *ille et ille (scil. oculi)*; vd. MORETTI, BONANDINI, *Magic and Theater*, cit., p. 180.

²⁸ In *ars* 2, 449-450 Ovidio descrive in termini molto analoghi la reazione di una donna che ha appreso il tradimento del suo uomo: *quae, simul invitas crimen pervenit ad aures, / excidit et miserae voxque colorque fugit* 'non appena il tradimento giunge alle sue orecchie, ella cade e a lei, misera, la voce e il colorito fuggono via'.

*sed taciti fecere tamen convicia vulnus,
egit me lacrimis ore silente reum*

Ma mi muoveva aspri rimproveri il volto silenzioso,
in lacrime mi accusò con tacito labbro.

In *am.* 3, 7 il silenzio cala un velo di ritegno sulle inconfessabili fantasie erotiche alle quali il poeta si lascia andare in un approccio amoroso andato male (*Ov. am.* 3, 7, 63-64):

*at quae non tacita formavi gaudia mente,
quos ego non finxi disposuique modos!*

Eppure quali gioie avevo immaginato nel segreto
della mente, quante non fantasticaì posizioni d'amore!

E in *am.* 3, 14 il poeta prega la sua donna di non metterlo al corrente dei suoi tradimenti: anche se ha amanti, lei taccia sulle sue notti di passione: le ammissioni della donna causano dolore all'uomo che, benché offeso, non riesce tuttavia ad odiare l'amata (*Ov. am.* 3, 14, 7-8):

*quis furor est, quae nocte latent, in luce fateri,
et quae clam facias, facta referre palam?*

Quale follia è mai rivelare alla luce del giorno
i segreti della notte, e svelare ciò che fai di nascosto?

Anche in questa elegia la sensibilità retorica per gli aspetti della comunicazione legati al silenzio sono ulteriormente enfatizzati dal fatto che l'ode gioca sul processo alla donna amata e sulle abilità elocutive dei contendenti: indagini, evidenze testimoniali, professioni d'innocenza, inganno retorico costituiscono elementi strutturali del componimento che, nella chiosa finale, istruisce un processo nel quale il poeta dichiara la sua predisposizione a lasciarsi vincere²⁹.

Le situazioni descritte negli *Amores* divengono oggetto di analisi obiettiva nell'*Ars amatoria* lì dove dall'esperienza vissuta degli innamorati si ricavano principi di comportamento dal valore universale e la soggettività della topica elegiaca si trasfigura nell'oggettività di una precettistica tecnica. Le esperienze legate all'efficacia espressiva del codice gestuale e del silenzio non esulano da questo principio generale e si trasformano in prescrizioni di carattere performativo destinate ad assicurare il successo al corteggiamento. Nel passaggio dalla descrizione soggettiva alla precettistica oggettiva il silenzio conserva l'ampio ventaglio di finalità espressive: complicità, stupore, reticenza, censura. In *Ars* 1, 133-139 l'ambiente galeotto delle corse ai cavalli, occasione di tresche intessute attraverso sguardi furtivi e ammiccamenti, favorisce il corteggiamento grazie anche al contatto cui costringe la presenza della folla assiepata sugli spalti. La vicinanza dà modo di attaccare bottone e compiere galanti cortesie alle quali la ragazza non saprà resistere. In tale contesto non servono i cenni d'intesa o i segni realizzati con le dita (*Ov. ars* 1, 137-138):

²⁹ *Ov. am.* 3, 14, 3-6; 39-50.

*nil opus est digitis, per quos arcana loquaris,
nec tibi per nutus accipienda nota est.*

Non hai bisogno di dita con cui dire segreti,
né devi ricevere segni attraverso cenni del capo³⁰.

Nell'impianto generale dell'*Ars amatoria*, modellata come già detto sui coevi manuali retorici, i versi riservati dal poeta all'illustrazione delle più opportune tecniche di conversazione costituiscono il luogo in cui si manifesta con maggiore evidenza la relazione tra le strategie del corteggiamento e quelle dell'oratoria. Nei termini impiegati e nei precetti impartiti Ovidio richiama le riflessioni dei retori su stile e argomentazione³¹. Nel contesto della tematica erotica la scelta di fornire istruzioni sull'arte del dire suona come un'autentica provocazione e il silenzio costituisce la misura di questa sfida. L'amore è, infatti, passione che inibisce le capacità espressive³², anche se a provarlo è l'oratore più facondo: nell'*Ars* Ovidio conosce il silenzio quale segno che rende tangibile l'afasia delle emozioni³³, ma supera l'impasse consegnando al lettore tutti gli strumenti utili ad esprimere i sentimenti e persino a giocare con questi mediante accorte tattiche di simulazione e dissimulazione. Per un poeta come Ovidio il silenzio non è denuncia di inabilità a parlare, ma ponderata scelta da adottare per una più efficace comunicazione. In questo contesto le prescrizioni del poeta circa il silenzio e il codice gestuale da impiegare nelle schermaglie d'amore acquisiscono un significato del tutto particolare e sempre riconducibile alla realizzazione di una precisa strategia persuasiva, mentre nella codificazione delle norme destinate a disciplinare la relazionalità tra gli amanti l'autore palesa una sensibilità chiaramente retorica verso contesti, attori e obiettivi della comunicazione.

Se la circostanza degli spettacoli teatrali favorisce il contatto tra gli amanti rendendo persino superfluo il ricorso ad un codice criptico, la segretezza, però, stimola il rapporto mostrandolo più intrigante. Il *latin lover* è invitato ad ammirare la ragazza e a intessere con lei un furtivo colloquio: l'uomo parli con le sue sopracciglia e sappia dare ad ogni cenno la forza espressiva di una parola (Ov. *ars* 1, 497-500):

*illam respicias, illam mirere licebit,
multa supercilio, multa loquare notis;*

³⁰ Le traduzioni dall'*Ars amatoria*, ove non sia altrimenti indicato, sono a mia cura.

³¹ Ov. *ars* 1, 456-502 in cui Ovidio raccomanda alla gioventù romana di conoscere gli artifici dell'arte retorica per conquistare le donne; in particolare ai vv. 462-467 ricorrono termini e locuzioni diffusi nei manuali, come *credibilis*, *consueta verba* e *praesens ante oculos* per indicare le virtù stilistiche della verosimiglianza, della chiarezza e dell'evidenza che il seduttore dovrà perseguire come ogni buon oratore.

³² La lingua spezzata e la parola che si ferma in gola, insieme al tremore degli arti e allo sguardo estasiato, fanno parte di quella vivida sintomatologia d'amore che ha nel fr. 31 Voigt di Saffo la prima e più celebre descrizione. Si tratta di autentici *signa animi* che tradiscono il sentimento oltre ogni umana capacità di autocontrollo; per una loro rassegna si rinvia alla bibliografia di nota 6. Sulla spontaneità e la capacità espressiva di questi segni che trasmettono lo stato d'animo di chi li prova, hanno ragionato anche i retori, attenti al loro problematico riuso in sede processuale onde evitare che essi rivelino inopportuni sentimenti degli imputati: vd. Cic. *de orat.* 3, 216; Quint. *inst.* 11, 3, 61; 72; 75.

³³ Ov. *ars* 1, 80-86; in particolare: *illo saepe loco desunt sua verba deserto* "qui anche al più facondo le parole mancano un tratto" (trad. di E. BARELLI: Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, premessa al testo, traduzione e note di E. Barelli, Milano 1994³).

*et plaudas, aliquam mimo saltante puellam
et faveas illi, quisquis agatur amans.*

Ti sarà lecito guardarla, ammirarla,
dille molte cose con le sopracciglia, dille molte cose con segni;
e applaudi se un mimo sulla scena imita qualche ragazza
e grida il tuo favore a chi recita la parte dell'amante.

Ma è ancora il banchetto a fornire l'occasione migliore per furtivi approcci: la scena tipica degli amanti che si scambiano segnali di complicità, variamente descritta negli *Amores*, è ora riproposta come regola di corteggiamento con tutto lo strumentario che fa da corredo all'abboccamento (cenni, sguardi, scrittura con il vino; *ars* 1, 567-576):

*hic tibi multa licet sermone latentia tecto
dicere, quae dici sentiat illa sibi,
blanditiasque leves tenui prescribere vino,
ut dominam in mensa se legat illa tuam,
atque oculos oculis spectare fatentibus ignem.
Saepe tacens vocem verbaque vultus habet.
Fac primus rapias illius tecta labellis
pocula, quaque bibit parte puella, bibas,
et quemcumque cibum digitis libaverit illa,
tu pete, dumque petes, sit tibi tacta manus.*

Allora ti sarà facile dirle mille cose segrete a bassa voce,
che ella udrà dette tutte per lei sola,
o tenere lusinghe lievemente tracciar con vino,
sì che sulla mensa legga che è tua padrona, o dentro agli occhi
con gli tuoi fissarla innamorati.
Spesso tacendo il volto per sé parla.
Fa' di toccare primo quella tazza che
ella con le sue labbra abbia toccata,
e bevi dalla parte ond'ella bevve,
e d'ogni cibo ch'ella sfiori appena con le sue dita,
prendine anche tu, tocca quel cibo insieme alla sua mano³⁴.

L'amante si finga rapito dalla bellezza della donna, estasiato e senza parole, simulando quello stesso stupore che si prova dinanzi alla più sublime delle opere d'arte (Ov. *ars* 2, 295-296)³⁵:

*sed te cuicumque est retinendae cura puellae,
attonitum forma fac putet esse sua.*

³⁴ Traduzione di BARELLI, *L'arte di amare*, cit.

³⁵ Il *topos* è ampiamente attestato nella letteratura classica: per una rassegna e un commento dei luoghi letterari vd. S. GOLDHILL *The erotic eye: visual stimulation and cultural conflict*, in Ead. (ed.), *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge 2001, pp. 154-194; tra le fonti si segnala l'importante testimonianza di Plut. *quaest. conv.* 654d-e.

Ma chiunque tu sia ad avere il pensiero di tenere legata a te la ragazza,
fa' che ella pensi che tu sia attonito per la sua bellezza.

Spesso, però, il volto e la bellezza non sono sufficienti ad attirare su di sé l'attenzione del partner³⁶. Al corteggiatore converrà, allora, parlare, soprattutto se ha un buon eloquio. L'uomo eviti di restare muto se è ben consapevole della sua abilità oratoria³⁷ e, quando parla, curi il tono della voce, perché già grazie a questo la donna potrà capitolare³⁸.

Questa stessa parola si faccia ardita nel momento dell'amplesso³⁹; tuttavia, persino in tale occasione il muto linguaggio degli occhi risulterà fondamentale per vivere la relazione d'amore. Infatti, è con il movimento sinuoso del corpo e con lo sguardo languido che la donna ingannerà l'amante fingendo il più intenso piacere (Ov. *ars* 3, 801-802):

*tantum, cum finges, ne sis manifesta, caveto;
effice per motum luminaque ipsa fidem.*

Soltanto, quando fingerai, evita di essere manifesta;
attraverso il movimento degli stessi occhi ispiragli fiducia.

Anche il silenzio della reticenza e della censura diventano materia di precettistica. Chi è scoperto nella sua tresca, dovrà pagare caro il silenzio complice del testimone⁴⁰, mentre una regola aurea per il successo di una relazione clandestina è saper mantenere il segreto (Ov. *ars* 2, 603-604):

*exigua est virtus praestare silentia rebus;
at contra gravis est culpa tacenda loqui.*

È virtù da poco assicurare il silenzio ai segreti;
ma al contrario è grave colpa parlare di argomenti da tacersi.

Infatti, agli amori furtivi a cui il singolare maestro educa il suo pubblico si addicono le porte chiuse della camera da letto⁴¹.

Da questa rapida rassegna in cui appare evidente l'interesse di Ovidio per il codice gestuale nella relazione d'amore, si evince la 'sensibilità retorica' di chi rilegge e interpreta l'esperienza del corteggiamento e del rapporto erotico in termini di comunicazione. L'amore è contatto che viene stabilito grazie ad un'accorta strategia di

³⁶ Ov. *ars* 2, 108: *ut ameris, amabilis esto / quod tibi non facies solave forma dabit* "perché tu sia amato, sii amabile, qualità che né il volto né la sola bellezza ti daranno".

³⁷ Ov. *ars* 2, 505: *qui sermone placet, taciturna silentia vitet* "chi sa di piacere per il suo discorso, eviti il silenzio".

³⁸ Ov. *ars* 1, 605-612; ma l'invito a curare il tono della voce vale anche per le donne: Ov. *ars* 3, 293-296; 316.

³⁹ Ov. *ars* 3, 793-796.

⁴⁰ Ov. *ars* 2, 575-576: *pete munus ab ipsa; / et tibi, si taceas, quod dare possit, habet* "chiedi a lei un dono; e, se taci, lei ha ciò che possa darti".

⁴¹ Ov. *ars* 2, 617: *conveniunt thalami furtis et ianua nostris* "ai nostri amori furtivi si addicono le porte della camera chiuse".

persuasione: in essa valgono gli inganni, la simulazione e la dissimulazione dei sentimenti, le qualità dell'eloquio e, perché no, il muto linguaggio dei gesti e degli sguardi. E così Ovidio, poeta famoso a Roma per la sua verbosità, il quale sente in sé l'istinto irrefrenabile verso la scrittura⁴², coglie della relazione erotica la possibilità di trasmettere messaggi senza la parola, mostrando tutta la sua sensibilità verso la forza espressiva del silenzio⁴³. Esiste un silenzio eloquente, fatto di pose e movimenti studiati, ammiccamenti, occhi languidi, che comunica interesse e realizza l'adescamento, senza tener conto di quella gestualità che accompagna la parola del seduttore donandole assertività e capacità persuasiva. La novità dell'elegia ovidiana sta nella descrizione *sub specie rhetorica* dei segnali che veicolano il messaggio erotico da cui emerge quello stretto rapporto tra letteratura e tecnografia, cifra caratteristica dell'autore. Ovidio riprende alcuni modelli della tradizione poetica (l'innamoramento attraverso lo sguardo, la clandestinità del rapporto, il triangolo amoroso) e li reinterpreta arricchendo le scene con dettagli tesi a evidenziare la funzione del codice extra-verbale, manifestando in ciò un'attenzione del tutto particolare alle regole della comunicazione definite dalla retorica. In questo modo il galateo del corteggiamento, che vede gli uomini e le donne amoreggiare con eleganza scambiandosi fini segnali di interesse, viene a sovrapporsi al galateo dell'oratore, misurato e compassato nella *performance*⁴⁴. Non è affatto dottrina: è raffinato modo di fare poesia prendendosi gioco delle distinzioni di genere e destrutturando gli stereotipi di tradizioni ormai consumate.

⁴² L'accusa di verbosità, mossa soprattutto per le estese dimensioni del poema metamorfico (per cui vd. A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*. Volume I: libri I-II, Milano 2005, pp. CVII-CVIII), è per alcuni studiosi condensata nell'epiteto *lascivus* con cui il poeta è apostrofato dai retori coevi: cfr. BERARDI, *Ovidius lascivus*, cit., pp. 120-121 e bibliografia ivi segnalata in nota 5. Del resto, nella sua elegia autobiografica, il poeta stesso ammette: *sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos / et quod temptabam scribere versus erat* "la poesia veniva da sé al suo ritmo appropriato e quel che provavo a scrivere risultava essere in versi": Ov. *trist.* 4, 10, 25-26.

⁴³ Questa sensibilità si palesa in tutta evidenza nelle *Metamorfosi*, dove la descrizione dei personaggi si sofferma sulla privazione delle facoltà locutive e il silenzio costituisce l'esito dei processi di trasformazione: B.A. NATOLI, *Silenced voices. The Poetics of Speech in Ovid*, London 2017; nell'ambito del racconto-cornice il silenzio pare acquisire, invece, funzione metanarrativa: F. BERARDI, *La funzione metanarrativa del silenzio*, cit., pp. 73-74.

⁴⁴ Anche nella società romana il silenzio è ritenuto attributo che nobilita sul piano morale alcune categorie sociali, come donne, schiavi e bambini; la scelta tra parola e silenzio rappresenta un'opzione solo per gli uomini. È interessante notare, dunque, come attraverso l'uso del muto linguaggio dei gesti le donne ovidiane possano diventare protagoniste delle loro storie d'amore senza contravvenire alle regole della decenza. Per considerazioni di carattere sociale sul silenzio e la condizione della donna, vd. E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1985, in particolare p. 55; vd. anche M. MIZZAU, *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino 1979 e P. SCARPI, *L'eloquenza del silenzio. Aspetti di un potere senza parole*, in M.G. Ciani (cur.), *Le ragioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, Padova 1983, pp. 29-50. Sulle norme di decoro e misura diffusamente richieste all'oratore dai manuali retorici latini vd. *supra*, n. 11.

ABSTRACT

Ovidio riprende dalla poesia elegiaca situazioni tipiche del corteggiamento, in cui è evidente la funzione della gestualità e dello sguardo, e le rielabora contaminandole con la dottrina retorica. L'analisi di alcuni brani degli *Amores* e dell'*Ars* mostrerà come sia possibile interpretare le didascalie di molte scene ovidiane alla luce delle coeve riflessioni elaborate dai retori in merito all'*actio* del discorso oratorio. Tra gli aspetti che rivelano l'influenza della retorica sull'opera ovidiana sarà quindi opportuno annoverare anche il modo in cui il poeta riusa il codice gestuale e lo finalizza alla materia erotica: non solo di dolci parole, ma anche di accorti cenni e studiati silenzi è fatta la retorica del seduttore.

Ovid draws from the elegiac poetry some typical situations of courtship, in which the role of gestures and gaze is evident, and reworks by contaminating them with rhetorical teaching. The analysis of some passages of the *Amores* and the *Ars amatoria* will show how it is possible to interpret the captions of many Ovidian scenes in light of the rules elaborated by the contemporary rhetoricians on the *actio* of the speech: not only of sweet words, but also shrewd hint and watchful silence is made the rhetoric of the seducer.

KEYWORDS: Ovidius; Rhetoric; *actio*; Silence; Gesture.

Francesco Berardi
Università G. d'Annunzio, Chieti-Pescara
f.berardi@unich.it

OVIDE DANS LES *DÉCLAMATIONS MAJEURES*
DU PSEUDO-QUINTILIEN

Celui qui veut analyser les réécritures rhétoriques des poètes augustéens trouve un domaine privilégié dans les *Déclamations majeures* du Pseudo-Quintilien. Exercice rhétorique par excellence, la déclamation laisse entrevoir les lectures faites par les rhéteurs pendant leur formation, parmi lesquelles celles des poètes jouaient un rôle fondamental. De ces lectures, un corpus large et varié comme les *Déclamations majeures* rend une image assez détaillée et complète.

Focaliser l'attention – plus spécifiquement – sur la réception d'Ovide chez ces déclamations peut être intéressant, car ce poète, d'un côté, était étudié à fond dans les écoles rhétoriques (et l'étude de ses œuvres était recommandée par Quintilien lui-même, bien qu'avec des réserves: cfr. Quint. 10, 1, 88; 98)¹; de l'autre côté, même sa formation était celle d'un déclamateur², car il fût l'élève d'un rhéteur de la stature de Marcus Arellius Fuscus et s'inspira aussi du modèle d'éloquence fourni par Marcus Porcius Latron, comme l'on apprend par Sénèque le Père (Sen. *contr.* 2, 2, 8)³.

* Le présent article réélabore une communication présentée au Colloque «Lectures rhétoriques des poètes augustéens» organisé par le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique de l'Université «Blaise Pascal» de Clermont-Ferrand (Maison des Sciences de l'Homme, Clermont-Ferrand, 9-10 novembre 2017).

¹ Quintilien reconnaissait à Ovide de l'*ingenium*, dont il l'estimait *nimum amator* et esclave plutôt que maître. Cfr. R. SCARCIA, *Seneca il Vecchio*, *Controversiae* 2, 2, 8-12, in *Schol(i)a* 2, 2, 2000, pp. 83-95, notamment pp. 92-93; E. BERTI, *Scholasticorum Studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pise 2007, p. 212 n. 2.

