Accademia Nazionale Virgiliana
di Scienze Lettere e Arti

Quaderni dell'Accademia
22

MAURO LASAGNA

DONI PER IL CANTO
PROVE D'ASCOLTO

MANTOVA

2022

In copertina:
Mantova, Palazzo Accademico, Sala di Maria Teresa
STANISLAO SOMAZZI, *Allegoria delle scienze e delle arti* (stucco 1775)

Archivio di Stato di Mantova autorizzazione N. 29/2013

Accademia Nazionale Virgiliana
di Scienze Lettere e Arti

Quaderni dell'Accademia
22

MAURO LASAGNA

DONI PER IL CANTO
PROVE D'ASCOLTO

MANTOVA
2022

PROPRIETÀ LETTERARIA
L'Accademia lascia agli Autori ogni responsabilità
delle opinioni e dei fatti esposti nei loro scritti.

ISBN 978-88-85614-96-3

Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?
nam neque me tantum venientis sibilus austri
nec percussa iuvant fluctu tam litora, nec quae
saxosas inter decurrunt flumina valles.

Verg. *ecl.* 5, 81-84

INDICE

Presentazione ..... pag. IX
Prefazione ..... » XIII

Percorsi ..... » 1
I. L'«abbraccio vano», *Gerusalemme liberata* 12, 57 ..... » 3
II. Q*uidquid aspiciebam mors erat* (Aug. *conf*. 4,4.9). La morte dell'amico e la scoperta della *mortalitas* ..... » 13
III. *Immensum sui desiderium nobis reliquit* (Min. *Oct*. 1, 3). La morte dell'amico da Cicerone ad Agostino ..... » 29
IV. Casi particolari di amicizia asimmetrica nella letteratura latina ..... » 47
V. *Quanta folla d'eroi!* (Parini, *La Notte*, 351). Esempi di riuso di uno schema epico nella letteratura italiana ..... » 63
VI. Una metamorfosi sostitutiva, e dintorni. Poliziano, Valerio Flacco, Draconzio ..... » 77
VII. Il giardino nella letteratura latina ..... » 91
VIII. Risalire il fiume. Tra mito e storia ..... » 115

Diffrazioni ..... » 135
IX. Le relative latine con l'infinito. Un caso di ambiguità sintattica? ..... » 137
X. L'alternanza *deorsum* / *iusum* in diacronia e in sincronia ..... » 149
XI. Prudenzio, *Epilogus*. Una *priamel* cristiana ..... » 175
XII. Il lessico del «tre» nel *Griphus* di Ausonio ..... » 191
XIII. Il latino di uno studente geniale. Variazioni di Rimbaud su un'ode di Orazio ..... » 209
XIV. Un epigramma latino per la laurea di Giuseppe Acerbi ..... » 221

Ascoltando Virgilio ..... » 231
XV. Acqua e acque. Paesaggio e poesia in Virgilio ..... » 233
XVI. Virgilio nel municipio di Gonzaga ..... » 261
XVII. Virgilio, *Georgiche*, 2, 1-21. Una lettura ..... » 273
XVIII. Vino, uva, vite nella poesia virgiliana ..... » 287
XIX. *Mecum poteras requiescere*. Ospitalità in Virgilio ..... » 311
XX. Enea *hospes* di Didone: parola, gesto, spazio ..... » 339
XXI. Esempi di regia virgiliana ..... » 363
XXII. Piante e fiori in Virgilio: voci e risonanze ..... » 379

Bibliografia ..... » 391
Index locorum ..... » 407
Indice dei nomi ..... » 429

PRESENTAZIONE

A coloro a cui capitasse tra le mani questo libro forse sarebbe utile qualche informazione su quello che hanno davanti, prima che si azzardino a sfogliarlo, o, cosa ancor più rischiosa, a leggerne qualche riga.

Qui si trovano riuniti i risultati di ricerche di carattere linguistico e letterario prevalentemente su testi latini. Lavori connessi a conferenze e ad interventi in convegni, oltre a contributi variamente motivati; alcuni già pubblicati, altri inediti e originariamente nemmeno pensati per la pubblicazione. All'inizio di ogni capitolo una nota fornisce le informazioni essenziali. Su tutti sono intervenuto, in diversa misura, per migliorare, spero, l'espressione e aggiornare qualche dato, ma lasciando invariati l'impianto e l'impostazione concettuale, e quasi sempre anche l'originaria bibliografia. In ciascuno ho preferito mantenere, o appena mutare, il proprio registro linguistico, adatto all'occasione e ai destinatari allora previsti. Tuttavia a chi leggerà non si richiedono raffinate competenze antichistiche: ogni parola latina o greca è accompagnata dalla traduzione, la terminologia linguistica e retorica è per lo più di uso comune; qualche pagina può apparire piuttosto ispida: saltarla non compromette certamente la comprensione del resto.