² C'est Ovide lui-même qui le rappelle dans sa célèbre élégie autobiographique (Ov. *trist.* 4, 10, 15-26). Sur ce sujet, cfr. BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., pp. 290-291. Plus en général, la dette de la poétique augustéenne envers les pratiques rhétoriques, et notamment envers la déclamation, est mise en lumière par S.F. BONNER, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1949, pp. 149-156. Cfr. aussi M. WINTERBOTTOM, *Roman Declamation*, Bristol 1980 (= 1990), pp. 59-65 et 101-104; BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., p. 309 et n. 1 (avec bibliographie); E. BERTI, *Declamazione e poesia*, in M. LENTANO (éd.), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Naples 2015, pp. 19-57 (sur les influences mutuelles entre poétique et déclamation); A. CASAMENTO, *Declamazione e letteratura*, in LENTANO (éd.), *La declamazione latina*, cit., pp. 89-113, notamment pp. 93-95 (sur le caractère poétique de certains thèmes déclamatoires d'après Quintilien).

³ Sur l'influence exercée sur Ovide par la pratique scolaire de la déclamation, cfr. BONNER, *Roman Declamation*, cit., pp. 149-156; TH.F. HIGHAM, *Ovid and Rhetoric*, in N.I. HERESCU (éd.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958, pp. 32-48; BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., pp. 290-300 (avec bibliographie à p. 291 n. 1); BERTI, *Declamazione e poesia*, cit., pp. 44-51 (spécifiquement sur le témoignage de Sénèque le Père cité ci-dessus); A. BORGO, *Il declamatore poeta: il giovane Ovidio al bivio tra oratoria e poesia* (Sen. *Contr.* 2, 2, 8-12), in G. MATINO, F. FICCA, R. GRISOLIA (éds.), *La lingua e la società. Forme della comunicazione letteraria fra antichità ed età moderna*, Naples 2017, pp. 19-35: p. 19.

Ici, donc, je voudrais analyser les passages des *Déclamations majeures* où est repris le modèle ovidien⁴. En même temps, je voudrais essayer d'éclaircir la façon où le Pseudo-Quintilien (dénomination collective des différents auteurs de ces déclamations) réélabore chaque fois le texte d'Ovide.

Débutons par le § 3 de la déclamation 1. Un jeune aveugle est accusé d'avoir tué son père pendant la nuit, à la maison où tous les deux habitent⁵. Selon l'inculpation, le jeune homme a parcouru le trajet de sa propre chambre à celle de son père avec une arme dans ses mains, en trébuchant sur plusieurs seuils (4, 15-16 H. *per tot offensa limina*)⁶ sans qu'aucun esclave qui était de garde ne s'aperçoive de lui⁷. Pour le déclamateur qui défend le jeune homme, cette thèse est hautement improbable⁸. D'après le récit de Laodamie chez les *Héroïdes* d'Ovide, Protésilas aussi trébucha sur un seuil à la maison paternelle (Ov. *epist.* 13, 85-86 *cum foribus velles ad Troiam exire paternis, / pes tuus offenso limine signa dedit*). Il avait toutefois le sens de la vue, trébucha sur un seuil seul, tout en provoquant un bruit qui attira l'attention de son épouse, et finalement sortit de la maison pour s'en aller à Troie. Par contre, le jeune aveugle resta à la maison paternelle, bien qu'il ait bougé de sa chambre à celle de son père. La relation entre la déclamation et le texte ovidien est confirmée par le fait que *offendo* n'est construit avec *limen* que dans les deux passages ici comparés, tandis que le verbe, employé transitivement, a généralement pour objet la partie du corps qui heurte et non la chose heurtée⁹. Cependant, le déclamateur ne retient pas la valeur ominieuse que le bruit provoqué par le seuil a chez Ovide¹⁰, et semble opérer un renversement systématique de la situation ovidienne.

Au § 12 de la même déclamation on discute des empreintes de mains sanglantes, visibles sur les murs du couloir qui mène de la chambre du père à celle du jeune aveugle

⁴ Pour un recensement de ces passages, j'utiliserai la fondamentale dissertation de A. BECKER, *Pseudo-Quintilianea. Symbolae ad Quintiliani quae feruntur Declamationes XIX maiores*, Progr. Ludwigshafen a. Rh. 1904, pp. 67-69, l'important article de N. DERATANI, *De poetarum vestigiis in declamationibus Romanorum conspicuis*, in *Philologus* 85, 1930, pp. 106-111, et les commentaires aux *Déclamations majeures* publiés dans la méritoire collection dirigée par Antonio Stramaglia. Parmi les reprises ovidiennes signalées dans ces contributions, quelques-unes sont tout juste formelles ou très incertaines; par conséquent, je ne les prendrai pas en considération dans ce travail.

⁵ Sur le thème de la cécité dans l'enseignement rhétorique ancien cfr. B. SANTORELLI, *Cecità e insegnamento retorico antico*, in *Lexis* 35, 2017, pp. 10-27.

⁶ Le texte des *Déclamations majeures* est celui de l'édition de L. HAKANSON, *Declamationes XIX maiores Quintiliano falso ascriptae*, Stuttgart 1982, citée par pages et lignes.

⁷ La reprise ovidienne différencie ce passage d'autres où l'on trouve le topos de l'impossibilité pour un aveugle d'éviter de heurter contre des obstacles, avec le bruit qui s'ensuit. À ce propos, cfr. A. STRAMAGLIA, *Pseudo-Quintilianus*, *Declamationes maiores, 1: Paries palmatus*, in *InvLuc* 30, 2008, pp. 195-233: p. 220 n. 20, qui renvoie à Ps.-Quint. *decl. mai.* 2, 16, 7 (35, 4-6 H.) *Non sit in potestate caeci quin tanto se fateatur strepitu: quicquid occurrit, nequaquam potest evitare caecitas nisi offensa*.

⁸ Cfr. SANTORELLI, *Cecità*, cit., p. 17 n. 49.

⁹ Cfr. A. ROGGIA, *P. Ovidii Nasonis Heroïdum Epistula XIII. Laodamia Protesilao*, Florence 2011, p. 176 (*ad 86 offenso limine*).

¹⁰ Sur le caractère ominieux de *signum* funeste attribué à la *pedis offensio*, cfr. A. PALMER, *P. Ovidii Nasonis Heroïdes*, Oxford 1898 (= Hildesheim 1967), p. 406 (*ad 88*); R. DIMUNDO, *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell'Ars amatoria*, Bari 2003, p. 261 n. 72; ROGGIA, *P. Ovidii Nasonis Heroïdum Epistula XIII*, cit., pp. 173-175 (*ad 85-88*) et 177 (*ad 86 signa dedit*), avec bibliographie; B. SANTORELLI, A. STRAMAGLIA, *[Quintiliano]. Il muro con le impronte di una mano* (*Declamazioni maggiori, 1*), Cassino 2017, p. 102 n. 59.

et attribuées par l'accusateur au jeune homme, qui, après avoir tué son père dans la chambre de celui-ci, serait rentré à tâtons dans la sienne propre. Comment se fait-il – se demande le déclamateur – que ces empreintes sont toutes également nettes et qu'elles ne se décolorent pas le long du trajet, comme l'on s'attendrait (12, 18-21 H. *Hoc quid esse dicamus... quod vestigium quasi incipit, hinc est paries palmatus et illinc?*)? Becker signale un parallèle dans l'incipit d'Ov. *am.* 1, 2, où le 'je' poétique, en souffrant par amour, se demande pourquoi son lit lui semble si inconfortable (1-2 *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur / strata etc.*)¹¹. Les deux passages, d'ailleurs, ne paraissent pas comparables que pour des raisons formelles, et la correspondance verbale elle-même entre eux ne semble pas particulièrement significative. Il est donc difficile d'affirmer que l'auteur de la déclamation ait fait une allusion intentionnelle au texte ovidien. Cela n'empêche pas qu'Ovide et le Pseudo-Quintilien aient pu emprunter une formule rhétorique toute faite (qui se trouve, par exemple, chez le rhéteur Marcus Arellius Fuscus: cfr. *Sen. contr.* 1, 1, 6)¹², bien apte à s'interroger sur la cause d'un fait difficile à expliquer.

L'écart entre la gloire d'un héros et son jeune âge est le trait d'union entre Ps.-Quint. *decl. mai.* 4, 11 et Ov. *met.* 7, 448-449. Chez Ovide, les grandes entreprises de Thésée sont exaltées par rapport à son jeune âge (*Si titulos annosque tuos numerare velimus, / facta premant annos*). Dans la déclamation, un jeune héros de guerre décide de se suicider et affirme qu'il serait mesquin de faire passer son jeune âge avant la valeur qu'il a déjà montré (72, 7-9 H. *Infirmas prorsus terrenaeque mentis est, ut numeretis annos; ego... virtute conueni*)¹³. Dans le poème, ce sont les concitoyens de Thésée qui chantent l'éloge du héros et ils le font à l'occasion d'une fête; dans la déclamation, c'est le héros lui-même qui souligne sa propre *virtus* (une caractéristique de la maturité morale d'un héros bien plus significative qu'une suite, quoique longue, de *tituli*)¹⁴, et il fait cela au moment de mourir.

Au § 14 de la même déclamation, on lit que le monde a reçu son visage par un dieu (75, 14 - 76, 1 H. *Rogo, quid melius ratio fecisset? Deus haec, deus, fabricator operis immensi, ex illa rudi primaque caligine protracta posuit in vultum, digessit in partes. Postquam dederat universitati parem dignamque faciem, spiritum desuper, quo pariter <omnia> animarentur, inmisit*). Le déclamateur aura eu pour modèle Ov. *met.* 1, 16-17 *sic erat... / lucis egens aer; nulli sua forma manebat*, mais dans le texte des *Métamorphoses* le *vultus naturae* est celui du Chaos avant la mise en ordre du Cosmos (Ov. *met.* 1, 6-7 *unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere Chaos*; cfr. Ov. *ars* 2, 468 *unaque erat facies sidera terra fretum*)¹⁵, tandis que dans la déclamation le *vultus* est l'aspect de l'univers après le dépassement du Chaos¹⁶.

¹¹ BECKER, *Pseudo-Quintilianeae*, cit., p. 67.

¹² Pour d'autres attestations de *esse quid hoc dicam, quod...?* cfr. J.C. McKEOWN, *Ovid: Amores*, II, Leeds 1989, p. 35 (ad 1-2. *Esse quid hoc dicam, quod...?*).

¹³ Selon le déclamateur, la *mens* de ces gens est *terrena* parce que, comme l'explique A. STRAMAGLIA, [*Quintiliano*]. *L'astrologo* (Declamazioni maggiori, 4), Cassino 2013, p. 144 n. 181, elle est «incapace di elevarsi a considerazioni che trascendano la mera materialità».

¹⁴ Sur le sens de *titulos* chez Ovide, cfr. F. BÖMER, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, Buch VI-VII, Heidelberg 1976, p. 311 (ad 448 *titulos*).

¹⁵ D'après DERATANI, *De poetarum vestigiis*, cit., p. 108, le déclamateur se souvient du même passage ovidien au § 13 aussi, où il s'agit du *terrenum pondus* en équilibre entre l'air du dessus et le vide du dessous (cfr. Ov. *met.* 1, 12-13 *nec circumfuso pendebat in aere tellus / ponderibus librata suis*). Mais le même concept se trouve chez Cic. *Tusc.* 5, 69 (*terra... librata ponderibus*). Cfr. STRAMAGLIA, [*Quintiliano*]. *L'astrologo*, cit., pp. 159-160 n. 227.

¹⁶ Sur cette *oppositio in imitando* cfr. STRAMAGLIA, [*Quintiliano*]. *L'astrologo*, cit., pp. 162-163 n. 234.

On peut reconnaître le même modèle ovidien dans la théorie sur la constitution du corps humain exposée chez Ps.-Quint. *decl. mai.* 10, 17: d'après les savants, le corps humain est éphémère, fragile, terrestre, *ut sicca humidis, calida frigidis, resolutis adstricta pugnarent* (216, 6-7 H.). Le déclamateur peut s'être souvenu de Ov. *met.* 1, 18-20 *obstabat... aliis aliud, quia corpore in uno / frigida pugnabant calidis, umentia siccis, / mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus*, mais il n'est pas à exclure qu'il ait suivi une source médicale¹⁷.

Dans la déclamation 5, le père de deux jeunes hommes prisonniers des pirates ne peut racheter que l'un des deux¹⁸ et décide de racheter celui qui est malade. Celui-ci meurt peu après. Au § 5 le père déplore que seulement la tragique mort du jeune homme démontre qu'il a fait le choix le plus juste: *Utinam, indices, invenis illius vita praestaret ut videretur non periculi miseratione sed caritate praelatus! Me infelicem, quod bonam habeo causam!* (89, 16-18 H.). Ici la locution *bonam causam habere* a valeur aussi figurée ('avoir de bonnes raisons') que juridique ('soutenir une bonne cause'). Il n'est pas sûr que, comme le soutient Deratani¹⁹, le déclamateur se souvienne ici de Ov. *am.* 2, 5, 7-8 *O utinam arguerem sic, ut non vincere possem! / Me miserum! Quare tam bona causa meast?*, mais les analogies dans le style (cfr. *Utinam, indices ~ utinam...*) et le contexte (les deux personnages regrettent d'avoir raison), ainsi que dans l'utilisation d'une locution juridique par rapport à un concept figuré, sont évidentes²⁰.

Un procédé différent est suivi au § 17 de la déclamation 17: *Si mebercules saucium palpitantemque iussisses adigere ferrum, premerem clausis vulneribus animam; <si> stringere aptatos ad colla nexus, conarer abrupto desilire laqueo; si non iniceres manum ad praecipitia properanti, flecterem in plana cursum* (349, 1-5 H.). Ici une expression de la langue juridique (*manum inicere*) est utilisée au sens littéral et décrit une action de la Raison, qui «retient physiquement» celui qui est sur le point de se suicider. La même locution, dans la même acception, se trouve chez Ov. *Pont.* 1, 6, 39-43 (*Haec dea [sc. Spes] quam multos laqueo sua colla ligantis / non est proposita passa perire nece. / Me quoque conantem gladio finire dolorem / arguit, iniecta continuitque manu, / Quid'que facis? ...' dixit*), où c'est l'Espoir qui sauve celui qui veut se suicider²¹.

Revenons à la déclamation 5. Au § 20 le père évoque l'embrassade émue entre lui et son fils prisonnier des pirates. L'expression qu'il utilise pour décrire leur pleur (105, 19-20 H. *cum diu... uterque... miscuissimus... lacrimas*) contient une locution (*miscere lacrimas*) plutôt fréquente chez Ovide et ailleurs²², mais on peut confronter le texte

¹⁷ Cfr. CH. SCHNEIDER, *[Quintilien]. Le tombeau ensorcelé* (Grandes déclamations, 10), Cassino 2013, p. 278 n. 424, qui renvoie à Cels. 1, 3, 13.

¹⁸ Il s'agit d'un cas de «dilemma parentale», pour emprunter la définition de M. BETTINI, *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologne 2009, pp. 321-338. Sur les dilemmes parentaux chez la déclamation latine (spécifiquement par rapport au mythe) cfr. G. BRESCIA, *Declamazione e mito*, in LENTANO (éd.), *La declamazione latina*, cit., pp. 59-88.

¹⁹ DERATANI, *De poetarum vestigiis*, cit., p. 108.

²⁰ Cfr. STRAMAGLIA, *Pseudo-Quintilianus*, *Declamationes maiores*, 5: *Aeger redemptus*, in *PhilolAnt* 11, 2018, pp. 25-76: p. 54 n. 66; D. VAN MAL-MAEDER, *[Quintilien]. Le malade racheté* (Grandes déclamations, 5), Cassino 2018, pp. 133-134 n. 91.

²¹ La comparaison entre les deux textes est due à L. PASETTI, *[Quintiliano]. Il veleno versato* (Declamazioni maggiori, 2), Cassino 2011, pp. 198-199 n. 413. Sur l'emploi dans la déclamation de la formule *manum (-us) inicere* en *lusus* entre sens propre et figuré cfr. SCHNEIDER, *[Quintilien]. Le tombeau ensorcelé*, cit., p. 223 n. 300.

²² Cfr. B. BREIJ, *[Quintilien]. The Son Suspected of Incest with His Mother* (Major Declamations, 18-19), Cassino 2015, p. 572 n. 649 (*ad Ps.-Quint. decl. mai.* 19, 16, 4 *miscuimus supra busta lacrimas*).

du Pseudo-Quintilien avec Ov. *epist.* 5, 45-46, où Œnone se souvient du départ de Pâris pour Troie: *Et flecti et nostros vidisti flentis ocellos: / miscuimus lacrimas maestus uterque suas*. La relation entre les deux textes est confirmée par le fait qu'au § 18 de la déclamation le père évoque ses vaines tentatives de détacher son fils de ses chaînes (104, 13-14 H. *Quotiens catenas tuas soluturus invasi!*), tout comme Œnone se souvient des baisers que Pâris lui envoyait de loin après son départ (v. 51 *Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!*)²³.

Dans la déclamation 6, un père voudrait ensevelir son fils, tué par les pirates, mais sa femme, la mère du garçon, voudrait l'empêcher, car le fils est mort à la place de son père²⁴. Tout ce que le père peut faire maintenant est de pleurer son fils (§ 3): au moins, cela n'est pas interdit par la loi: *flere enim certe per legem licet* (112, 24 H.). Dans la huitième des *Héroïdes* d'Ovide, c'est Hermione qui s'abandonne à un deuil désespéré en se souvenant d'Oreste, son ancien mari, à qui elle a été soustraite pour être donnée en épouse à Néoptolème (Ov. *epist.* 8, 61 *Flere licet certe: flendo defundimus iram*). Dans les deux cas, le personnage qui parle se désespère à cause de la perte irréparable d'un parent, mais seulement dans la déclamation la perte est due à la mort du parent et la licéité du deuil est invoquée – sarcastiquement²⁵ – sur la base de l'autorité de la loi; en outre, l'expression *flere licet* est très fréquente dans la prose rhétorique et dans les consolations²⁶. Donc, la dépendance du Pseudo-Quintilien du passage ovidien ne peut pas être considérée comme sûre.

Peu après (§ 7), en rappelant l'échange entre soi-même et le garçon, le père évoque le moment où il a été obligé de monter sur le bateau et se souvient d'avoir regardé les pirates de la poupe: *Sic in navim filii mei male permutatus vector imponor, et qua visum oculi dederunt, ad piratas e puppe prospecto* (116, 24-26 H.). Dans les *Métamorphoses*, le dieu Bacchus enfant, enlevé par les pirates, regarde la mer et se rend compte d'être transporté vers une destination différente de Naxos, sa demeure: *Tum deus inludens, tamquam modo denique fraudem / senserit, e puppi pontum prospectat adunca* (Ov. *met.* 3, 650-651). La présence du lien *e puppi prospectare* dans les deux textes ne peut pas être fortuite; aussi, le Pseudo-Quintilien souligne l'allitération présente dans le lien, en faisant précéder *ad piratas*, qui anticipe et prolonge l'allitération elle-même²⁷. Mais dans la déclamation il est question d'un homme âgé qui est soustrait aux pirates et amené sauf dans sa patrie; chez Ovide,

²³ Cfr. DERATANI, *De poetarum vestigiis*, cit., p. 108; STRAMAGLIA, *Pseudo-Quintilianus*, *Declamationes maiores*, 5, cit., p. 66 n. 314; VAN MAL-MAEDER, *[Quintilien]*, *Le malade racbété*, cit., p. 205 n. 347.

²⁴ C'est l'un des rares cas, dans l'univers fictionnel de la déclamation (pour citer la très efficace définition de D. VAN MAL-MAEDER, *La fiction des déclamations*, Leiden - Boston 2007, pp. 1-39) ainsi que dans la culture latine, où la mère est une adversaire de son fils et non pas une alliée de celui-ci envers la tyrannie du père, qui, par contre, est du côté de son fils. Cfr. Y. THOMAS, *Paura dei padri e violenza dei figli: immagini retoriche e norme di diritto*, in E. PELLIZER, N. ZORZETTI (éds.), *La paura dei padri nel mondo antico e medievale*, Rome - Bari 1983, pp. 69-140: p. 124; M. LENTANO, *Non è un paese per donne. Notizie sulla condizione femminile a Sofistopoli*, in G. BRESCIA, *La donna violata. Casi di "stuprum" e "raptus" nella declamazione latina*, Lecce 2012, pp. 5-27, notamment pp. 18-19; M. LENTANO, *Declamazione e antropologia*, in LENTANO (éd.), *La declamazione latina*, cit., pp. 149-173, notamment pp. 152-153.

²⁵ TH. ZINSMAIER, *[Quintilian]*, *Die Hände der blinden Mutter* (Größere Deklamationen, 6), Cassino 2009, p. 167 n. 42 voit dans les mots du père une pointe au rigorisme légaliste de sa femme.

²⁶ Cfr. les passages recueillis chez A. PESTELLI, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VIII. Hermione Oresti*, Florence 2007, p. 146 (*ad* 61 *flere licet certe, flendo*).

²⁷ L'allitération de l'occlusive /p/ semble avoir été considérée comme particulièrement puissante par les déclamateurs; cfr. ZINSMAIER, *[Quintilian]*, *Die Hände*, cit., p. 184 n. 127 (avec bibliographie).

d'un dieu enfant qui est entre les mains des pirates, éloigné de sa patrie: la correspondance verbale s'accompagne donc d'un renversement intentionnel de la situation.

Le parallélisme avec une situation ovidienne – plutôt qu'un renversement de celle-ci – est reconnaissable par contre au § 9 de la déclamation 9. Un jeune homme riche est désolé pour un ami pauvre qui l'a remplacé comme esclave d'un laniste et qui est mort pendant un combat de gladiateurs. L'ami pauvre *iacet confectus vulneribus, et primo iuventae flore fraudatus periit miser fato meo* (183, 22 - 184, 1 H.). L'ami riche se sent responsable de la mort du pauvre, tout comme dans les *Métamorphoses* Phébus s'afflige d'avoir accidentellement tué Hyacinthe au cours d'un jeu de disque: *Laberis, Oebalide, prima fraudate iuventa* (Ov. *met.* 10, 196). Les deux morts se passent à l'intérieur d'une compétition et dans les deux cas la mort comble de douleur l'ami survécu, qui pourtant n'en est en aucun cas la cause directe. Dans la déclamation, le mort est privé de la première fleur de sa jeunesse (*primo iuventae flore*), chez Ovide de la première jeunesse tout court (*prima iuventa*), mais l'image de la fleur peut dériver du même contexte ovidien, où la tête de Hyacinthe mourant, retombée sur le cou, est comparée aux fleurs de jardin qui se fanent une fois qu'elles sont coupées²⁸.

L'ami riche soutient le père de l'ami pauvre qui est mort: par conséquent il est déshérité par son père. À sa décharge (§ 16), il affirme que le seul atout de son destin heureux est de «pouvoir aider et, pour ainsi dire, ouvrir un port de bienveillance contre les plusieurs épreuves des hommes» (190, 21-22 H. *posse prodesse et contra varios mortalium casus quasi portum benignitatis aperire*). L'image du port dérive peut-être d'un passage des *Tristes*, où Ovide remercie son interlocuteur anonyme d'avoir offert son propre port à son bateau foudroyé: cfr. Ov. *trist.* 4, 5, 5-6 *portus aperire fideles / fulmine percussae confugiumque rati*. Si chez Ovide le 'je' poétique profite d'un port qui lui a été ouvert par d'autres gens, dans le Pseudo-Quintilien c'est la *persona loquens* – le jeune homme riche – qui ouvre aux autres son propre port. Par-dessus, Ovide reçoit l'aide d'un ami, tandis que le jeune riche l'offre aux gens qui ne lui sont pas nécessairement liés par des rapports d'amitié: voilà pourquoi les *portus fideles* ovidiens deviennent dans la déclamation, plus génériquement, un *portus... benignitatis*.

De toute façon, la générosité du jeune riche envers le père du défunt ami pauvre ne pourra jamais égaler celle montrée par l'ami pauvre (§ 20): celui-ci apprit que l'ami riche était prisonnier des pirates et accourut le sauver (195, 4 H. *praeceps cucurrit*), tout en pouvant laisser qu'il fût racheté par son père aisé. Becker signale ici une reprise d'Ov. *am.* 3, 11A, où le 'je' poétique se souvient d'être accouru chez sa femme aimée lorsqu'on lui avait été fausement annoncé qu'elle était malade, tandis qu'elle était dans les bras d'un autre homme: *Dicta erat aegra mihi; praeceps amensque cucurri; / veni et rivali non erat aegra meo* (vv. 25-26)²⁹. Dans les deux textes, un personnage secourt un autre pour qui il éprouve de l'affection, mais le Pseudo-Quintilien remplace la relation entre un homme et une femme par l'amitié entre deux jeunes hommes (c'est pourquoi le secourteur ne peut pas être *amens* comme il est chez Ovide), ainsi que le secours d'une personne en difficulté simulée par celui d'une personne en difficulté réelle.

²⁸ Pour *primo iuventae flore fraudatus*, G. KRAPINGER, [*Quintilian*]. *Der Gladiator* (Größere Deklamationen, 9), Cassino 2007, p. 119 n. 189 signale d'autres parallèles chez Mart. 7, 40, 5 *occidit illa prior viridi fraudata iuventa* et 10, 50, 5-6 *prima fraudatus, Scorpe, / iuventa occidis*, où la reprise du modèle ovidien, toutefois, est seulement verbale et ne touche pas le contexte des *Métamorphoses*.

²⁹ BECKER, *Pseudo-Quintiliana*, cit., p. 68.

Une réminiscence ovidienne est peut-être présente chez Ps.-Quint. *decl. mai.* 10, 15: l'avocat de la mère d'un garçon qui est mort accuse le mari de la femme de *mala tractatio* pour avoir jeté un maléfice sur la tombe du garçon à l'aide d'un magicien, en empêchant ainsi sa femme de revoir le fantôme de son fils. Pour susciter la haine des auditeurs envers le père du garçon, l'avocat a recours à des expressions réalistes et agressives, en arrivant à dire que tous les parents qui ont perdu des enfants devraient lui arracher les yeux et la figure de ses propres mains: *Omnes mehercule parentes, utique qui liberos perdiderunt, ire in istos oculos, in ista ora debebant!* (214, 18-19 H.). Blessier la figure et les yeux d'un homme qui a maltraité une femme est une action décrite en termes pareilles chez Ov. *am.* 1, 7, 63-65 *At tu ne dubita (minuet vindicta dolorem) / protinus in voltus unguibus ire meos, / nec nostris oculis nec nostris parce capillis*³⁰. D'un côté, le déclamateur réélabore un passage ovidien où c'est l'homme lui-même qui, pris d'un sentiment de culpabilité, exhorte la femme à passer sa rage sur lui de cette façon (à noter l'emploi des déictiques à valeur péjorative mises en évidence par le parallélisme anaphorique³¹ *in istos oculos ~ in ista ora*); de l'autre côté, l'attaque aux yeux, que le déclamateur fait dépendre d'*ire* ainsi que l'attaque portée à la figure, est dégagé de ce verbe en Ovide et dépend par contre de *nec... parce*, ainsi que le lien *nostris... capillis*. Moins probable est la dépendance du Pseudo-Quintilien du passage des *Héroïdes* où Canacé accomplit une telle action sur soi-même quand le fils d'elle et de son frère Macarée lui est soustrait pour être abandonné aux fauves sur l'ordre d'Éole, son père à elle, qui avait destiné sa fille à épouser un autre de ses propres frères: cfr. Ov. *epist.* 11, 91-92 *tunc demum pectora plangi / contigit, inque meas unguibus ire genas*.

Dans la déclamation 12 il s'agit d'une ville qui, par suite d'une famine, se nourrit de ses propres cadavres. Au § 5 on se plaint que les bois n'avaient pas offert aux citoyens même les moyens de subsistance les plus simples: *Utinam saltem nobis rudem victum silvae ministrassent, et carpere arbutea, concutere quercum, legere fraga licuisset* (235, 28 - 236, 2 H.). L'auteur de la déclamation se sera souvenu de Ov. *met.* 1, 103-106 (*contentique cibus nullo cogente creatis / arbuteos fetus montanae fraga legebant / cornaque et in duris haerentia mora rubetis / et quae deciderant patula Iovis arbore glandes*), où on trouve la même description de l'environnement ainsi que la même série d'aliments³².

Au § 6 de la même déclamation, la réécriture du texte ovidien garde, dans son ensemble, l'action décrite dans le modèle mais en remplace acteurs et finalités. Ici l'accusateur évoque le moment où un délégué est parti acheter de la nourriture destinée à sa propre ville, affligée par la famine. Ses concitoyens amenèrent le délégué au bateau et prièrent pour la réussite de sa mission, après avoir longuement regardé les voiles qui s'enfuyaient (237, 11-12 H. *fugientia vela longo visu prosecuti*). Chez *epist.* 5, 55, Cénone évoque presque de la même façon le départ de Troie pour Sparte de Pâris (*Prosequor infelix oculis abeuntia vela*). Tout comme Pâris trahit Cénone pour Hélène, de la même façon, dans la déclamation, le délégué trahit sa ville affamée pour une autre,

³⁰ Cfr. McKEOWN, *Ovid: Amores*, cit., p. 196 (*ad 64 in vultus ... ire meos*), qui renvoie aussi à *am.* 2, 5, 46 et *epist.* 11, 94.

³¹ Cfr. SCHNEIDER, [*Quintilien*], *Le tombeau ensorcelé*, cit., p. 266 n. 394.

³² Cfr. C. RITTER, *Die quintilianischen Declamationen. Untersuchung über Art und Herkunft derselben*, Fribourg-en-Br. - Tübingue 1881 (= Hildesheim 1967), p. 54; DERATANI, *De poetarum vestigiis*, cit., pp. 109-110; A. STRAMAGLIA, [*Quintiliano*], *La città che si cibò dei suoi cadaveri* (Declamazioni maggiori, 12), Cassino 2002, p. 105 n. 42.

dans laquelle il vend à double prix le blé destiné à la sienne. La trahison, perpétrée dans les deux contextes par l'homme qui part, est accomplie pour deux finalités différentes par deux personnages différents³³. Par ailleurs, celui qui assiste au départ dans la déclamation compte sur la réussite de la mission, tandis qu'Enone est *infelix* car elle est consciente d'avoir perdu l'homme aimé: un trait pathétique absent dans la déclamation mais ici compensé par l'image des voiles qui s'enfuient (*fugientia*) au lieu simplement de s'éloigner (*abeuntia*) comme dans les *Héroïdes*.

Puisque le délégué tardait à rentrer en ville (§ 8), la faim de ses concitoyens s'aggravait et leurs cœurs étaient endurcis à cause des malheurs subis (240, 1 H. *Animus malis deriguerat*). De la même façon, Niobé se métamorphosa en pierre lorsqu'elle apprit la nouvelle de la mort de ses enfants dans Ov. *met.* 6, 303 (*deriguitque malis*)³⁴. Ici le déclamateur interprète en sens métaphorique une expression qui est employée par Ovide en sens réel. En ce qui concerne la description des conditions physiques pitoyables des citoyens (§ 13 [246, 2-7 H.] *Ipsam intuemini contionem, unius deficientis speciem tota civitas habet, cavum macie caput et conditos penitus oculos et laxam cutem, nudos labris tremantibus dentes, rigentem vultum et destitutas genas et inanes faucium sinus; prona cervix, tergum ossibus inaequale, infernis imaginibus similes, foeda etiam cadavera*), elle reprend, même si pas littéralement, celle de la Fames chez Ov. *met.* 8, 801-807 (*Hirtus erat crinis, cava lumina, pallor in ore, / labra incana situ, scabrae rubigine fauces, / dura cutis, per quam spectari viscera possent; / ossa sub incurvis exstabant arida lumbis, / ventris erat pro ventre locus; pendere putares / pectus et a spinae tantummodo crate teneri. / Auxerat articulos macies, genuumque tumebat / orbis, et inmodico prodibant tubere tali*)³⁵. Le but de cette reprise est d'accroître l'ἐνάργεια de la description de la famine. Le déclamateur se sera souvenu de la même personification ovidienne de la faim peu avant aussi, au § 8, où on lit: *Non habitant una pudor et fames, et, cum semel intrarit impotens domina, feras etiam et ingentes beluas subigit* (239, 16-18 H.). Ici l'image de la faim qui entre dans les corps des hommes et des animaux reprend Ov. *met.* 8, 819-820, où la faim entre dans le corps d'Érysichthon *seque inspirat viro*, ainsi que l'adjectif *igneus* attribué à la faim elle-même peu après dans la déclamation (239, 21 H.) rappelle l'*ardor edendi* d'Érysichthon chez Ov. *met.* 8, 828³⁶.

Ayant fait manquer à sa ville pour longtemps la nourriture qu'il avait été chargé de procurer, le délégué s'est rendu coupable d'un grave crime (§ 24). Quand même il serait acquitté par le tribunal ordinaire, il ne pourra pas éviter de se soumettre au jugement du peuple (259, 13 H. *publicus reus redit*)³⁷: c'est le même destin que s'attend

³³ Le rapport intertextuel entre la déclamation du Pseudo-Quintilien et le texte d'Ovide, déjà saisi dans ses traits fondamentaux par DERATANI, *De poetarum vestigiis*, cit., p. 110, est approfondi par STRAMAGLIA, *[Quintiliano]*. *La città*, cit., p. 110 n. 56. Dans les deux passages on observe une oscillation textuelle entre *derig-* et *dirig-*: en ce qui concerne le texte ovidien, cfr. BÖMER, *P. Ovidius Naso*, cit., p. 89 (*ad* 303 *deriguitque malis*).

³⁴ Sur cette allusion à Ovide cfr. STRAMAGLIA, *[Quintiliano]*. *La città*, cit., p. 121 n. 84, qui renvoie à DERATANI, *De poetarum vestigiis*, cit., p. 110.

³⁵ Cfr. LORENZO GRECO *ap.* STRAMAGLIA, *[Quintiliano]*. *La città*, cit., p. 139 n. 139.

³⁶ Cfr. R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologne 1990, p. 94. Le passage ovidien sur Érysichthon inspira l'invention de nombreux sujets dans la rhétorique impériale: cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Tra Ovidio e Seneca*, cit., pp. 88-94; A. STRAMAGLIA, *I frammenti delle Declamazioni maggiori pseudo-quintilianee*, in *SIFC*, 4e série, 15, 2017, pp. 195-214; p. 203 n. 52.

³⁷ J'adopte l'interprétation de *publicus reus* proposée par L. HÅKANSON, *Textkritische Studien zu den grösseren pseudoquintilianischen Deklamationen*, Lund 1974, p. 104 et partagée par STRAMAGLIA, *[Quintiliano]*. *La città*, cit., pp. 179-180 n. 283, à qui je renvoie pour la discussion d'autres interprétations.

Ovide de la circulation du premier livre des *Tristes* à Rome, où tous, en lisant les œuvres du poète exilé, en évoqueront les fautes (Ov. *trist.* 1, 1, 24 *et peragar populi publicus ore reus*). Ainsi qu'Ovide par son livre, le délégué rentrera en patrie d'un pays lointain; mais le premier a déjà été condamné par Auguste et maintenant va d'un endroit à l'autre (*peragar*) pour être jugé par chacun de ses lecteurs, par qui il espère être acquitté³⁸; le second pourrait encore être acquitté par le tribunal mais reviendra se soumettre au jugement du peuple entier (*redit*), qui probablement le condamnera sans appel. L'absence d'autres attestations du lien *publicus reus* confirme l'hypothèse que le déclamateur dépende ici du model ovidien³⁹.

Au § 26 de la déclamation 12, l'auteur décèle dans une situation réelle l'actualisation d'un mythe ovidien. Dans l'élegie 2, 16, 23 des *Amours*, Ovide écrit que, en compagnie de la femme aimée, il ne craindrait même pas «des monstres qui aboient sous l'aine de la vierge» (*quae virgineo portenta sub inguine latrant*). La référence est évidemment au mythe de Scylla, la nymphe qui fut changée en monstre marin. De son aine sortaient des bouches de chiens aboyant. De son côté, le déclamateur reproche à l'accusé que ses concitoyens, souffrant de la faim, furent obligés de manger des cadavres et commirent les mêmes atrocités qui ont été rapportées dans plusieurs mythes, entre autres celui de la «côte de Sicile battue par l'aboiement de l'aine de la vierge» (261, 16-17 H. *inguinibus virginis latratum Siciliae litus*: le déclamateur remplace le singulier ovidien *sub inguine* par le pluriel poétique *inguinibus* et, au contraire, remplace l'aulique *virgineo* par le plus ordinaire *virginis*)⁴⁰. Par une remarque métalittéraire intéressante, c'est le personnage parlant qui affirme que les atrocités commises par la cité affamée rendirent crédibles des mythes épouvantables comme ceux des Cyclopes, des Lestrygons, des Sphinges ou bien de Scylla⁴¹ (§ 26).

Dans un cas, la réécriture d'Ovide garde le sens original du texte, filtré cependant par des intentions ironiques: au § 9 de la déclamation 15, une prostituée est accusée par un amant pauvre de lui avoir administré une potion de haine, afin qu'il l'abandonne. Le défenseur de la femme reproche à son amant d'avoir assumé un aspect compatissant en vue de paraître amoureux d'elle: *tu lacrimis rogas, pallore blandiris et, quod ad pessimum spectat eventum, miserabilis sis oportet, ut amator esse videaris* (311, 6-8 H.). Le Pseudo-Quintilien reprend évidemment le précepte énoncé dans l'*Art d'aimer* d'Ovide, où le poète recommande à l'amoureux d'éveiller la compassion de la personne aimée afin qu'elle croie à son amour et se laisse séduire par lui: cfr. Ov. *ars* 1, 737-738 *Ut voto potiare tuo, miserabilis esto, / ut qui te videat dicere possit «Amas»* (le solennel impératif futur *esto* devient dans le Pseudo-Quintilien le plus commun *sis oportet*, ainsi que le pathétique *ut qui te videat dicere possit «Amas»* est transformé en le plus froid *ut amator esse videaris*). Le déclamateur suggère que l'homme, tout en étant sincèrement amoureux de la femme, l'a aussi apitoyée, en vertu des préceptes d'amour: dans la

³⁸ Sur cet espoir d'Ovide cfr. G. LUCK, *P. Ovidius Naso. Tristia*, II (*Kommentar*), Heidelberg 1977, p. 15 (*ad* 23 f.).

³⁹ Cfr. STRAMAGLIA, [*Quintiliano*]. *La città*, cit., pp. 179-180 n. 283.

⁴⁰ Sur Scylla dans la littérature latine et les arts figurés, cfr. STRAMAGLIA, [*Quintiliano*]. *La città*, cit., p. 186 n. 302.

⁴¹ Dans cette suite de monstres, qui apparaissent dans le même ordre suivi dans l'*Odyssée*, les Sphinges occupent la place des Sirènes: ici comme ailleurs, le déclamateur fait preuve de connaître les poèmes homériques assez approximativement (cfr. RITTER, *Die quintilianischen Declamationen*, cit., p. 202; STRAMAGLIA, [*Quintiliano*]. *La città*, cit., pp. 185-186 n. 301).

déclamation comme dans le texte d'Ovide, la douleur et la passion sont affichées pour un but concret – celui de conquérir la personne aimée –, ce qui bouleverse le caractère constitutif de la poétique élégiaque⁴².

Une reprise absolument décontextualisée des *Remèdes à l'amour* se trouve au § 13 de la déclamation 13: ici les propriétés du riche latifundiste sont décrites en termes hyperboliques (280, 13 H. *tibi omne armentis mugiet nemus*), qui rappellent Ov. *rem.* 183 *parte sonant alia silvae mugitibus altae*. Mais la reprise la plus spectaculaire d'Ovide par le Pseudo-Quintilien se trouve au § 6 de la même déclamation, où le récit de la mort des abeilles est modelé sur celui de la mort des Niobides (Ov. *met.* 6, 290-301). La tentative de fuite accomplie par une de ces abeilles (271, 3 H. *fugisse nihil prodest*) est aussi inutile que celle d'une Niobide (v. 295 *haec frustra fugiens collabitur*). Si une Niobide meurt sur le corps d'une de ses sœurs (v. 295 *illa sorori immoritur*) ou bien s'écroule avec le visage effondré sur son frère (v. 291 *imposito fratri moribunda relanguit ore*), une abeille meurt sur la petite fleur la plus proche (271, 4-5 H. *Haec primo statim flosculo immoritur*: à remarquer le tendre diminutif) ou bien patauge à grand-peine sur le sol (271, 6-7 H. *Alia... per terram languide repit*). Le Pseudo-Quintilien remplace les traits humains de la mort des Niobides par une adhérence réaliste à la nature. Le déclamateur cherche un pathétisme plus accentué, en faisant mourir chaque abeille d'une mort différente (271, 10-12 H. *Quis figurare possit... quam varia leti genera fecerint tot mortes!*)⁴³, tandis que, chez Ovide, sont différentes les blessures reçues par les seules six Niobides dont il est question au v. 297 (*sexque datis leto diversa que vulnera passis*).