Si tratta di ricerche che ho fatte quasi sempre su istigazione di colleghi, di amici, di persone a cui non potevo opporre un rifiuto. Si distribuiscono in questi ultimi trent'anni, durante i quali mi sono occupato anche di altri argomenti, che, per buona sorte dei lettori, non hanno partorito alcun testo scritto.

Già quando decisi di imbarcarmi in questa avventura, temevo che alla fine l'impressione sarebbe stata di aver prodotto una serie di oggetti inerti: è un po' quello che avverto ora. Prodotti fuori moda, fuori mercato, persino di quello dell'usato. Non esito a dire (prima che me lo dica un lettore sincero) che il risultato può produrre l'impressione un po' lugubre che sorge percorrendo una collezione di farfalle: forme intatte, ma perente. Ma rassicuro il paziente lettore: "non s'è fatto apposta".

Diamo ragione del titolo. Vorrebbe mostrare l'attitudine che assumo, e che mi attendo sia condivisa dal lettore, davanti ad un testo antico, nonostante l'enorme distanza culturale che ci separa da quel mondo: un ascolto partecipe delle sue parole, che rivelano la sapienza con cui è stata pensata e realizzata la comunicazione tra esseri umani. Una comunicazione ricca, come sempre in un testo letterario, in cui la parola vale per i suoi riverberi semantici e artistici. Una parola, anche una singola parola, che, con la sua energia evocativa, si mette in dialogo con la reattività del lettore, stimolato a mettere in gioco il suo

sapere e il suo sentire (al contrario dell'ammorbante chiacchiericcio in cui siamo immersi). Parole create con la voce dal poeta antico e messe sulla pagina per essere ascoltate. E avremmo ancora molto da imparare.

Una breve nota tecnica (per i lettori più esigenti). Secondo la grafia corrente in Italia la /*u*/ semiconsonante è scritta *-v-* (*vinum* invece di *uinum*). Il gruppo *-uo-* quasi sempre è scritto *-vo-* oppure *-vu-*, ad esempio, invece di *nouos*, *novus* (una grafia assurda rispetto al latino classico), ma, se presente in edizioni recenti, *novos* (un fragile compromesso tra pronuncia antica e grafia moderna). Ho mantenuto la grafia *-u-* in pochi casi specifici per favorire la comprensione di fenomeni fonetici oggetto dell'analisi. Quasi sempre è mantenuta l'uscita in *-is* dell'accusativo plurale dei nomi con tema in *-i*.

I ringraziamenti.

Al Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana, il professor Roberto Navarrini, e ai colleghi del Consiglio di presidenza, che hanno accettato di pubblicare il volume.

A Irene e ad Andrea, miei allievi in annate diverse al liceo Belfiore (la scuola cui devo molto), che si sono sobbarcati il compito di stendere la prefazione e ai quali sono debitore di suggerimenti ed aiuti di vario genere.

Così come anche ad altri va la mia gratitudine più viva, con il rammarico di non poter saldare mai più i debiti che ho contratto con ognuno di loro.

Mauro Lasagna

Parentum familiariumque optimorum memoriae
itemque magistrorum magistrarumque,
amicis discipulisque carissimis,
collegis doctissimis,
d.d.

I

PREFAZIONE

Il primo testo con il quale si apre questa raccolta di studi di Mauro Lasagna – una rilettura del duello tra Tancredi e Clorinda alla luce del *topos* dell'abbraccio vano – è anche l'unico saggio, tra quelli presenti nel volume, a non essere stato mai né pubblicato né destinato ad essere pronunciato in occasioni formali. Sfogliando un libro che raccoglie un numero così articolato di studi già presentati a un pubblico di specialisti e pubblicati in sedi di prestigio, non manca la tentazione di chiedersi come mai Lasagna abbia deciso di presentarsi al lettore proprio attraverso un testo non solo inedito, ma persino (lo puntualizza lo stesso autore in nota) mai neppure pensato per la pubblicazione. È una scelta che si presta a diverse interpretazioni: forse, da un lato, il desiderio di includere in questo libro, tra tanti contributi destinati a giornate di studio, convegni e monografie e spesso sollecitati, come rivela l'autore nella *Presentazione*, da amici e colleghi, anche uno studio (certo uno tra i tanti) che testimoniasse traiettorie più personali e non collegate a un'occasione strutturata. Forse, anche, la volontà di indicare *in limine*, simbolicamente, che il punto di partenza comune a tutti questi saggi, che spaziano dalla comparatistica fino alla linguistica, è stato, nel corso del tempo e fin dal principio, un desiderio di ricerca emerso in lui come lettore, prima ancora che come studioso. Rimane però il sospetto che questo testo, una «breve esercitazione […] inizialmente prevista per una utilizzazione didattica, con finalità metodologica», celi, con la sua collocazione in una posizione così evidente, un messaggio più profondo.