Comme l'on voit, dans les possibles réécritures du modèle ovidien, détectées dans les *Déclamations majores* pseudo-quintiliennes, le modèle reste assez clairement reconnaissable. Il est tiré de la plupart des œuvres d'Ovide, à savoir des *Amours*, de l'*Art d'aimer*, des *Héroïdes*, des *Métamorphoses*, des *Pontiques*, des *Remèdes à l'amour*, ainsi que des *Tristes*. Par contre, on n'a reconnu aucune reprise certaine des *Fastes*. L'œuvre ovidienne citée le plus souvent par le Pseudo-Quintilien sont les *Métamorphoses* (avec au moins 10 reprises), suivies des *Amours* et des *Héroïdes* (avec environ 5 reprises dans les uns et dans les autres): dans ces œuvres les auteurs des *Majores* repèrent beaucoup d'images, locutions et situations. Le choix fait par le Pseudo-Quintilien apparaît d'autant plus net si l'on considère que, de chacune des autres œuvres ovidiennes auxquelles il allude, il ne tire que 1 ou 2 reprises.

La déclamation la plus riche en reprises d'Ovide est la 12^e (avec 7 reprises), suivie des déclamations 5 et 9 (avec 3 reprises chacune). Les déclamations 1, 4, 6, 10, 13, 15, 17 ne présentent que 1 ou 2 citations chacune. Il semble significatif que, parmi les trois déclamations ayant le nombre le plus haut de reprises ovidiennes, la 9^e et la 12^e sont parmi les plus anciennes du *corpus*: elles remontent à une date qu'aucune des quatre hypothèses 'classiques' de datation des *Déclamations majores* ne juge postérieure à la deuxième moitié du 2^e siècle⁴⁴. La dernière d'entre ces hypothèses (celle

⁴² Sur ce bouleversement cfr. DIMUNDO, *Ovidio. Lezioni d'amore*, cit., p. 265.

⁴³ Pour d'autres parallèles comparables avec le texte du Pseudo-Quintilien, cfr. G. KRAPINGER, [*Quintilian*]. *Die Bienen des armen Mannes* (Größere Deklamationen, 13), Cassino 2005, pp. 94-95 nn. 137-143.

⁴⁴ Cfr. RITTER, *Die quintilianischen Declamationen*. cit., pp. 204-213; 253-255; 269; G. GOLZ, *Der rhythmische Satzschluss in den grösseren pseudoquintilianischen Deklamationen*, Diss. Kiel, Breslau 1913; N. DERATANI, *De rhetorum Romanorum declamationibus II. Quaestiones ad originem maiorum, quae sub nomine Quintiliani feruntur, declamationum pertinentes*, in *RPh*, s. III, 1, 1927, pp. 298-310; L. HAKANSON, *Der Satzrythmus der 19 Größeren Deklamationen und des Calpurnius Flaccus*, in ID., *Unveröffentlichte Schriften*, I (*Studien zu den pseudo-*

de Håkanson⁴⁵) date la déclamation 9 des ans 80-100 ou peu après et la déclamation 12 des ans immédiatement successifs. Tout récemment, Santorelli a proposé de baisser la datation de la déclamation 9 au plein âge d'Hadrien et celle de la déclamation 12 aux ans 120-130⁴⁶.

Évidemment, rien n'empêche que le nombre particulièrement haut de citations ovidiennes dans la déclamation 12 puisse être dû tout simplement aux goûts de l'auteur, qui est différent non seulement de l'auteur de la déclamation 9 mais aussi de celui de la déclamation 5 (du début du 3^e siècle). Dans l'ensemble, toutefois, les déclamations 9 et 12 pourraient peut-être refléter une phase plus ancienne de la fortune d'Ovide. Les autres déclamations avec des reprises ovidiennes (1, 4, 6, 10, 13, 15, 17) se répartissent sur un laps de temps compris entre le début du 2^e siècle et la moitié du 3^e et sont œuvres de plusieurs auteurs⁴⁷. Quant aux déclamations 2, 3, 7, 8, 11, 14, 16, 18, 19 (elles aussi de plusieurs auteurs, vécus dès le début du 2^e siècle jusqu'à la moitié du 3^e)⁴⁸, l'absence de citations sûres dans elles ne peut pas ni être attribuée à une raison précise ni, donc, être utilisée pour discuter les hypothèses de datation de ces œuvres.

Seulement quelques-unes d'entre les reprises d'Ovide peuvent être mises en relation avec la formation déclamatoire du poète (cfr. *Decl. mai.* 1, 12, où l'auteur peut s'être souvenu d'Ov. *am.* 1, 2, 1-2, et *Decl. mai.* 6, 3, où l'on peut voir une allusion à Ov. *epist.* 8, 61)⁴⁹. Cependant, à cause du caractère formulaire des expressions employées par le Pseudo-Quintilien en ces cas, ainsi que de l'absence d'analogies évidentes entre les contextes des déclamations et ceux des œuvres ovidiennes, ces reprises sont, comme l'on a déjà observé, plutôt incertaines.

Le déclamateur fait allusion presque toujours à des passages ovidiens marqués par un fort pathos, par le caractère sentencieux des vers ou par l'évidente vivacité des scènes, et les emploie pour ajouter les mêmes qualités à son texte⁵⁰. Toutefois, le texte d'Ovide n'est jamais cité de façon proprement littéraire⁵¹, et, dans le nouveau contexte, il ne garde aucune trace de sa structure métrique originelle. De plus, entre la situation sous-tendue au texte d'Ovide et celle décrite dans la déclamation où ce texte est réélaboré, rarement s'écoule un simple parallélisme. Plus souvent, l'auteur opère un renversement systématique des traits les plus marquants du modèle ou, au moins, adapte un ou bien plusieurs éléments du texte cité à sa propre scène.

quintilianischen Declamationes maiores), Berlin-Boston 2014, pp. 47-130, notamment pp. 89-91. Sur ce sujet, cfr. l'aperçu synoptique de R. TABACCO, *Le declamazioni maggiori pseudoquintilianee (Rassegna critica degli studi dal 1915 al 1979)*, in *BStudLat* 10, 1980, pp. 82-112: p. 111 (table II), ainsi que la synthèse critique de G. BRESCIA, *Il miles alla sbarra. [Quintiliano]*, Declamazioni maggiori, III, Bari 2004, pp. 23-24.

⁴⁵ HÅKANSON, *Der Satzrhythmus*, cit., pp. 89-91.

⁴⁶ Cfr. B. SANTORELLI, *Paternità e datazione delle Declamazioni maggiori*, in A. STRAMAGLIA et al. (éds.), *Le Declamazioni maggiori pseudo-quintilianee nella Roma imperiale*, Berlin-Boston, sous presse. Je remercie l'auteur de m'avoir généreusement permis de lire son texte en avance.

⁴⁷ Cfr. SANTORELLI, *Paternità e datazione*, cit.

⁴⁸ Cfr. SANTORELLI, *Paternità e datazione*, cit.

⁴⁹ On a discuté ces passages plus haut.

⁵⁰ Sur ce but des reprises poétiques dans la déclamation latine, cfr. BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., pp. 297, 313, 321-322. Sur certains rapports stylistiques entre le genre déclamatoire et d'autres genres littéraires cfr. F. CITTI, L. PASETTI, *Declamazione e stilistica*, in LENTANO (éd.), *La declamazione latina*, cit., pp. 115-148.

⁵¹ Ce qui est le cas, par contre, de quelques vers célèbres virgiliens ou homériques, eux aussi chargés de *pathos*: cfr. BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., p. 268 et n. 1.

Le déclamateur s'attendait-il à ce qu'un tel jeu rhétorique soit compris par son public? Il n'est pas facile de l'affirmer. Certes, les réécritures d'Ovide sont tellement limitées que leur identification ne devait pas être indispensable à une compréhension globale – même si superficielle – des déclamations⁵². Mais les lecteurs et les auditeurs les plus instruits⁵³ – et eux seulement – auront pu apprécier les formes et les degrés des renvois intertextuels présents dans les déclamations et admirer ainsi la grande érudition et l'excellente mémoire littéraire de leur(s) auteur(s). Le déclamateur était en mesure de se faire apprécier par tous, mais il écrivait notamment pour des gens aussi raffinés et pour des rhéteurs aussi cultivés que lui⁵⁴.

ABSTRACT

Le présent article analyse la réception et la réélaboration du texte d'Ovide chez les *Déclamations majeurs* du Pseudo-Quintilien. Ce corpus déclamatoire rend une image assez précise des œuvres littéraires étudiées par les rhéteurs anciens pendant leur formation. Parmi ces œuvres, il y a celles d'Ovide, un poète qui s'était formé lui-même comme déclamateur. Le Pseudo-Quintilien emploie des passages ovidiens pour des buts stylistiques, en les adaptant aux nouveaux contextes dans le respect du caractère de divertissement littéraire qui est typique de la déclamation. Ce jeu de renvois intertextuels n'aura pu être apprécié que par les lecteurs et les auditeurs les plus cultivés.

The present article analyses the reception and re-elaboration of Ovid's text in the Pseudo-Quintilian's *Major Declamations*. This declamatory corpus offers quite a precise account of the literary works studied by ancient rhetoricians during their training. Among these works are those by Ovid, a poet who had trained as a declaimer himself. The Pseudo-Quintilian cites or hints at Ovidian passages for stylistic purposes, adapting them to the new contexts, in accordance with the character of literary divertimento that is typical of declamation. This game of intertextual references will only have been caught by the most learned readers and listeners.

KEYWORDS: Ovid; Pseudo-Quintilian; rhetoric; citation; declamation.

Giuseppe Russo
Università degli Studi della Basilicata (Matera)
giuseppe.russo@virgilio.it

⁵² Avec le temps, la pratique de la déclamation s'ouvrit à un public toujours plus vaste et plus hétérogène. Cfr. A. VIDEAU *Mutations de l'auditoire à la charnière entre la République et l'Empire et décadence de l'éloquence selon Sénèque le Père*, in G. ACHARD, M. LEDENTU (éds.), *Orateur, auditeurs, lecteurs: à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, Lyon 2000, pp. 91-101; BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., pp. 149-154.

⁵³ Sur cette couche du public des déclamations cfr. M. KORENJAK, *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, Munich 2000, pp. 57-61.

⁵⁴ Sur la déclamation comme 'jeu littéraire' cfr. BONNER, *Roman Declamation*, cit., p. 50; BERTI, *Scholasticorum Studia*, cit., p. 17 et n. 1. Sur la partie du public constituée de rhéteurs cfr. KORENJAK, *Publikum und Redner*, cit., pp. 61-65.

ORAZIO PORTUESE

SUL *NACHLEBEN* DI *AP* 11, 127
E UNA SUA INEDITA *VERSIO* UMANISTICA

Fra i numerosi autori di *σκωπτικά* antologizzati nel libro XI della *Palatina* si distingue Polliano, epigrammatista altrimenti ignoto, attivo probabilmente in età adrianea¹. Gli sono attribuiti con sicurezza quattro epigrammi scoptici (127-128, 130, 167), tre dei quali – 127-128, 130² – consistenti in invettive contro ignoti poeti, epigoni dell'ἔπος³. Mi soffermerò sul primo, *AP* 11, 127, che riproduco secondo l'edizione di Beckby, semplificandone l'apparato⁴:

ΠΟΛΛΙΑΝΟΥ

Εἰσὶ καὶ ἐν Μούσῃσιν Ἑρινύες, αἱ σε ποιοῦσιν
ποιητὴν, ἀνθ' ὧν πολλὰ γράφεις ἀκρίτως.
τοῖνυν, σοῦ δέομαι, γράφε πλείονα· μείζονα γάρ σοι
εὖξασθαι ταύτης οὐ δύναμαι μανίαν.

Tit. Πολλ- P Pl 1 Ἑριννύες et ποιοῦσι Pl 4 μανίην Pl

Polliano polemizza con un poeta che, ispirato dalle Erinni, 'scrive tanto e senza giudizio' (2 ἀνθ' ὧν πολλὰ γράφεις ἀκρίτως): un personaggio oscuro, al quale l'epigrammatista chiede sarcasticamente di continuare a scrivere 'sempre di più' (3 τοῖνυν, σοῦ δέομαι, γράφε πλείονα), non trovando 'follia più grande' da potergli augurare (3 s. μείζονα .../ μανίαν).

¹ Sulla problematica identificazione del poeta, sui pochi dati della sua vita e sulla controversa grafia del nome vd. F. JACOBS, *Animadversiones in Epigrammata Anthologiae Graecae*, III.3, Lipsiae 1814, p. 940; W. PEEK, *Pollianos* 1, *RE* XXI.2 (1952), coll. 1411, 47-68 e 1412, 1-7; S. MERSINIAS, *The Epigrams of Pollianus*, in *Dodone (Philologia)* 22, 1993, pp. 9-30 e S. CECCAROLI, *Studi sull'epigramma scoptico greco*, tesi di dottorato, Bologna 2011, pp. 147 s. (<http://amsdottorato.unibo.it/4015/>). Sulle radici ellenistiche e tardo-ellenistiche dell'epigramma scoptico, 'sottogenere' sviluppatosi in età imperiale, vd. F.J. BRECHT, *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Leipzig 1930, pp. 33 ss., V. LONGO, *L'epigramma scoptico greco*, Genova 1967, pp. 92 s. e Lucillio, *Epigrammi*, Intr., testo critico, trad. e comm. di L. FLORIDI, Berlin-Boston 2014, pp. 9 ss.

² Tre epigrammi caratterizzati da una «distinctive specialization» (G. NISBET, *Satiric Epigram*, in P. BING, J.S. BRUSS, *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden-Boston 2007, pp. 353-369: 366).

³ Sulla probabile identificazione del Floro menzionato in *AP* 11, 128, 1 εἰ μὴ χαίρω, Φλῶρε, γενοίμην δάκτυλος ἢ πούς con Publio Annio Floro vd. Flori *Carmina*, Intr., testo critico e comm. a c. di C. DI GIOVINE, Bologna 1988, p. 14 n. 15 e L. BESSONE, *La storia epitomata. Introduzione a Floro*, Roma 1996, pp. 153 ss. e n. 12.

⁴ *Anthologia Graeca. Buch IX-XI*, Griechisch-Deutsch ed. H. Beckby, München 1958, p. 608. Ricordo che l'editore indica con «P» il codice di Heidelberg, Universitätsbibliothek, Pal. Gr. 23 + Paris, Bibliothèque nationale de France, Suppl. Gr. 384 e con «Pl» il codice della *Planudea* Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 481 (vd. la *siglorum explicatio* a p. 117 del I vol., *Anthologia Graeca. Buch I-VI*, München 1957).

Che il bersaglio del componimento sia un anonimo 'poeta del Ciclo' sembra potersi ricavare da alcuni indizi di carattere retorico-stilistico: 1) Μούσῃσιν al v. 1 è dativo ionico di matrice epica (cfr. e.g. *hymn. Hom. Merc.* 450 Μούσῃσιν Ὀλυμπιάδεσσιν)⁵; 2) la menzione delle Erinni (v. 1) vale come metafora della poesia epica, al pari dei Centauri, delle Gorgoni e delle Arpie indicati nel 'manifesto letterario' di Mart. 10, 4, 9 s. *non hic Centauros, non Gorgonas Harpyiasque / invenies: hominem pagina nostra sapit*; 3) il sintagma πολλὰ γράφεις ἀκρίτως al v. 2, pur caratterizzandosi per l'uso del non comune ἀκρίτως, raramente attestato in poesia⁶, è *variatio* di Hom. *Od.* 8, 505 τοὶ δ' ἄκριτα πόλλ' ἀγόρευον⁷.

Dunque una forma di generica *Verspottung* contro la poesia epica, che per l'anonimato dell'*Adressat* si è prestata a facili adattamenti e rielaborazioni, soprattutto fra Quattro e Cinquecento. Del carme erano, infatti, note fin qui quattro *versiones* umanistiche⁸, rispettivamente di Thomas More (1477/1478-1535)⁹, intitolata '*In poetam furiosum*'; di Germain de Brie ('Germanus Brixius', 1490 ca.-1538), dal titolo '*In Thomam Morum Brixii Tetrastichon e Graeco*'¹⁰; di Johannes Sleidanus (1506-1556)¹¹; di Francesco Franchino (1500-1559), intitolata '*In malum poetam*'¹²:

1) *In poetam furiosum*

Sunt etiam in Musis furiae, quibus ipse poeta

Fis, per quas temere carmina multa facis.

Ergo age plurima scribe precor. tibi nempe furorem

Non ego maiorem quem precor invenio.

⁵ Vd. CECCAROLI, *Studi*, cit., p. 149.

⁶ Così nota T. BRACCINI, *Carmen choliambicum quod apud Ps.-Callisthenis Historiam Alexandri reperitur*, München-Leipzig 2004, p. 67.

⁷ MERSINIAS, *The Epigrams*, cit., p. 13.

⁸ Vd. J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca-New York 1935, p. 595. Una più tarda traduzione latina (con *incipit* '*Sunt etiam Musis Furiae, quarum incitus oestro*') si legge in un volume settecentesco di esercizi latini a cura di Johann Henrici (*Exercitiorum scholasticorum styli Latini centuria prima et secunda...*, Franckfurt 1699, p. 281); un'altra traduzione, con *incipit* '*Est etiam in Musis, vates quae incendit, Erinys*', è di Raimondo Cunich (1719-1794), inclusa nella sua silloge epigrammatica (*Anthologica, sive epigrammata anthologiae Graecorum selecta Latinis versibus reddita*, Romae 1771, p. 68); una traduzione in volgare, che principia *Si fra le muse ancor le Furie han loco* (con titolo '*Sopra un poeta*. Di Polliano'), risale a A. Bongiovanni, G. Zanetti, *Varj Epigrammi della Greca Antologia recati in lingua volgare, e indirizzati a S. E. il Sig. Tommaso Mocenigo Soranzo I nell'occasione delle sue felicissime nozze con S. E. la Sig. Elena Contarini*, Venezia 1752, p. XIX.

⁹ *Epigrammata* clarissimi disertissimique viri Thomae Mori Britanni, pleraque e graecis versa, Basileae 1518, p. 213.

¹⁰ Germani Brixii Autissiodorensis in Thomam Morum Anglum Chordigeræ calumniatorem Antimorus, *ggha*, Basileae 1519 (pagine non cartulate).

¹¹ Traggo il testo di Johannes Sleidanus dagli *Epigrammata Graeca veterum elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguae viris doctissimis versa, atque in rem studiosorum e diversis autoribus per Ioannem Soterem collecta, nuncque iterum edita*, Coloniae 1528², p. 177 s. (la prima edizione è del 1521, ma ebbe minore diffusione rispetto alla seconda: cfr. F. PONTANI, *Angeli Politiani Liber epigrammatum Graecorum*, Roma 2002, p. LXXXVIII). Successivamente le tre *versiones* di Thomas More, di Germanus Brixius e di Johannes Sleidanus furono ripubblicate in una raccolta uscita a Basilea nel 1529 (*Selecta epigrammata Graeca Latine versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris*, Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens versa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zvicaviensi, Basileae 1529, p. 203).

¹² La traduzione di Franchino si trova nel I libro dei suoi *Epigrammata*, inclusi nell'edizione complessiva dei suoi *Poemata* (Francisci Franchini Cosentini *Poemata*, Romae 1554, p. 26). Su Franchino vd. F. PIGNATTI, *Franchino, Francesco*, in *DBI* 50, 1998, pp. 126 s.

2) In Thomam Mōrum Brixii Tetrastichon e Graeco

*Sunt furiae et Musis, quae te fecere poëtam
Hinc sine iudicio, carmina multa facis.
Plura ergo, precor, ede poëmata, quando precari
Maiorem hac nequeo Mōre tibi maniam.*

3) Io. Sleidanus

*Carmina multa facis, faciunt te carmina vatem.
Quis furias Musis credat abesse suas?
Nunc precor ut scribas quam plurima, namque precari
Maius non possum nunc (mibi crede) malum.*

4) In malum poetam

*Sunt etiam in Musis furiae, cum Mappe poëtam
Te faciant, qui tot carmina inepta facis:
Scribe, age, scribe, rogo; non hac insania maior
Vlla tibi optari stulte poëta potest.*

Quattro carmi accomunati dalla tendenza a tradurre più o meno fedelmente il modello, se si eccettuano la minore aderenza al testo greco del primo distico del terzo componimento dovuto a Johannes Sleidanus (1 s. *Carmina multa facis, faciunt te carmina vatem* / *Quis furias Musis credat abesse suas?*), le più libere ‘attualizzazioni’ nel primo distico del quarto epigramma di Franchino (1 *Sunt etiam in Musis furiae, cum M a p p e poëtam* / *Te faciant, qui tot carmina i n e p t a facis*) e nella chiusa del secondo componimento attribuito a Brixius (4 *Maiorem hac nequeo Mōre tibi maniam*), ove è evidente il polemico richiamo a Thomas More (suo rivale) e alla sua traduzione di AP 11, 127¹³. Stupisce, però, che in nessuna delle edizioni di tali epigrammi sia indicato l’*exemplar* greco di riferimento.

A queste quattro *versiones* latine di AP 11, 127 già note sono in grado adesso di aggiungere una quinta traduzione, adespota, da me individuata nel f. 154r del codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 2836, miscellanea databile alla prima metà del XVI secolo e appartenuta ad Angelo Colocci (1474-1549): un codice comprendente per lo più testi di età umanistica, ma estremamente importante perché nel 1950 Augusto Campana vi scoprì la silloge tardoantica degli *Epigrammata Bobiensia*¹⁴.

Fornisco qui la trascrizione dell’inedita quinta *versio* di AP 11, 127:

Ex graeco, Polliani in malum Poetam

*Sunt Furiae in Musis, quae te fecere Poetam,
Hinc scribis temere carmina multa furens.*

¹³ Per uno studio comparativo fra le due *versiones* di Thomas More e di Brixius vd. L. RADIF, *No more, please: il ‘pazzo’ Moro di Germano Brixio (AP XI.127)*, in *HumLov* 66, 2017, pp. 487-492: 489 ss. Sulla rivalità fra Thomas More e Brixius vd. M.-M. DE LA GARANDERIE, *Germain de Brie*, in P.G. BIETENHOLZ, T. B. DEUTSCHER (ed. by), *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, 1. A-E, Toronto 1985, pp. 200-202: 200.

¹⁴ Una descrizione codicologica completa del manoscritto si trova in O. PORTUESE, *Per la storia della tradizione degli Epigrammata Bobiensia. Con una disamina delle Carte Campana e un testimone inedito*, Roma 2017, pp. 69-84 e 121-209.

*Scribe oro quamplura, tibi plus ipse precari
stultitiae nequeo, quam male sanus agis.*

Numerose le affinità traduttive con le *versiones* sopra riportate. Segnalo le più significative: l'indicazione '*in malum Poetam*' nel *titulus* è premessa anche al quarto componimento di Franchino (*In malum poetam*); il primo *hemiepes* del v. 1 (*Sunt Furiae in Musis* ~ *AP* 11, 127, 1 Εἰσὶ καὶ ἐν Μούσῃσιν Ἐρινύες) si lascia accostare all'*incipit* del primo componimento di Thomas More (1 *Sunt etiam in Musis furiae*) e soprattutto al primo emistichio del secondo componimento di Brixius (*Sunt furiae et Musis*), un testo con il quale la quinta *versio* ha in comune anche il costrutto relativo del secondo *hemiepes* del v. 1 ('*quae te fecere Poetam*' ~ *AP* 11, 127, 1 s. αἶ σε ποιῶσιν / ποιητήν), l'uso di *hinc* ad apertura del v. 2 (~ *AP* 11, 127, 2 ἀνθ' ὧν) e la collocazione di *precari* (~ *AP* 11, 127, 4 εὐξασθαι) in clausola al v. 3¹⁵; al primo componimento di Thomas More rinvia, invece, la traduzione di *AP* 11, 127, 2 ἀκρίτως con *temere* (v. 2)¹⁶.

A questi tratti di similarità della quinta *versio* con i quattro carmi latini aggiungerei una 'spia' stilistica tipicamente quattro-cinquecentesca. Al v. 3, infatti, il nesso dell'imperativo *scribe* con l'incidentale *oro* (v. 3) – non attestato altrove in poesia – è un tratto prosaico-colloquiale reperibile soltanto in alcune epistole umanistiche: *s c r i b e, o r o, rem ad verum* (G. Campano, 1429-1477)¹⁷; *s c r i b e, o r o, quibus verbis aut quo opere* (Ulrich von Hutten, 1488-1523)¹⁸; *Vale, chare frater [...] et s c r i b e, o r o, per primum quemque tabellionem* (Teodoro di Beza, 1519-1605)¹⁹.

Una serie di caratteristiche non decisive ai fini della datazione del carme, ma sufficienti, a mio avviso, per assegnarlo ad un'età successiva alle quattro *versiones* già note, soprattutto alla luce di un ulteriore dettaglio fornito dal *titulus*: nella nuova *versio* latina di *AP* 11, 127 emersa dal Vat. lat. 2836 esso segue più fedelmente il *titulus* di *AP* 11, 127 nell'attribuire la paternità dell'*exemplar* a Polliano (Πολυλιάνου ~ *Polliani*); un significativo elemento di differenziazione rispetto alle altre traduzioni, ove invece, come si è visto, è omessa l'indicazione dell'*exemplar* palatino, forse con l'intento di 'celare' la fonte e rileggere in chiave attualizzante la polemica letteraria dell'antico epigrammatista. L'anonimo *auctor* della *versio* Vaticana, probabilmente già a conoscenza delle altre traduzioni, potrebbe essersi cimentato in un nuovo esercizio retorico-scolastico forse meno emulativo rispetto alle traduzioni dei suoi predecessori, ma sicuramente scevro da qualsiasi intento modernizzante e filologicamente volto alla dichiarazione del modello: un *exemplar* largamente usato tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, ma mai dichiarato prima del carme finora inedito e che adesso ci consente di ampliare il *Nachleben* dell'epigramma di Polliano.

¹⁵ Il verbo è posto nella stessa sede anche da Johannes Sleidanus.

¹⁶ Qualche altra affinità lessicale si coglie al v. 3, ove *quamplura* (~ *AP* 11, 127, 3 πλείονα) è confrontabile con *quam plurima* di Johannes Sleidanus (v. 3); al v. 4, ove *stultitiae* (~ *AP* 11, 127, 4 μανίαν) è accostabile a *stulte* di Franchino (v. 4) e *nequeo* è anche di Brixius (v. 4).

¹⁷ L'epistola è riportata da F. DI BERNARDO, *Un vescovo umanista alla corte pontificia: Giannantonio Campano (1429-1477)*, Roma 1975, p. 314 e n. 66.

¹⁸ Ulrichi Hutteni equitis Germani *Opera quae reperiri potuerunt omnia*, ed. E. Böcking, I, Lipsiae 1859 p. 125.

¹⁹ *Correspondance de Théodore de Bèze*, recueillie par H. Aubert, publiée par A. Dufour, C. Chimelli et B. Nicollier, X (1569), Genève 1980, p. 70.

ABSTRACT

Alle quattro traduzioni umanistiche già note di un epigramma di Polliano (*AP* 11, 127), l'autore del contributo ne aggiunge una quinta, da lui identificata nel Vat. lat. 2836 (XVI sec. *in.*): una *versio* di particolare importanza, poiché è l'unica ad indicare nel *titulus* l'attribuzione del modello greco.

To date, four humanistic translations of the epigram of Pollianus (*AP* 11, 127) are known. To these, the author of the contribution adds a further one, identified within the Vat. lat. 2836 (XVI sec. *in.*): this is an outstanding text, since it is the only *versio* that bears in the *titulus* the attribution to the Greek model.

KEYWORDS: *Anthologia Palatina*; *Verspottung*; *versiones* umanistiche; rielaborazione retorica; *tituli*.

Orazio Portuese
Università di Catania
orazio.portuese@unict.it

USI DEL MITO NEL TEATRO GESUITICO:
FLAVIO GIULIO CRISPO TRA IPPOLITO ED ENEA

Il teatro gesuitico in lingua latina rappresenta uno degli esempi più convinti delle tante rinascite della tragedia antica nel corso dei secoli. Scritto con tutti 'i suoni' della lingua di Seneca, questo teatro veniva portato sul palcoscenico con una ricchezza che dai cori ai costumi, dagli apparati alla partecipazione del pubblico rimandava direttamente all'idea totalizzante del grande dramma classico. Per più di due secoli, la Compagnia di Gesù alimentò una produzione teatrale che, ben temperata dalla *Ratio studiorum*, costituì un mondo a sé stante: le tragedie venivano infatti composte dai professori di retorica dei Collegi, mandate a memoria e recitate dai convittori, i *tirones*; ma non solo: gli stessi Padri lasciarono anche una variegata produzione di scritti teorici sul teatro, scavando ancor di più il solco di un cerchio magico che di tale teatro segna tanto il fascino, quanto il limite¹.

Anche la conoscenza della tragedia senecana, nei circoli dei Collegi, era mediata dalla Compagnia. Un padre gesuita, Martin Antonio Delrio pubblicò l'opera drammatica di Seneca una prima volta nel 1576 e una seconda tra il 1593 e il 1594 nell'importante *Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum* che comprendeva anche i frammenti dei tragici latini². L'opera di Delrio è prettamente filologica, ma nei tre libri di *prolegomena* trovano spazio considerazioni che saranno riprese e ribadite – non di rado in maniera piuttosto meccanica – dai successivi teorici del teatro gesuitico. Va detto che lo stesso impianto di Delrio, stando a questo versante teorico, ha un debito chiaro nei confronti di opere come il terzo libro del *De poeta* di Antonio Min-

¹ Nonostante la bibliografia sul teatro gesuitico sia sterminata, si segnala la mancanza, quasi assoluta, di edizioni critiche. Sulla necessità di riscoprire questo teatro anche da un punto di vista filologico cfr. C. QUESTA, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, stile)*, in *Musica e Storia* 7, 1999, pp. 141-181. Oltre all'imprescindibile repertorio di C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la compagnie de Jésus*, I-VIII, Bruxelles-Paris 1890-1898, come studi di carattere generale si vedano e.g. E. BOYSSE, *Le théâtre des Jésuites*, Parigi 1880 (= Genève 1970); G. GNERGHI, *Il teatro gesuitico nei suoi primordi a Roma*, Roma 1907; M. FUMAROLI, *Le 'Crispus' e la 'Flavia' du P. Bernardino Stefani S.J. Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano*, in J. Jacquot, E. Konigson (eds.), *Les Fêtes de la Renaissance*, III, Paris 1975, pp. 505-524 (trad. it. *Eroi e oratori*, Bologna 1990, pp. 197-232); W.H. Mc CABE, *An introduction to the Jesuit theatre*, St. Luis 1983; M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Italia (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994)*, Roma 1996; B. FILIPPI, *Il teatro degli argomenti*, Roma 2001; J. BLOEMENDAL, H.B. NORLAN, *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, Leiden 2013.

² L. Annei / Senecae Cordubensis / poetae gravissimi / tragoediae decem, / Scilicet / Herculem Furentem, / Herculem Oetaeum, / Medeam, / Hippolytum, / Thebaidem, / Thyestem, / Troades, / Agamemnonem, / Octaviam, / Amplissima Adversaria, quae loco commentarii esse possunt. / Ex / bibliotheca Martini Antonii Delrio, / I(uris) C(onsulti). / Antverpiae, / Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regii. / M.C.LXXVI e Martini / Antonii Delrii / ex societate Iesu / Syntagma / tragoediae latinae / In tres partes distinctum. / Quid in iisdem continetur, sequens pagina / indicabit. / Antverpiae, / Ex Officina Plantiniana, / Apud Viduani, et Ioannem Moretum. / M.D.XCIII; cfr. QUESTA, *Modello*, pp. 150-151.

turno (1559) e il primo dei *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero (1561) che, sull'onda della riscoperta della *Poetica* di Aristotele, rappresentano tra le più analitiche riflessioni sul teatro antico.

Molti gli aspetti che Delrio rende canonici, a cominciare dalla non subalternità di Seneca nei confronti degli illustri tragici greci; anzi tra le sue righe parebbe affacciarsi persino un'idea di primato del tragediografo latino, almeno per l'abilità nel comporre dialoghi: *excellunt autem illa diverbia, quae sententias continent acutas et erectas, maxime si repugnantes esse videantur, quibus noster utitur in Hercule Furente ubi Lycus et Megara, in Oedipo ubi Oedipodes et Creon, in Thyeste ubi Atreus et servus, in Octavia ubi Nero et Seneca sic altercantur. Utuntur his Graecis in suis fabulis sed fortassis frequentius noster, accuratius tamen et ornatus* (p. 5). Ma la vera specificità del *Syntagma* è l'applicazione dei canoni aristotelici alla produzione drammatica di Seneca. Per limitarci a qualche esempio, delle quattro tipologie di tragedia codificate da Aristotele (πεπλεγμένη, παθητική, ήθική, θεολογική, p. 8), la tragedia di Seneca viene catalogata come appartenente al secondo genere, di *affectuosa*: *patheticas nominant quae per caedes, per vulnera, per supplicia et huiusmodi tristes exitus habent ut Medea, Hippolytus, Thyestes et fere omnes Senecae* (p. 11). In particolare la *Phaedra* – che Delrio chiama ancora, seguendo la tradizione A, *Hippolytus*, pur con qualche dubbio (*nonnulli libri hanc tragoediam 'Phaedram' vocant*, p. 153) – è tra le opere che Delrio usa maggiormente per analizzare la drammaturgia senecana. Con *forma mentis* tipicamente aristotelica, Delrio riconosce la dinamica essenziale tra i personaggi di Fedra e Ippolito: *ex amici inimici sunt* (p. 10) – si ricordi la velocità del riassunto aristotelico dell'*Odissea* (55^b 17-24) – o ne denuda i tratti che fanno scaturire il pathos drammatico: *in Hippolyto vides expressum pudici, rigidi, severi adolescentis ingenium, in Phaedra improbe amantis nimium se demittentis effigiem, in Theseo principem trucem, irae impotentem, praecipitem, in quo tamen paterni amoris igniculi nondum penitus extincti* (p. 11).

Oltre a trattare il teatro senecano nella sua forma esteriore – le coreografie, gli apparati scenici, le maschere e il trucco degli attori³ – Delrio si diffonde anche su altri aspetti che si troveranno poi rispecchiati nella tragedie gesuitiche. Primo fra tutti la lingua, la *elocutio*: *perspicua sit oportet, non humilis tamen nec abiecta. Perspicua erit si propria et pene cum rebus ipsis nata. Lecta verba et illustria confectanda quale plenum quiddam et sonans auribus ingenerant; obsoleta et abiecta abiicienda, quamquam interdum prisca quaedam et quae nunc in honore non sunt, augere videntur orationis dignitatem, ut apud Senecam 'clepere', 'cludere', 'anquirere', 'obducere', 'sublimus' (p. 11). Non è un caso se le più note tragedie gesuitiche siano composte con una *latinitas* in cui, accanto a stilemi chiaramente senecani se ne rivengono anche di ben più rari, persino enniani⁴. Accanto alla lingua, inevitabilmente, la metrica. Il terzo libro dei *prolegomena* è interamente dedicato ai versi tragici, *maxime Senecae*, e con esso Delrio contribuisce a consolidare uno strumento teorico che servì ai padri Gesuiti per perfezionarsi nell'imitazione del modello: la loro versificazione era estremamente curata, come ci testimoniano, per fare un esempio, le revisioni che il più celebre tragediografo della Compagnia, Bernardino Stefonio, attuò sulla sua più celebre opera, il *Crispus*, correzioni manoscritte all'autografo che si ri-*

³ I 6-7: *De choris* e *De apparatu tragico* dove si segnalano gli schemi con i vari tipi di cori distinti in base alla loro disposizione scenica e alle loro evoluzioni; cfr. QUESTA, *Modello*, pp. 157-158.

⁴ Cfr. QUESTA, *Modello*, p. 172 n. 40, pp. 175-180.

velano essere correzioni di anapesti in sede pari che infatti non sono più presenti nell'edizione a stampa definitiva⁵.

Il debito nei confronti di Delrio, di Scaligero – oltre, come inevitabile, dei principali commentatori della *Poetica* quali Castelvetro, Robortello, o di altri più rappresentativi del gusto controriformista come Minturno – è più che evidente nella produzione teorica dei Gesuiti relativa al teatro. Tra i molti testi spiccano per importanza le opere di Padre Tarquinio Galluzzi, professore di Retorica al Collegio Romano dal 1606 al 1617⁶, che pubblicò nel 1621 i *Commentarii de tragoedia, comoedia, elegia*⁷ e, qualche anno più tardi, nel 1633, la *Rinovazione dell'Antica Tragedia e Difesa del Crispo*⁸. Pur essendo a prima vista scritti teorici, il loro fine è strettamente connesso all'attività pratica del teatro di collegio. Ciò è esplicito nell'opera 'duplice' del 1633 dove le due operette – la *Rinovazione* è un trattato sulle possibilità di rinascita della tragedia antica, mentre la *Difesa del Crispus* è un pamphlet contro le critiche mosse alla tragedia di Stefonio – non si trovano riunite soltanto per giustapposizione tipografica. In entrambi i casi, infatti, scopo di Galluzzi è cercare di 'aggirare' la celebre affermazione di Aristotele per cui il personaggio tragico non deve eccellere né in virtù né in vizio (53^a 7-12). Considerata l'autorevolezza del *Maestro*, la sua sentenza era di fatto avvertita come un divieto che escludeva il martire cristiano, protagonista quasi assoluto del teatro gesuitico, come possibile personaggio tragico. Le parole di Galluzzi nella dedica della *Rinovazione* rivolta al cardinale Barberini sono eloquenti: *Ho io, Eminentissimo e Reverendissimo Signore, spesse volte udito querele di molti che dolenti si mostrano, perché Aristotele habbia dato alla tragedia sì ristrette e tanto anguste leggi, che ha sbarrato il passo e chiusa ogni via a chi volesse condurre in scena alcuno di que' personaggi della nostra religione, notabili di eccellente virtù e di eminentissima santità. Imperoche avendo egli assegnato per fine e scopo alla tragedia la purgazione della misericordia e del terrore per via di una certa alterazione e commovimento di quegli affetti et avendo per tanto deciso che convenevole et atto soggetto di tragedia non è colui il quale in eccesso e in rilevato grado o buono, o malvagio, come quello che dette passioni nell'animo de spettatori destare e commuovere non possa, ci ha per conseguenza tolta ogni speranza e potere di formar tragedia dai nostri martiri, quantunque principi di nascita fossero e per altro degni della grandezza di quel componimento* (p. 5).

I 'comandamenti' contenuti nella *Poetica* parrebbero dunque aver tolto ogni speranza ai tragediografi gesuiti di tradurre per la scena quei supplizi con cui i martiri cristiani avevano testimoniato la fede, di far dunque rivivere sul palcoscenico gesta che erano adatte a edificare la mente dei giovani con la loro esemplarità. Galluzzi torna a più riprese a tormentarsi con questo cruccio, dimostrando di avere ben chiaro come il divieto aristotelico si basi su un dato molto forte che resenta l'oggettività, ovvero la difficoltà di immedesimazione da parte dello spettatore: *Decretò Aristotele che il soggetto*

⁵ Cfr. A. TORINO, *La tradizione testuale del Crispus di Bernardino Stefonio*, in RAL s. IX 14, 2003, pp. 592-596.

⁶ Cfr. R. VILLOSLADA, *Storia del Collegio Romano*, Roma 1954, pp. 171, 266, 274, 334, 335.