E la suggestione prende ancora più corpo quando, con gli occhi dell'allievo, oltre che con quelli del lettore, si affronta di seguito la lettura dei vari contributi che compongono la sezione dei *Percorsi*. Abbraccio vano, morte dell'amico, rassegna degli eroi, metamorfosi sostitutiva, sono infatti solo alcuni dei motivi letterari attraverso i quali il professor Lasagna proponeva ai suoi allievi di leggere – anzi, di rileggere: perché, come amava ricordare ai suoi studenti, ogni lettura è sempre una rilettura – non solo i classici, ma anche la narrativa più recente. Si fa strada l'idea che, nella scelta di utilizzare un testo destinato alle aule scolastiche come studio liminare della raccolta, abbia un ruolo la volontà di richiamare il valore fondante della propria esperienza professionale come docente anche in un'opera come questa, che non ha negli studenti liceali il suo pubblico privilegiato.

Questa suggestione sembra confortata dall'esistenza, almeno all'interno di tutta la prima sezione del volume, di una trama sottile, riconoscibile in

modo nitido a chi abbia avuto la possibilità di seguire le lezioni di Mauro Lasagna come allievo, tra i banchi di scuola. *Mieux vaut une tête bien faite qu'une tête bien pleine* recita la massima di Montaigne che, mediata dalla lezione di Morin, è ormai diventata un orizzonte pedagogico largamente condiviso dai docenti. E come costruire una testa ben fatta, il professor Lasagna lo aveva capito benissimo: non c'è testa fatta meglio di quella di un lettore, perciò educare lettori non può che costituire un indirizzo pedagogico sicuro. Il testo, durante le lezioni di Lasagna non era mai accolto e accettato passivamente, ma sempre negoziato con il suo lettore reale attuale, la classe, alla quale era consentito smontarlo, indagarlo, farlo reagire variamente con la tradizione letteraria alla ricerca di significati sempre più profondi. In questa indagine continua, gli allievi individuavano sempre più elementi rivelatori di quel gioco di rifrazioni e riverberi sul quale si fonda non solo la letteratura, ma l'esercizio stesso della lettura, e avevano l'opportunità di scoprire come anche i testi più distanti da loro e apparentemente meno capaci di comunicare alla loro sensibilità, contenessero, imprevedibilmente, significati attuali e abissi da esplorare.

Si trattava di una dimensione didattica del tutto originale, certamente ispirata a una prospettiva costruttivista, che sembra, con lo sguardo di oggi, aver notevolmente anticipato non solo un approccio per competenze ma addirittura alcuni traguardi recenti della didattica dell'italiano – come, ad esempio, la costituzione di gruppi di lettura o l'adesione a *format* strutturati come il *Writing and Reading Workshop*. Ma la lezione è ben più antica, da ricondurre almeno alla strada maestra tracciata da Giorgio Pasquali.

Proprio Pasquali, commemorando Michele Barbi, offre una chiara formulazione della «virtù principale» dell'ottimo insegnante, e, si può chiosare, in quanto tale dell'ottimo studioso. Virtù niente affatto ovvia, nonostante l'apparente facilità: «sapeva annullare d'un tratto ogni distanza tra sé e l'interlocutore. Il maestro vero è molto più spesso un fratello che un padre». L'occasione e l'epoca imponevano a Pasquali un tono lievemente enfatico che rischia di velare il punto centrale: il discente è un interlocutore, non uno spettatore muto. L'ottimo insegnante costruisce un dialogo tra pari e dunque è necessario che chi ascolta sia messo in grado, appunto, di dialogare. Questo è ciò che fa Lasagna. Nonostante la ricchezza e, talvolta, la complessità dei saggi qui raccolti, il lettore, anche se non latinista, perfino se digiuno di latino, non si sentirà mai disarmato davanti a un sapere di cui pure avverte l'irriducibile estraneità alla sua esperienza, anche intellettuale, quotidiana (mentre il lettore più o meno esperto, semplicemente, si divertirà).

Non si tratta soltanto e banalmente dell'abbandono preliminare di ogni supponenza e della scelta di una prosa limpida, misurata ma coinvolgente; tantomeno questa raccolta di saggi offre una trattazione tecnico-manualistica. A questo proposito, si noterà che mancano sussidi come il glossario; ma, molto semplicemente, il glossario non occorre. Il sottotitolo *prove d'ascolto* e la metafora delle *diffrazioni* (così si intitola la sezione – non solo topografica-

mente – centrale) restituiscono il senso e il metodo di questo libro.