⁷ *Tarquinii / Gallutii / Sabini / e Societate Iesu / Virgilianae Vindicationes / et Commentarij tres / de / Tragoedia / Comoedia / Elegia. / Cum privilegio. / Romae. Ex typographia Alexandri Zannetti. 1621. / Superiorum Permissu.*

⁸ *Rinovazione / dell'antica Tragedia / e Difesa del Crispo. / Discorsi / all'Eminentissimo e Reverendissimo signor / Cardinale Barberino. / Del / P. Tarquinio Galluzzi / della Compagnia di Gesù. / In Roma. / Nella Stamparia Vaticana. / M.DC.XXXIII.*

tragico, cioè colui che colla miseria e col tormento che patisce dovrà muovere quella spezial misericordia e quel particolar terrore di cui egli ragiona, non vorrà essere, né per virtù né per vizio segnalato e eccedente, ma mezzano fra 'l vizio e fra la bontà. E ne porta ragione con dire che non ci muovono a compassione e terrore se non que' soggetti pazienti che sono simili a noi e che simili a noi non sono se non i mezzani fra l'innocenza e la colpa, e tra il vizio e la virtù (p. 49).

Ma nella Compagnia non si mancava certo di sottigliezza, per cui Galluzzi, pur sondando fino in fondo la forza dell'opposizione aristotelica, passa alla ricerca di un contrappeso. E quale miglior contrappeso – anzi quale unico possibile contrappeso? *Che l'antico suo fine [sc. della tragedia] non fu quello che Aristotele c'insegna, ma quello più tosto che ne accenna Platone (p. 7).*

Galluzzi ricorre all'*auctoritas* di Platone utilizzando un'opera tramandata nel *corpus* dei dialoghi, il *Minosse*, in cui Socrate racconta come la cattiva fama del re di Creta fosse dovuta all'odio che il dominio militare cretese su Atene aveva ingenerato nei poeti della città. In realtà buon legislatore, Minosse sarebbe passato alla storia come crudele tiranno in seguito all'immagine che i poeti – soprattutto i tragediografi – avrebbero dato di lui. Galluzzi traduce alla lettera le parole di Socrate: *s'ingannò Minosse e fece non condonabile errore, quando hebbe guerra con questa nostra città, la quale sì d'ogn'altra maniera di buomini dotti, sì anche, e molto di più, d'ingegnosi poeti è ferace e ripiena. Non vi è poema più antico della tragedia. Et hebbe qui nascita, non già da Thespide o da Frinico, come alcuni si avvisano, ma da più antichi autori, per invenzione de nostri cittadini. Imperocché, non vi essendo maniera alcuna di poesia la quale più di questa dilette et alletti il popolo, vollero con essa ferir Minosse e vendicarsi di quel duro tributo che lungo tempo gl'havea costretti a pagare. In questo dunque Minosse gravemente fallò, che ebbe ardimento di offenderci e farci quel torto, donde avvenne che ne diventò favola e infame, che è quello che tu mi domandi. Che per altro esser'egli stato buon uomo, buon legislatore e buon pastor di popoli, il dimostrano le sue leggi, che perseveranti rimangono et in buon uso, havendo egli con esse dichiarato et espresso il vero e legittimo regimento della città (pp. 8-9)⁹.*

Usando la testimonianza di Socrate, Galluzzi passa a tratteggiare un quadro più ampio sulle origini della tragedia: *Sì che habbiamo giustamente a dire che l'uso delle tragedie fu partorito e introdotto dall'odio contro alla tirannia e dall'affetto della libertà, mentre il popolo con segni di molto piacere e con applauso ricevette quello spettacolo, vedendo l'altrui miseria e la propria felicità. Che perciò ben dice Platone che la tragedia più d'ogn'altra maniera di poesia è gioconda e dilettevole, perché parla di quel diletto e di quel compiacimento ch'ella cagionava nel popol di repubblica, mentre l'induceva a far considerazione dell'infelice stato di coloro che dipendevano dall'arbitrio d'ingiusti signori et eran oppressi da tiranni (pp. 10-11).*

Accanto alla tragedia, così come delineata da Aristotele, ne esiste quindi una seconda, quella di Platone: *converrà divisar la tragedia in due spezie e maniere, come divisa fu la comedia antica e nuova, cioè a dire in una descritta et approvata da Platone, et in un'altra portata in luce, e per meglio dire rassettata e riformata da Aristotele (p. 49).*

È questa la prima mossa retorica che Galluzzi fa per portare uno scacco, pur rispettosamente, ad Aristotele: *non credo che meriterebbe gran biasimo chi dicesse che vuol far la tragedia di Platone e non quella di Aristotele e, per meglio dire, seguir Platone in quello che appartiene al fine e al personaggio, e ubbidire ad Aristotele nella favola e nell'avvenenza delle altre parti, che farà simmetria e perfettissimo lavoro venendo da gl'uniti disegni di due segnalatissimi architettori (p. 59).*

⁹ 320 E – 321 A.

La conclusione è inevitabile e si trae quasi da sé: *lecito sia fare e rappresentar tragedia ove il principal personaggio fosse anche uno di quegli ottimi christiani, che santi o martiri noi chiamiamo, buomini risplendenti in sublime e eroico grado di fortezza e di ogni bontà, purché di sangue e di nascita sia principe e grande, o in altra maniera riguardevole per alta signoria o potentato* (p. 59).

Quasi in perfetta concomitanza con Galluzzi, un altro professore di Retorica, Alessandro Donati, che insegnò al Collegio Romano dal 1615 al 1626 e già autore nel 1629 della tragedia *Svevia*¹⁰, pubblicò nel 1631 una *Ars Poetica* specificamente dedicata ai *tirones*¹¹.

Nell'avvertenza al lettore troviamo una considerazione che ci restituisce involontariamente un curioso spaccato del tempo circa l'eccesso di fervore che da più di un secolo andava generando la *Poetica* con il proliferare di edizioni, traduzioni e soprattutto commenti: *quod alii profusis commentariis, dialogis, libris, ductu institutoque Aristotelis de Poetica praecipunt, ego brevi epitome complexus addiscentibus praesertim exposui, sic ut nihil eorum omiserim quae ad ingeniosissimae artis cognitionem adolescentes iuvare putaveram*.

L'*Ars Poetica* di Padre Donati si presenta dunque come epitome dove i vari *capita* dei tre libri si susseguono scandendo, come da programma, i precetti aristotelici, inframezzandoli con i pareri degli illustri commentatori antichi e contemporanei. Unico o quasi elemento di specificità è lo stesso già proposto non a caso da Galluzzi, ovvero l'analisi dell'*ethos* del protagonista. A Donati infatti si propone l'identico dilemma circa la presunta debolezza che le storie dei martiri presenterebbero nel diventare materia da tragedia: *Neque illi tormenta mortemque timuerunt, neque in re misera et acerba versari se, sed iucunda dicebant. Quare contra quam fieri soleat, seponitur ab iisdem odium ac fuga imminentis mali, immo expetitur et quaeritur ultimum horribilium, mors. Quo fit, ut auditor haurire timorem ex non metiente haud facile queat. [...] Haec sunt quae ob stare videntur ne eiusmodi actiones tragicae dicantur* (p. 143).

Se identico è il punto di partenza, Donati usa una strada retorica piuttosto differente per aggirare il giudizio di Aristotele sulla *protagonistae conditio qua medius inter probum et improbum collocatur* (p. 137), giudizio che all'epoca suonava, s'è già detto, come un vero e proprio Diktat. Donati decide infatti non di servirsi di Platone, ma di rivisitare l'oggetto dello studio di Aristotele, cioè i tragici greci, più Seneca, per dimostrare l'esistenza di un punto di unione tra le *fabulae* antiche e le storie dei martiri cristiani: *saepe enim vocati sunt in scenam qui naturali constantia vel gloriae cupidine, vel alia causa, morte non timent. Ut Alcestis apud Euripidem, Ajax apud Sophoclem, Hercules et alii qui suo exemplo metum non excitant quem tamen dolor et acerba mors potest incutere* (p. 144).

La morte di Alceste, o di Aiace, non suscitano, a ben vedere, quel tipo di paura così funzionale al discorso aristotelico. Il disprezzo della morte da loro dimostrato non dovrebbe farli dunque rientrare a pieno titolo in quel principio di immedesimazione che trascina lo spettatore dentro lo spettacolo. E ancora: *Preterea legimus et laudamus Herculem in Trachiniis apud Sophoclem eundem Oetaeum apud Senecam quem pyra incensa dicitur nubes cum tonitru in coelum evexisse. Itaque post mortem opinione veterum secuta felicitas est, nec tamen bonitatem tragoediae imminuit. Ideoque Hercules prohibet luctum in funere suo. [...] Sed clarius Seneca apud*

¹⁰ *Svevia / Tragoedia / Alexandri / Donati / Senensis / E Societate Iesu. / Romae MDCXXIX, / Typis Francisci Corbelletti. / Superiorum Permissu*. Sul P. Donati cfr. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, III pp. 131-133.

¹¹ *Ars / Poetica / Alexandri Donati / Senensis / E Societate Iesu [Romae, 1631]*.

quem Hercules iam inter divos: 'quid me tenentem regna syderei poli, / coeloque tandem redditum plantu iubet / sentire fatum? Parce, nam virtus mihi / in astra et ipsos fecit ad superos iter' [vv. 1940-1943]. Et paulo post: 'praesens ab astris, mater, Alcides cano.' [v. 1972] *Quod si nos haec ad invictos martyres traducere iure possumus, cum Sophoclis et Senecae tragoedias commendavit antiqitas, cur et nobis nostras probare non licet et tragoedias nominare* (pp. 145-146)?

Dunque anche nella tragedia classica esistono personaggi che disprezzano quanto vi è di più pauroso per gli esseri umani, la fine, *ultimum horribilium* e che al contrario accettano il proprio destino. La loro *naturalis constantia* corrisponde alla fermezza dei martiri nell'accettare le ultime conseguenze delle persecuzioni e la loro *gloriae cupido* è quella cristiana. Pur con contenuti diversi, lo schema della strategia difensiva di Donati è chiaramente identico a quello di Galluzzi: assunto dell'opposizione, apparente invalicabilità dell'opposizione, scoperta della 'falla retorica' e rovesciamento dell'opposizione.

Con questo stesso tipo di impianto, i trattati prodotti all'interno della Compagnia continuano a riproporsi nei decenni, sostanzialmente immutati, fino ai primi del Settecento. Da segnalare che Donati non fu l'unico drammaturgo ad aver lasciato anche scritti teorici. Nome piuttosto noto nel circuito dei Collegi è in tal senso quello di Padre Martin Du Cygne, conosciuto anche con il nome latinizzato di *Cynus*, dal 1652 professore di retorica nel *Collegium Luxemburgense* e autore di dodici commedie – una è la terenzianissima *Franciscanus* – e di due opere teoriche: l'*Ars Rhetorica* (1659) e l'*Ars Poetica* del 1664¹². Nella sua *Ars Poetica* troviamo persino una *methodus faciendae trogoediae* dove ormai il soggetto sacro ha piena cittadinanza: *eligenda est in historia sacra vel profana, illustris personae illustris actio, quae augeatur et exornatur fabula eiusque proprietatibus, nempe episodiis, peripetia, ordine etc* (p. 277). Concetti molto simili si ritroveranno nel *praeceptorum usus in scribenda tragoedia* (III 11) delle *Institutiones poeticae* di Joseph Jouvency (*Iuvenius*) – già professore a Parigi e in altri collegi francesi, chiamato a Roma nel 1699, autore della *De ratione discendi et docendi* (1691) e di edizioni espurgate *ad usum tironum* di vari poeti latini – *Institutiones* che continueranno a essere ristampate e a circolare nei Collegi fino allo scioglimento della Compagnia¹³.

Se da una parte questi scritti teorici difendevano la liceità del soggetto sacro come soggetto drammatico, esisteva un altro strumento, ben più efficace, che, per quanto riguarda la scena dei Collegi, lo prescriveva. Si tratta della ben nota *Ratio studiorum* che regolava la pratica teatrale quale parte integrante della pedagogia. Importante è considerare da subito che per la redazione definitiva della *Ratio* del 1599 il contributo dei Gesuiti fu fondamentale: tra le menti che furono chiamate a revisionare le versioni precedenti spicca infatti il nome di Padre Stefano Tucci, professore di Retorica al

¹² Sull'attività di commediografo di Du Cygne cfr. J. SHONE, *Les comédies latines du père Martin Du Cygne*, diss., Archives nationales à Luxembourg, n. I.P. 3165, Luxembourg 1953; J. REISDOERFER, *Plaute, Térence et Martin du Cigne: Comédie latine et Théâtre des Jésuites*, in *Etudes Classiques* 7, 1995, pp. 114-127. All'interno dei Collegi veniva fatto leggere anche Plauto, ma soltanto quattro commedie – *Aulularia*, *Captivi* *duo* [sic], *Stichus*, *Trinummus* – espurgate di tutti i personaggi femminili, cfr. A. TORINO, *Plauto tra i Gesuiti e due edizioni postillate da Marcantonio Mureto*, in *RAL* s. IX 17, 2006, pp. 522-527.

¹³ *Institutiones / Poeticae / Ad Usum Collegiorum Societatis Iesu / Ab uno eiusdem Societatis / Rhetorices Professore. / Burdigale, / Apud J. Mongironem-Millangium / Regis et Collegij Typographum. / MDCLXXXV*. Su Jouvency cfr. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, IV pp. 855-859.

collegio di Messina prima e a quello Romano poi, autore di quelle che sono tra le primissime tragedie gesuitiche come la *Iuditha* o la trilogia cristica *Christus nascens*, *Christus patiens* *Christus iudex*¹⁴.

Il caput 13 della *Ratio* recita così:

Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur.

Tralasciando qui la problematica e in realtà non univoca esclusione del personaggio femminile dalla scena (che, come vedremo, riserva in ogni caso delle sorprese), è più che esplicita la preferenza per la tragedia sulla commedia, tragedia il cui *argumentum* doveva essere appunto *sacrum ac pium*. Sondando le reliquie tramandate nei manoscritti del Fondo gesuitico della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dove la *Bibliotheca Major* del Collegio Romano è confluita, e scorrendo gli *Antichi Cataloghi* che di questa stessa *Bibliotheca* si conservano ancora¹⁵, netta e pressoché totale è la prevalenza delle tragedie – le quasi uniche commedie sono le dodici del *Cynus* – il cui *argumentum* è sostanzialmente biblico oppure tratto dalla storia, soprattutto romana, e dove, in ogni caso, ad agire è un martire o un fervente cristiano.

Questo genere di *argumenta* è proprio delle tragedie che compongono quel campione piuttosto rappresentativo del teatro gesuitico che è la silloge curata dagli stessi Padri in un'edizione pubblicata ad Anversa nel 1634¹⁶. Come s'è detto, le tragedie erano funzionali al corso di studi dei *tirones* e la loro circolazione era dunque manoscritta: a poche veniva concesso il privilegio della stampa, come nel caso del *Crispus* che finì per essere lodato nientemeno che da Pierre Corneille¹⁷. Queste undici tragedie si stagliano dunque come una sorta di canone della tragedia gesuitica sul *mare magnum* di migliaia di tragedie rimaste sepolte nei fondi manoscritti delle biblioteche. Dalla storia romana ne sono tratte tre: il *Crispus* e la *Flavia* di Bernardino Stefonio che mettono in scena la condanna a morte di Flavio Giulio Crispo e di Flavio Clemente, per ordine, rispettivamente di un inconsapevole Costantino e di un Domiziano invece spietato; i *Carthaginenses* di Denis Petau, tragedia ambientata a Cartagine durante la terza guerra punica. Come ci si aspetterebbe, sono presenti drammi di argomento biblico come il *Sedecias* di Charles Malapert e il *Sisaras* ancora di Petau, o drammi i cui protagonisti sono martiri, come *Usthazanes sive Martyres Persici*, sempre di Petau, ambientato alla corte di Sapore II.

¹⁴ Sul contributo dei Gesuiti alla forma definitiva della *Ratio* cfr. VILLOSLADA, *Storia del Collegio*, pp. 96-100. Su P. Tucci cfr. B. SOLDATI, *Il Collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino 1908; M. SAULINI, *Il teatro di un gesuita siciliano: Stefano Tuccio S.J.*, Roma 2002.

¹⁵ Specialmente l'*Antico Catalogo* 57, un catalogo topografico che ci conserva idealmente intatta la *Bibliotheca Major*. Su questi cataloghi cfr. J. DIAMOND, *A catalogue of the old Roman College library and a reference to another*, in *Gregorianum* 32, 1951, pp. 103-114; A. SPOTTI, *Guida Storica ai fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma*, in *Pluteus* 4/5, 1986/7, pp. 263-265; TORINO, *Plauto tra i Gesuiti*, pp. 512-516. Più in generale, sulla *Bibliotheca Major* cfr. VILLOSLADA, *Storia del Collegio*, pp. 158-159; sulle sue vicissitudini cfr. V. CARINI DAINOTTI, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romano*, Firenze 2003², pp. 73 ss.

¹⁶ *Selectae Patrum Societatis Iesu Tragoediae / Antverpiae, apud Ioannem Cnobbarum 1634.*

¹⁷ Sull'influsso del teatro gesuitico nel teatro europeo, soprattutto di lingua francese, cfr. FUMAROLI, *Crispus*.

Consideriamo più da vicino la ‘*praetexta*’ più celebre del teatro gesuitico, il *Crispus* di Stefonio andato in scena per la prima volta nel 1597. Questo il suo *argumentum*:

Iulius Flavius Crispus Caesar Flavii Constantini augusti ex Minervina filius, S. Helenae augustae nepos et minoris Helenae gemellus, Christianis sacris expiatus, bello clarus et saepe victor et ex Germanorum clade triumphalis, tertium consul occiditur iussu patris crimine novercae. Haec est Fausta Maximiani imperatoris filia: quae cum illecebris sanctitatem illius et pudicitiae constantiam expugnare tentasset, reiecta et contempta dolorem repulsae non tulit. Quam ob rem, novercali odio instincta et muliebri levitate, ad perniciem invenis innocentissimi animo intento, periculum illi ad virum Constantinum falsa criminatione conflatur. Quo crimine Crispus et innocentissimus et tertium consul et victor et triumphalis per summam iniuriam oppressus, iudicii genere par Hippolyto, sanctitate morum, rebus gestis et mortis contemptione superior, Faustam Phaedrae, Constantinum Theseo simillimos expertus est. Romae gesta res esse dicitur, quo tempore Crispus ipse consul ex Alemannico bello victor ad Urbem esset cum exercitu, Senatu triumphum illi decernente, Constantino Faustae filio consule fratris collega Senatum habente, Constantino imperatore patre referente¹⁸.

La scelta del soggetto da parte di Stefonio, come vedremo, era tutt’altro che casuale¹⁹. La figura dell’imperatore Costantino era in quegli anni oggetto di una revisione che allarmava la Chiesa Cattolica. Proprio in quegli anni, infatti, in area riformata, era stata stampata – prima soltanto in traduzione latina nel 1576, a Basilea, poi con il testo greco a Francoforte nel 1590 – l’*Historia Nova* di Zosimo. Lo storico del V sec. raccontava l’uccisione di Crispo e di Fausta per ordine di Costantino (326 d.C.) interpretandola come una rivelazione della natura efferata dell’imperatore, un episodio con cui si dimostrava la sua intima crudeltà tirannica. Ma quello che turbava di più di questa versione era come ne usciva la conversione di Costantino che, secondo Zosimo, si sarebbe rivolto al cristianesimo soltanto per calcolo, in quanto unica religione che gli poteva garantire la liberazione da una simile colpa. Dalla cronologia di Zosimo, dunque, il primo imperatore cristiano non si sarebbe convertito dopo la battaglia contro Massenzio, nel 312, ma molto dopo, ovvero l’anno della punizione capitale di Crispo e Fausta, il 326.

Di contro a questa versione anticostantiniana, che risaliva a Giuliano l’Apostata, si contrapponeva una versione filocostantiniana che dai primi storici della chiesa era sfociata negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio. Nel terzo volume (1592) di quest’opera-baluardo del pensiero controriformistico, Baronio raccontava il fatto di sangue avvenuto alla corte di Costantino facendo ricorso all’autorevolezza di un martire che portava in dote un ben noto schema mitico (p. 849):

Artemius Praefectus Augustalis idemque martyr, cum Christianis reus causam ageret coram Iuliano Apostata, deroganti illo Costantino multaque in eum obiiicienti ac praesertim propinquorum necem, haec tunc in eum pro Costantino respondit: ‘Ille autem (inquit) uxorem Fau-

¹⁸ Le citazioni del *Crispus* sono tratte da A. TORINO, *Bernardinus Stefonijs S. J. Crispus*, in *MAL* s. IX 22, 2007, pp. 491-730. L’*editio princeps* fu stampata a Roma nel 1601, ma è la seconda edizione, uscita a Napoli nel 1604, che rappresenta la volontà definitiva di Stefonio, cfr. TORINO, *Tradizione tesuale*, pp. 579-608.

¹⁹ Sulle fonti storiche del *Crispus* e sull’interpretazione dell’opera come difesa di Costantino cfr. A. TORINO, *Bernardino Stefonio difensore di Costantino nel Crispus e sue postille manoscritte all’Historia nova di Zosimo*, in *RAL* s. IX 14, 2003, pp. 325-347.

stam iniste admodum interfecit, ut quae priscam Phaedram esset imitata eiusque filium Crispum calumniata, quod eius amore captus esset et vim ei conatus esset afferre, sicut etiam illa Hippolytum Thesei filium. Atque primum quidem qui sic in matrem insanierat (ut volebant eius verba) ille cum esset maritus, punivit. Postea autem cum scivisset esse mentitam, ipsam quoque occidit, in eam ferens sententiam omnium iustissimam.' Haec Artemius ad Iulianum.

La fonte dichiarata da Baronio è l'agiografo bizantino Metafraste, ma quello che conta è che questo stesso Artemio – patrizio che ricoprì la carica di *dux* in Egitto nel 360, dunque ci troviamo entro i limiti della verisimiglianza storica – è inserito da Stefonio tra i personaggi della tragedia. Giovanissimo *tribunus militum* di Crispo e suo fidato amico, Artemio è soprattutto il depositario di quella che le fonti filocostantiniane tramandavano come la corretta versione degli atroci fatti alla corte di Costantino: quest'ultimo non è un tiranno crudele, ma un marito ingannato da una moglie degenerare, nuova Fedra. La scelta di Stefonio non può essere casuale, al contrario è quanto mai significativa.

Che la vicenda fosse da intendere con lo sfondo del precedente mitico, ce lo assicura una singolare testimonianza di Padre Galluzzi che nella sua *Difesa del Crispo* racconta come, alla prima del *Crispus*, fossero esposti *in prospettiva della scena*, per motivi che si vedranno in seguito, due cartelloni (pp. 109-110):

Iulius Flavius Crispus Caesar / Flavi Constantini Augusti filius / ex Alemannico bello victor / tertium consul / foris parta pace, domi bellum offendit. / Cum fortiter cadere, quam turpiter / facere maluisset, / Faustam nouercam Phaedram, patrem Theseo / simillimos est expertus. / Hippolyto ipse constantior.

Crispus Tragoedia, gemina cum / Hippolyto.

Sono tuttavia i personaggi stessi che, a più riprese, dichiarano la gemellarità tra le due vicende. Questo tipo di rimandi si concentra nel prologo e dal terzo atto in poi, ovvero quando la tragedia si rivela per quello che è: una *Phaedra*. Ed è nientemeno Fedra, sotto forma di Spettro, a essere rievocata da Stefonio per calcare la scena del *Crispus*. A rievocarla dall'Ade nel dramma è un Demone malvagio che la resuscita perché infonda la follia amorosa nella regina Fausta (I 51-54):

*...Gemini ventila sceleris faces;
infer et amores, infer et diras nece
patri et novercae: Theseum vincat pater,
noverca Phaedram. ...*

Lo Spettro di Fedra cerca di sottrarsi (I 175-178):

*Sit Fausta Romae pestilens, Phaedra Atticae;
Iudia peregit Graia iam partes suas,
peragas tuas, Romana, nunc partes; tibi
pecces, noverca: Phaedra peccavit sibi.*

Ma il Demone insiste perché in gioco non è tanto la sorte della famiglia imperiale, quanto quello della famiglia di Cristo che abbraccia l'intera umanità. Pertanto lo Spettro di Fedra dovrà rendere folle la regina Fausta, rovinare Crispo, nipote di Santa Elena e credente perfetto, estirpando così il seme cristiano che sta mettendo radici nella città di Roma (I 133-144):

...*Mundi hoc decus,
hoc columen urbis inclytum eversum occidat
tuisque flammis fumet Aeneadum domus,
Faustae furenti Phaedra praeniteat face;
resides furores usus hortatur recens.
Nunc causa maior, maior incubuit metus.
Nisi providentur, coepta nec nostro Dei
prohibentur astu Dardanam Christus brevi
fraenabit anlam: nostra pellentur procul
suspecta regna, funditus quassae ruent
sedes deorum; Christus, eiecto Iove,
canetur orbe magnus asserto Deus.*

Il vero inizio drammaturgico si ha nella scena successiva, quando le truppe dei soldati cominciano a far ritorno a Roma dalla guerra vittoriosa condotta contro i popoli germanici. Tutto sembrerebbe andare nel migliore dei modi: il figlio dell'imperatore è acclamato ovunque e il senato decreta per lui il trionfo. Finché Fausta, dopo aver covato in silenzio il suo amore contro natura, decide – fuori scena: la *Ratio studiorum* impediva a Stefonio di cimentarsi nel pezzo di bravura con cui poi Racine si sarebbe misurato con Seneca, cioè la confessione diretta all'amato – di tentare la seduzione. All'accorrere di Crispo sconvolto sul palcoscenico, riprendono i richiami al mito (III 31-54):

*Placui novercae. Meruit hoc torvus rigor,
hoc efferati militis vultus truces?
Egone pudendis dignus incestis? Ego?
Materia facilis Crispus? O frustra pium
torvumque frustra filium, o miserum patrem,
o tecta moesta regiae, o Phaedrae quoque
Faustam pudendam, o saeculi monstrum tui,
foemina noverca peius, o labem, o luem!
Quas, Roma, Phaedras, Roma, quas Circes alis?
Quaenam ista regio? Crispe, quin propere hinc fugis,
in pace bella, barbaros nactus domi?
Modo fortis inter arma, nec victus pudor,
in pace pene dexteram victus dedit.
Meritus triumphos inter hostiles metus,
pene in paterna lauream amisi domo
partamque palmam praeliis fregit quies.
Fuge, Crispe, patriae, imo Circae, domus
otia, paternis exul a regnis procul,
ubi terror animos acuit, ubi Martem ciet
clangor tubarum, fulgor ubi ferri micat.*

*Integer amoris hactenus foedi pudor
rigescat; armis pectoris partum decus
retinebis armis. Roma, fugientem vide,
quem non videret hostis. O patria, o pater.*

Al rifiuto seguono la calunnia e l'inganno. È l'Eunuco di Fausta, che nella tragedia di Stefonio unisce alla funzione scenica della *Nutrix* senecana la malvagità di uno Iago, a ordirli. Artemio vorrebbe opporsi con le armi, ben sapendo che la minaccia incombe su Crispo e che il triangolo mitico prevede la rovina dell'innocente (IV 370-376):

*Art. Vereor novercam, patris horresco impetus,
ne Fausta Phaedram, Theseum referat pater.
Cri. Non sumus Athenis, Gnosium non est genus.
Art. Ubi caecus ardor foeminam insanam rapit,
hic sunt Athenae, hic Gnosus, hic Phaedra, hic furor.
Animum timeri foeminae, haud patriam, decet.
Mala mens timendam foeminam, haud sedes facit.*

Ma Crispo si rifiuta sia di trovare riparo nelle armi, sia di rivelare la verità al padre. È dunque inevitabile che tutto precipiti, nell'ultimo atto, quando l'imperatore condanna a morte il figlio. La scoperta tardiva dell'inganno sigilla la tragedia romana con la greca. Così il coro (V 417-421):

*...Cho. Nostris scelera respondent senum;
contende fraudes, Roma, cum paribus pares,
Graias Latinis iunge, cum priscis novas;
exempla confer: Crispus Hippolytum miser
et Fausta Phaedram et Theseum Caesar refert.*

All'imperatore, ormai arreso all'evidenza dell'inganno e all'evidenza del proprio ruolo nell'inganno stesso, non resta che pronunciarsi di fronte al corpo del figlio in uno spunto metateatrale dove si ritrae non in un personaggio tragico, ma in uno ridicolo, da commedia (V 603-605):

*Laetare, Theseu: Phaedra lenonem virum
te non putavit. Ipse trabeatus Gnato
et imperator Phormio Faustae feror.*

Resta tempo soltanto per il racconto che un nunzio fa dell'esecuzione di Crispo: l'eroe ha accettato il destino decretato dal padre in una perfetta *imitatio Christi* (V 613-634):

*Mortis libenter pignus acceptae hoc patri
moriens remittit teque, dum ferro cadit
moriens recepto, saepe conatur 'patrem'
sine mente murmur voce miseranda exiens.*

*Haec astra testor, lenta properasti, pater,
 auxilia, sero mitis et frustra pius.
 Non sic premebat Fausta mandatam necem:
 celerem pietatem citius exclusit scelus,
 furor novercae iussa praevertit patris.
 At iuvenis animo certus et vultu stetit
 nec gelidus horror ille morienti fuit,
 non ille pallor, esse qui vulgo solet,
 sed laetus et sublimis et plenus spei
 animo refusus intimo effulsit decor,
 qualis cadente sole purpurea nitor
 sub nube fulget lucis incertae brevis.
 Flebat satelles, asseclae flebant; sui
 securus ipse risit in summis malis
 et iam recepta morte sic ambas manus
 compositus, astra contuens, 'Iesum' frequens,
 'Iesum' renidens voce languenti ciet;
 'Iesus' supremum spiritum et vocem occupat.*

Crispo, dunque, come nuovo Ippolito, anzi *Hippolyto ipse constantior*, come recitava il cartellone voluto da Stefonio per la prima messa in scena. Ma non è soltanto alla figura resa iconica da Euripide, Ovidio e Seneca che Stefonio si è ispirato per tratteggiare la propria. Ci sono infatti alcuni brani e spunti del *Crispus* che suggeriscono di leggere il dramma anche in una luce simbolica che fa del figlio dell'imperatore Costantino una sorta di Enea cristiano.

La presenza del mito di Enea è infatti particolarmente forte in alcuni snodi fondamentali per lo svolgimento drammaturgico della tragedia, permeando inoltre dettagli significativi che si annidano in più punti, anche nei cori. Già alla fine dell'atto primo, Artemio che come *tribunus militum* che ha preceduto Crispo nel ritorno a Roma, elenca all'imperatore Costantino le felici operazioni militari di Crispo. Dopo aver descritto in maniera dettagliata le singole fasi militari (con un lessico che in questo caso rimanda sicuramente a Vegezio), Artemio racconta anche le fasi cruciali che hanno portato alla vittoria sui popoli germanici. In particolare racconta come la battaglia sia stata decisa dalla singolar tenzone fra Crispo stesso e il re nemico. Il lungo brano di Stefonio è da leggersi quale eco evidente di Verg. *Aen.* 12, 697 sgg., ovvero del celebre duello tra Enea e Turno con cui si chiude il poema. Ma c'è una differenza fondamentale rispetto al modello letterario. Crispo, infatti, pur uccidendo il condottiero barbaro, dimostra nei suoi confronti una *pietas* ignota persino ad Enea (I 690-703):

*Fugiente vita ductor infelix equo
 labitur et hastam consuli moriens refert
 et spolia victus ampla victori suo:
 sonipes, quod odio bella vivaci gerit,
 domitore cursus mortuo, quemque impetum
 sessore vivo ceperat, functo tenet
 dominumque nimia prodit infidus fide.
 Accurrit ipse protinus, regem excipit*

*et iam ruentem sustinet victor manu
placidaeque mentis praebebat exanimi fidem.
Ferro peremptum corpus hostiles manus
auro reposcunt. Consul, adiectis super
spoliis, remittit corpus et pretium libens
et hostis ultro funus exornat sui.*

Crispo, dunque, restituendo allo schieramento dei nemici il corpo del loro re, compie un gesto così eclatante da indurre i barbari a porre fine alla guerra (I 704-715):

*Attonitus hostis haeret et facti diu
novitate pendet; mente dein victa fidem
fortemque iuxta laudat et mitem manum.
Adeunt et ultro foedus et pacem rogant
facilesque mores Marte damnato probant.
Sic ille sitiens sanguinis nostri tumor
studiisque caedis asper erasis abit
odiis et armis subdit excutis manus.
Sic quas cohortes saevus armarat furor,
furore maior author exarmat fides.
Sic saeva Crispus bella vincendo movet,
sic bella Crispus mota parcendo premit.*

Se volessimo cercare una reincarnazione di Ippolito più diversa, almeno all'apparenza, da quella dell'Ippolito di *Phaedra's love* di Sarah Kane²⁰, lo troveremmo qui, nel *Crispus*. Tanta purezza, però, a quanto pare disturbava anche i contemporanei, se, come è vero, il già ricordato Padre Galuzzi dovette scrivere una *Difesa del Crispo*. Tra le critiche più forti una era riservata proprio all'*ethos* del protagonista: *che Crispo principal personaggio, per cagione dell'eccedente sua bontà buon soggetto di tragedia non sia* (p. 107). Che questo fosse il rischio, doveva esserne consapevole anche Stefonio: stando a Galluzzi, i due cartelloni della prima andata in scena sarebbero stati innalzati proprio per prevenire – senza successo – la critica di non conformità ai precetti aristotelici. Secondo Galluzzi, Stefonio intendeva *mettere in scena personaggio idoneo sol per questa cagione che tanto ad Ippolito è somigliante* (p. 110). Niente di aberrante dunque, da quanto avevano fatto gli autori dell'antica tragedia, come Euripide non solo nell'*Ippolito*, ma anche, ricorda Galluzzi, nell'*Ifigenia in Tauride* dove *Oreste e Pilade con quel famoso contrasto di morir l'uno per l'altro idea sono dell'amicizia sollevata all'eroico e perfettissimo stato* (p. 124).

Un secondo smaccato riferimento ad Enea e all'*Eneide* è da scorgersi in quei versi del *Crispus* in cui l'imperatore Costantino alla fine dell'atto secondo decreta il trionfo al figlio descrivendo il tipo di festeggiamenti che dovranno essergli tributati. Dopo aver deciso per alcune classiche manifestazioni di giubilo pubblico, opportunamente rivisitate dal primo imperatore cristiano, – un circo incruento in cui i gladiatori non

²⁰ S. KANE, *Sarah Kane: Complete Plays*, London 2001.

si feriscono e dove le fiere sono bandite (*Hercynia quidquid sylva violenti parit, / quidquid timendi terra producit Iubae, / arena mittat, quidquid ad Gangem fremit / virgata catulos tygris ut vidit rapi* vv. 513-515) – il *potens Aeneadum* sentenzia che per l'occasione dovrà rinverdirsi l'antico *Ludus Troiae*. La parate e i giochi messi in scena da Virgilio nel cosiddetto *Libro dei giochi* (*Aen.* 5, 545 ss.) vengono ripresi con puntualità dal drammaturgo gesuita (II 517 ss.):

*At vetus Iuli Troia puerilis labor
ternae cohortis evocet ternos duces
qui spem minorem puberum ostendent avis
fulgentem in armis. Thraciis vectos equis
pueros magistri quique bisenos regant;
illi solutis arma diducant choris,
illi laceessant ludicram pugnam manu.
Nunc provocato Marte discursu pari
glomeretur agmen, pugna nunc mistis atrox
simuletur armis: victor hac victos premat,
idem hac prematur versus alterna fuga.
Orbibus et orbis implicet veloces eques
dubiaeque caecas ludat ambages via,
quo tumida pacto maria delphines secant
totoque proni corpore adsultu improbo
ludunt in orbem, verberare et caudae fretum
Libycum flagellant; qualis implexos vagis
Labyrinthus olim texcit errores dolis,
in se recurrens mille fallendi viis,
qua turbat ordo, certa qua textis iter
parietibus anceps signa remeandi negat...*

Anche in questo Stefonio, imitando l'insuperabile modello, dà prova di grande capacità versificatoria, riuscendo a plasmare con vivacità e naturalezza i propri trimetri giambici.

Sullo stesso tema, si segnala l'apparente dettaglio della *chlamys* che la regina Fausta, segretamente innamorata del figliastro, sta preparando come dono per Crispo: *nunc lenta fila ducit et chlamydes acu / insignit aureas, ipse quas victor gerat*. Nuovamente ci troviamo di fronte a una citazione dell'*Eneide*: al mantello che Didone (*Aen.* 4, 259 ss.) ha ricamato per il re troiano. Ma non si tratta, con ogni probabilità, soltanto di una ripresa letteraria 'ad orecchio'. Considerando infatti che proprio quel mantello, insieme ad altri ornamenti, fa rivolgere a Mercurio il noto epiteto ingiurioso di *uxorius* a Enea – *...tu nunc Khartaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxorius urbem / extruisti?* (4, 265-267) – si può forse ritenere che Stefonio abbia voluto costruire con il personaggio di Fausta una rappresentazione, in chiave cristiana, delle tentazioni della carne, tentazioni che una tradizione già medioevale voleva simboleggiata proprio da una *saeva noverca*. Tanto Didone rappresenta per Enea un ostacolo nella realizzazione della sua missione, tanto Fausta si interpone fra Crispo e l'*imitatio Christi*. Se poi consideriamo che quella stessa *chlamys* servirà all'Eunuco di Fausta per architettare l'inganno calunnioso a danno di Crispo, allora la valenza simbolica si fa ancora più nitida.

Un'ulteriore eco del mito di Enea si trova nel lungo brano che chiude la quarta scena dell'atto quarto. Qui Crispo si lamenta della propria sventura paragonandola a una barca in tempesta (IV 450 ss.):

*deprensa, Crispe, pinus haud dubie tua
iactatur undis : errat instabili aestuans
commissa ligno tenuis et fragilis salus
per caeca saxa vecta, per syrtes truces...*

Abbiamo una dipendenza doppia della similitudine stefoniana. Stefonio infatti imita la descrizione del 'vero' naufragio delle navi degli Eneadi al largo delle coste siciliane (*Aen.* 1, 81 ss.) prendendo spunti, allo stesso tempo, dalla descrizione dello sfacelo delle navi greche al ritorno da Troia nel racconto che Euribate fa nell'*Agamemnon* (464 ss.). Il passo di Seneca, che è già una ripresa letteraria da Virgilio, ha fornito a Stefonio un comodo appoggio, in quanto il tipo di metro è lo stesso. Da notare soprattutto come, anche in questo brano, Stefonio abbia inteso servirsi della fonte trasformando il piano concreto in un piano morale di spiritualità cristiana.

Altri spunti di matrice virgiliana, non innervati nel meccanismo scenico ma puramente esornativi, si trovano isolati qua e là, ad esempio nel coro *Ingens Assaraci domus...* (II 270 ss.) recitato da due *Manipuli militum ludibundi*, nel loro festoso ritorno a Roma. Tutto questo ci permette di mettere in evidenza il *Crispus* quale ulteriore capitolo della fortuna dell'*Eneide*, ovvia fonte del mito, nella letteratura europea tra Cinque e Seicento.

Con il mito di Enea, Stefonio impasta abilmente, e in certi casi con notevole spregiudicatezza, anche altri miti. La scelta più ardita è certamente quella di ricorrere al mito di Pigmalione, reso celebre nella memoria letteraria dalla versione di Ovidio (*Met.* 10, 247 ss.), per sopperire al già visto Diktat della *Ratio studiorum* che voleva bandito il personaggio femminile dalle scene dei collegi²¹. Per aggirare quest'ostacolo di non poco conto – ancor più spinoso in una tragedia quale il *Crispus* che si presenta come una nuova *Phaedra* – Stefonio fa uso di alcuni espedienti tradizionali, come il racconto del fuoriscena, ma si spinge ben oltre.

Mentre Roma si sta preparando ai festeggiamenti per Crispo che è sulla via del ritorno, Fausta si trova appartata nel cuore della reggia. È il *Senex Faustae Custos*, il vecchio Aio, a raccontare al coro e agli spettatori che Fausta, in attesa del ritorno dell'eroe, è in ammirazione di una statua eccezionale che lo ritrae (II 94-105):

*Imitatur artus candicans veros ebur
et vivus ore certat effictio sibi;
flavescit auro crinis illusus, genis
lanugo vernat aurea at colli nives
fictor nitere passus in propriis bonis,
humeros coruscae chlamydis iniectu tegit.
Iuvenilis ardor igne simulato rubet,*

²¹ Su questo specifico aspetto del *Crispus* cfr. A. TORINO, *Phaedra senza Fedra. Il 'Crispus' di Bernardino Stefonio*, S.J., in *Dioniso* 6, 2007, pp. 261-262.

*qualis ruberet ipse si pugnae calor
inficeret ora iuvenis aut mentis pudor.
Vultu pererrat omnis exanguis color
et gelida vivum corpus effigies refert,
solamen ingens matris et telum simul.*

Le parole del *Custos* ricreano il *topos* letterario della statua ‘viva’. Era infatti immediata, per lo spettatore colto dell’epoca – oltre alla suggestione della storia infelice di Laodamia – l’agnizione con il mito di Pigmalione²². E infatti la statua scolpita dal personaggio ovidiano che la statua di Crispo fa comparire in controluce. In entrambi i casi l’avorio sembra carne – cfr. Ov. *Met.* 10, 254-255 *saepe manus operi temptantes admovet, an sit / corpus an illud ebur; nec adhuc ebur esse fatetur*. E il comportamento di Fausta ricorda troppo da vicino quello dell’artista che si innamorò della propria opera (II 122-132):

*Et bella saepe devovet, quorum metus
sedare insus urbe defensa caret,
quam saepe fecit, pacis immunis puer.
Nimium parentes hostium miserae forent,
quotacumque pars accideret illius precis:
utcumque cordis sauci lentas faces
dequesta votis mater oneravit deos.
Aut opere curas fallit, aut cantu diem
et nunc silenti plexiles ebori rosas,
opifex corollae, nectit et caste oscula
iterata libat, matris ut sensus probes.*

Gli echi ovidiani sono abbastanza nitidi: basti il richiamo a *oscula dat reddique putat loquiturque tenetque / [...] munera fert illi, conchas teretesque lapillos / et parvas volucres et flores mille colorum / liliaque...* di *Met.* 10, 256-265. Ma il *Custos* è di un’ingenuità disarmante – *caste oscula / iterata libat matris ut sensus probes...* – e così racconta al coro, senza esserne consapevole, cosa sta succedendo veramente nel penetrale e nel cuore della regina. E ci sarebbe persino di più: le parole che l’ignaro *Custos* usa nei versi seguenti per descrivere lo stato di Fausta appartengono al lessico della tradizione elegiaca e persino erotica. *Aeger, telum, aestus, medullae, gemitus...* – Catullo, Lucrezio e la tradizione letteraria successiva fanno capolino dal resoconto del *Custos* rivelando che la regina è in preda all’amore.

Una volta che gli inganni orditi dalla regina e dall’Eunuco prendono il sopravvento sull’innocente Crispo, la tragedia lascia sempre più spazio al confronto tra l’imperatore e il figlio, volgendo essa stessa verso le tinte ancor più fosche di una *Medea*. Il padre è infatti chiamato prima a processare Crispo, poi, di fronte al figlio che, pur di non incolpare la matrigna sceglie di rimanere in silenzio, a ordinarne la condanna a morte.

²² Il racconto della statua fatta costruire da Laodamia – che ritroviamo non a caso in compagnia di Fedra nei *Lugentes Campi* (*Aen.* 6, 440 ss.) – si legge in Hyg. *Fab.* 104. Rapido accenno a una fedele immagine di cera in Ov. *Her.* 13, 150-152; cfr. M. BETTINI, *Il ritratto dell’amante*, Torino 1992, pp. 79-90; G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983, pp. 53-93.

Nell'ultimo atto viene messo in scena il processo a Crispo, processo in cui già il primo duello verbale tra l'imperatore e il figlio non può non ricordare gli scambi tra Medea e Creonte nella tragedia senecana. Si confrontino ad esempio IMP. *diffugia quaeris, fraudibus tempus petis.* / CRI. *quas, oro, fraudes tempus exiguum instruat?* / IMP. *omnes. quid istis moribus sacrum putem?* / In *rebus artis tempus est nullum breve* (V 139-141) con il modello CR. *fraudibus tempus petis* / ME. *quae fraus timeri tempore exiguo potest?* / CR. *nulum ad nocendum tempus angustum tulit* (Med. 290-292).

Ma la Medea senecana risuona in maniera ben più eclatante. Dopo che Crispo è giudicato colpevole, il padre dovrebbe ordinare la sua esecuzione. Stefonio lascia quindi l'imperatore da solo sulla scena a recitare un monologo che ricalca quasi letteralmente – rievocandolo – il celeberrimo monologo con cui Seneca (Med. 926 ss.) ha reso immortale la sua eroina tragica (V 237-256):

*Cor pepulit horror, ponit irarum tumor:
mansuescit iterum pectus et lenem ad patrem
index relabor. Ora cur fletus lavit
iniussus? Ignis corde qui serpit novus?
Hoc ut patretur facinus et dirum nefas
a me parente? Natus invictus patris
iussu peribit? Squalor ingentis ducis
inflexit oculos. Occidat, non est mens.
Meus est, supersit. Aestus incertum rapit
iramque pietas, ira pietatem fugat.
Instabilis instar aequoris raptum aestibus
cor fluctuatur. Sensus increscit pius:
luctatur odium. Vincor, heu vincor miser:
placidusque patris sensus in pectus redit.
Quid, anime, titubas? Saeve cur causae dolor
praevaricaris? Iudices, non sum mei
potens. Severum iudicem prodit patris
natura mitis. Melius excedam foro.
Iudicia vos transfigite, dum mitis reo natura servit.*

Il modo in cui l'imperatore Costantino passa a 'recitare la parte' di Medea dopo aver poco prima 'recitato' quella di Creonte è il tipico esempio dell'uso spregiudicato che Stefonio fa delle figure mitologiche mediate soprattutto, ma non solo, dal modello senecano, figure che mantengono a volte le funzioni narrative che avevano nei modelli letterari, altre volte invece ribaltandole o reinterpretandole.

Modalità pressoché identiche si ritrovano nell'altra tragedia di Stefonio, la *Flavia* andata in scena per il giubileo del 1600. Come nel caso del *Crispus* la fonte sono il primo libro degli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio dove, sotto l'anno 98 d.C. (questa la cronologia degli *Annales*), il drammaturgo gesuita trovava raccontato il martirio di Flavio Clemente e dei suoi due figli. Scelti questi ultimi in un primo momento da Domiziano per essere adottati, la casata dei Flavi cadeva in rapida disgrazia dopo l'intervento di Apollonio di Tiana che scatenava con le sue arti magiche la μεταβολή tirannica nell'imperatore. Al ruolo di Crispo come paladino della fede cristiana corrisponde quello di Flavio Clemente; mentre i due malvagi, Apollonio di

Tiana e Domiziano, sono ricalcati sulle figure mitiche rispettivamente di Medea e di Tieste. Apollonio di Tiana rievoca dagli Inferi i demoni che travolgeranno Domiziano, sconvolgendolo al punto da far imbandire a Flavio Clemente i propri figli in banchetto. Ancora più esplicita nella *Flavia* la lotta tra bene e male suggerita dal dialogo fra lo Spettro di Fedra e il Demone nella prima scena del *Crispus*. È grazie al martirio di fedeli come Flavio Clemente se il cristianesimo ha potuto trionfare nel mondo. La loro fermezza contro i tiranni si rinnovava dunque sulla scena insieme all'antica tragedia – quella, beninteso, predicata da Platone...

ABSTRACT

Tentando di far risorgere la tragedia antica, i Gesuiti erano consapevoli di quanto i loro soggetti edificanti contravvenissero al precetto aristotelico sull'eroe tragico che, così scrive Aristotele, non deve eccedere in virtù. Grazie al ricorso al mito, il martire cristiano trova una sua liceità come soggetto tragico. Sono infatti i modelli mitici a fornire un precedente e una 'difesa' al martire cristiano come protagonista del dramma gesuitico. Questo parallelismo è espressamente argomentato da Tarquinio Galluzzi S.J. nelle sue opere teoriche e messo in pratica nella tragedia gesuitica più celebre dell'epoca, il *Crispus* di P. Bernardino Stefonio S.J., dove il figlio dell'imperatore Costantino riunisce su di sé le figure di Ippolito e di Enea.

Trying to revive the ancient tragedy, the Jesuits were aware of how much their edifying subjects violated the Aristotelian precept on the tragic hero who, so writes Aristotle, must not exceed in virtue. Thanks to the recourse to myth, the Christian martyr finds his lawfulness as a tragic subject. Mythical models provide a precedent and a 'defense' to the Christian martyr as the protagonist of the Jesuit drama. This parallelism is explicitly argued by Tarquinio Galluzzi S. J. in his theoretical works and put into practice in the most famous Jesuit tragedy of the time, the *Crispus* by Bernardino Stefonio S. J., where the son of Emperor Constantine reunites Hippolytus and Aeneas's figures on himself.

KEYWORDS: Jesuit theater; reception of Aristotle; Tarquinio Galluzzi S.J.; Bernardino Stefonio S.J.; *Crispus Tragoedia*.

Alessio Torino
Università degli Studi di Urbino
alessio.torino@uniurb.it

INDICE

- 7 *Marco Fernandelli*
Il commento inedito di Mario Martina al libro VIII dell'*Eneide*
- 29 *Gino Bandelli*
L'itinerario scientifico di Mario Martina dalle ideologie della *nobilitas* medio-repubblicana al linguaggio coevo dell'*imperium*
- 37 *Renato Oniga*
La presenza dell'epos di Nevio ed Ennio nell'*Amphitruo* di Plauto
- 45 *Mario Citroni*
Vario *alter Homerus*. Hor. *sat.* 1, 10, 43 s. e il ruolo dell'epica nel progetto poetico augusteo
- 59 *Luigi Galasso*
L'uomo che non volle essere re: la storia di Cipo nel XV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio
- 69 *Paolo Esposito*
Ancora su Catullo e Lucano
- 77 *Alfredo Casamento*
Nullum... sine nomine saxum. Lucano e le 'rovine' della storia
- 89 *Marco Fucecchi*
Anne iterum capta repetentur Pergama Roma? (Sil. 3, 569). Contributo all'interpretazione di un verso (troppo poco) discusso
- 103 *Filippo Fabbri*
La similitudine di Silio, *Punica* 9, 358-361: tecnica, funzione, modelli
- 111 *Maria Luisa Delvigo*
Belli signum: Mario Martina, Lucano e Servio
- 117 *Isabella Canetta*
Butroto e la nuova Troia: un'idea virgiliana? L'annotazione di Servio Danielino a *Aen.* 3, 349
- 123 *Tommaso Ramella*
Pronique manus in verbera tendunt (Claud. *c. m.* 25, 113): imitazione e immaginazione nell'*Epitalamio per Palladio e Celerina* di Claudiano
- 129 *Ermanna Panizon*
Ascanio e Creusa nelle rappresentazioni pittoriche della Fuga di Enea: il caso dell'affresco di Ludovico Carracci in Palazzo Ratta a Bologna

- 147 *Enrico Maria Ariemma*
Vicino non intesi farsi il sonno. Il Palinuro di Ungaretti: un tentativo di messa a punto
- 163 *Elena Merli*
 Diomede incontra il Vaca: presenza funzione di una memoria epica in *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello
- 171 *Teresa Travaglia*
A relatively simple 'mythic method'. Seamus Heaney rilegge *Aen.* 6, 450-476

Miscellanea

- 185 *Giuseppe Pezzini*
Pontem interrompere: Plautus' *Casina* and absent characters in Roman comedy
- 209 *Luca Lattanzi*
 Nota a Verg. *Georg.* 4, 511-513
- 213 *Francesco Berardi*
 La retorica del seduttore: il silenzio negli *amores* e nell'*ars amatoria* di Ovidio
- 229 *Giuseppe Russo*
 Ovide dans les *déclamations majeures* du Pseudo-Quintilien
- 241 *Orazio Portuese*
 Sul *Nachleben* di *AP* 11, 127 e una sua inedita *versio* umanistica
- 247 *Alessio Torino*
 Usi del mito nel teatro gesuitico: Flavio Giulio Crispo tra Ippolito ed Enea

CONTENTS

- 7 *Marco Fernandelli*
The unpublished commentary by Mario Martina on Book VIII of the *Aeneid*
- 29 *Gino Bandelli*
Mario Martina's scientific itinerary from the ideologies of the Mid-Republican *nobilitas* to the contemporary language of the *imperium*
- 37 *Renato Oniga*
The presence of Naevius and Ennius epos in Plautus' *Amphitruo*
- 45 *Mario Citroni*
Varius *alter Homerus*. Hor. *sat.* 1, 10, 43 s. and the role of epic in Augustan poetic project
- 59 *Luigi Galasso*
The man who did not want to be king: the story of Cipus in book XV of the *Metamorphoses* of Ovid
- 69 *Paolo Esposito*
Still on Catullus and Lucan
- 77 *Alfredo Casamento*
Nullum ... sine nomine saxum. Lucan and the "ruins" of history
- 89 *Marco Fucecchi*
Anne iterum capta repetentur Pergama Rome? (Sil. 3, 569). A contribution to the interpretation of a slightly discussed verse
- 103 *Filippo Fabbri*
The similitude of Silio, *Punica* 9, 358-361: technique, function, models
- 111 *Maria Luisa Delvigo*
Belli signum: Mario Martina, Lucan and Servius
- 117 *Isabella Canetta*
Butrotus and the new Troy: a Virgilian idea? The note of Servius Danielinus in *Aen.* 3, 349
- 123 *Tommaso Ramella*
Pronique manus in verbera tendunt (Claud. *c. m.* 25, 113): imitation and imagination in Claudian's *Epithalamium on Palladius and Celerina*
- 129 *Ermanna Panizon*
Ascanius and Creusa in pictorial representations of the escape of Aeneas: the case of the fresco by Ludovico Carracci in Palazzo Ratta in Bologna

- 147 *Enrico Maria Ariemma*
Vicino non intesi farsi il sonno. Ungaretti's *Palinurus*: an attempt to set it up
- 163 *Elena Merli*
 Diomede meets the Vaca: presence of an epic memory in *I piccoli maestri* of Luigi Meneghello
- 171 *Teresa Travaglia*
A relatively simple 'mythic method'. Seamus Heaney re-reads *Aen.* 6, 450-476

Miscellaneous

- 185 *Giuseppe Pezzini*
Pontem interrompere: Plautus' *Casina* and absent characters in Roman comedy
- 209 *Luca Lattanzi*
 Note to Verg. *Georg.* 4, 511-513
- 213 *Francesco Berardi*
 The rhetoric of the seducer: silence in the Ovid's *amores* and *ars amatoria*
- 229 *Giuseppe Russo*
 Ovid in Pseudo-Quintilian's *Major Declamations*
- 241 *Orazio Portuese*
 On the *Nachleben* of *AP* 11, 127 and an unprecedented humanistic version
- 247 *Alessio Torino*
 Uses of the myth in the Jesuit theatre: Flavius Iulius Crispus between Hippolytus and Aeneas

Nel corso del triennio 2017-2019 la rivista ha sottoposto i contributi a un processo di *double-blind peer review*, avvalendosi dei seguenti esperti:

Filippo Amoroso, Università degli Studi di Palermo – Giuseppe Aricò, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano – Sergio Audano, Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci" di Sestri Levante – Emanuele Berti, Scuola Normale Superiore, Pisa – Francesca Boldrer, Università degli Studi di Macerata – Alice Bonandini, Università degli Studi di Trento – Alberto Cavarzere, Università di Verona – Maria Silvana Celentano, Università di Chieti – Giovanni Cupaiuolo, Università degli Studi di Messina – Rosa Maria D'Angelo, Università degli Studi di Catania – Lucia Degiovanni, Università degli Studi di Bergamo – Martin Dinter, King's College London – Flaviana Ficca, Università di Napoli, Federico II – Clara Fossati, Università di Genova – Marco Fucecchi, Università di Udine – Alessandro Fusi, Università degli Studi della Tuscia-Viterbo – Paola Gagliardi, Università della Basilicata – Fabrice Galtier, Université Paul Valéry, Montpellier – Fabio Gasti, Università di Pavia – Franco Giorgianni, Università degli Studi di Palermo – Luca Graverini, Università degli Studi di Siena – Tommaso Guardi, Università degli Studi di Palermo – Angelo Luceri, Università degli Studi di Roma Tre – Rosanna Marino, Università degli Studi di Palermo – Alessandra Minarini, Università degli Studi di Parma – Salvatore Monda, Università del Molise – Annalisa Némethi, Università di Pisa – Francesca Romana Nocchi, Sapienza Università di Roma – Marco Onorato, Università degli Studi di Messina – Bruna Pieri, Università di Bologna, Alma Mater – Giorgio Piras, Sapienza Università di Roma – Orazio Portuese, Università degli Studi di Catania – Alessandro Russo, Università di Pisa – Biagio Santorelli, Università di Genova – Francesca Sivo, Università degli Studi di Foggia – Eleonora Tola, Conicet, Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – Alessio Torino, Università degli Studi di Urbino – Chiara Torre, Università degli Studi di Milano – Christopher Trinacty, Oberlin College, Ohio (USA) – Sabina Tuzzo, Università del Salento – Vaios Vaiopoulos, Ionian University, Kérkyra.

NORME PER I COLLABORATORI

I collaboratori si atterranno alle seguenti norme tipografiche:

nel caso di citazioni estese esse andranno isolate ponendole in corpo 11; i testi in latino riportati in *corsivo*, senza virgolette, quelli in greco in caratteri greci non corsivi; nel caso di testi poetici, i versi saranno posti su righe differenti in infratesto.

L'indicazione numerica della nota sarà collocata prima dei segni di interpunzione e avrà numerazione continua per l'intero contributo.

Gli autori citati in nota andranno posti in maiuscoletto, l'iniziale del nome apposta solo la prima volta (e.g.: G.B. CONTE); quelli antichi andranno in tondo secondo le abbreviazioni correnti (e.g.: Cic. *off.*, Hor. *c.*, Sen. *Med.*) e adoperando, per l'indicazione di libri, paragrafi o versi, sempre cifre arabe.

Se si citano traduzioni sarà necessario evidenziare l'edizione utilizzata.

Il titolo (con l'eventuale sottotitolo) dell'opera o dell'articolo andrà sempre in corsivo. Nel caso di monografie dopo il titolo andranno indicati luogo di pubblicazione, anno, pagine:

e.g.: H.D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1969, pp. 112-115.

Nel caso di articoli, le riviste andranno segnalate in corsivo, secondo l'abbreviazione contenuta nell'*Année Philologique*, seguite da numero, anno, pagina iniziale e finale:

e.g.: M.B. ROLLER, *Color-Blindness: Cicero's Death, Declamation, and the Production of History*, in *CPb* 92, 2, 1997, pp. 109-130.

In presenza di riferimenti a passi specifici bisognerà indicare la pagina precisa:

e.g.: S.F. BONNER, *Lucan and the Declamation Schools*, in *AJPh* 87, 1966, pp. 257-289: p. 270. o rinviare ad una sequenza di pagine:

e.g.: P. FEDELI, *Il V Epodo e i Giambi d'Orazio come espressione d'arte alessandrina*, in *MPbL* 3, 1978, pp. 67-138, in particolare pp. 78 ss.

Per contributi apparsi in volumi miscelanei si preferirà indicare il nome del curatore (con l'abbreviazione nella lingua pertinente: a cura di; ed./eds.; éd./éds.; Hrsg./Hrsgg.):

e.g.: E. FANTHAM, *Orator and/et actor*, in P. EASTERLING, E. HALL (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 362-376: p. 367.

Nel caso di citazione ripetuta, dopo la prima volta si utilizzeranno le prime parole del titolo, seguite da virgola e cit.:

e.g.: WISEMAN, *Roman Studies*, cit., p. 31.

Il contributo dovrà essere corredato da due abstracts (in inglese e in un'altra lingua a scelta tra italiano, tedesco, francese e spagnolo) e accompagnato da cinque keywords in inglese.

Gli articoli, redatti in forma definitiva secondo le norme qui indicate, devono essere recapitati alla redazione di *Pan* al seguente indirizzo: redazione.pan@unipa.it.

Finito di stampare nel mese di novembre 2019
da Officine Grafiche soc. coop., Palermo
per conto di Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice - Palermo
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
casaeditrice@gipesrl.net
www.istitutopoligraficoeuropeo.com