L'autore stesso, in apertura, attira l'attenzione sull'«ascolto partecipe» dovuto al testo antico (p. IX), attitudine che trova la sua più ricca espressione nell'ultima sezione, *Ascoltando Virgilio*, perfetta attuazione dei principi enunciati nella *Presentazione*. Non sfuggirà però che l'ascolto di Lasagna si esercita anche su un altro piano, al di fuori dell'ambito letterario, nei confronti di chi legge questi testi e con questi, prima che con quelli letterari, deve poter dialogare. La classica *captatio benevolentiae*, il *topos* dei «venticinque lettori», con cui pure Lasagna gioca con leggerezza, velano un'impostazione scientifico-metodologica precisa. Si crea un rapporto dialogico quasi reale, ed estremamente simpatetico, dato che l'autore è capace di assumere su di sé le mancanze del lettore (perlomeno le principali), fino al paradosso di rappresentarsi quale «lettore fatalmente *naïf*» (p. 232). La promessa della *Presentazione* – «a chi leggerà non si richiedono raffinate competenze antichistiche» (p. IX) – è mantenuta perché, nello stesso momento in cui emerge una difficoltà, una probabile lacuna, vengono offerti tutti gli strumenti perché sia (apparentemente) il lettore a risolverla. Si veda, tra i molti esempi, il saggio sul *Griphus* di Ausonio (c. XII), in cui, come spesso accade, Lasagna sembra sparire dietro l'autore oggetto d'analisi. «Ausonio, scrittore coltissimo ed erudito che si rivolge a lettori altrettanto colti ed eruditi, usa questo mezzo: attingere alle conoscenze (ed anche al manierismo) che, lui e i lettori, hanno in comune e, nello stesso tempo, fare affidamento all'abilità dei lettori perché trovino nella loro memoria i riferimenti eruditi opportuni, sia letterari, sia linguistici e grammaticali. Per così dire, Ausonio obbliga i suoi lettori ad una specie di ginnastica mentale e culturale» (pp. 199-200). L'analisi del *Griphus* è stata condotta in modo tale che, a questo punto dello scritto, il lettore ha l'impressione di essersi davvero avvicinato a questo ideale erudito, e di averlo fatto quasi da solo: gli sono stati forniti tutti gli strumenti linguistici, retorici, letterari, tutti i 'ferri del mestiere', e gli è stato insegnato come servirsene al meglio.

Al termine della lettura di questa raccolta, tutti si sentiranno molto più vicini al giovane Rimbaud, «studente geniale» (c. XIII), la cui prova di composizione latina è oggetto di uno studio magistrale (anche per la didattica), che in pochissime pagine tocca, con un'agilità sorprendente, l'essenziale linguistico e stilistico del latino poetico classico. L'imitazione oraziana di Rimbaud, al pari dell'*Epilogus* di Prudenzio (c. XI), inoltre, offre la possibilità di studiare il fenomeno dell'intertestualità in due testi non canonici, arricchendo, con un'ulteriore verifica sperimentale (si ricordi che si parla di *prove* d'ascolto), quanto visto nella sezione *Percorsi* per autori massimi. Nella prova di Rimbaud assistiamo quasi in presa diretta alla messa in opera delle quattro «dimensioni della tecnica allusiva» (p. 10). Analogamente, lo scritto su *Virgilio nel Municipio di Gonzaga* (c. XVI) mostra con la massima evidenza, pur attraverso la lente deformante di un'interpretazione volutamente distorta del testo virgiliano, i meccanismi della comunicazione letteraria, «ricca […],

in cui la parola vale per i suoi riverberi semantici e artistici», mettendosi «in dialogo con la reattività del lettore, stimolato a mettere in gioco il suo sapere e il suo sentire» (pp. IX-X).

Volendo semplificare, la sezione *Diffrazioni* perfeziona la strumentazione linguistica (soprattutto, ma non solo, nei due lavori sulle *relative con l'infinito* e sull'*alternanza* deorsum / iusum, c. IX e c. X) e retorica già pienamente all'opera nei *Percorsi* e che sarà integralmente messa a servizio di Virgilio nell'ultima sezione. Di saggio in saggio, una piacevole fatica accompagna i risultati critici più complessi, che Lasagna fa apparire ottenuti quasi in collaborazione con i suoi lettori.

È, appunto, un'impressione, quasi un gioco di prestigio. Tutta la stagione del migliore strutturalismo e della migliore critica stilistica, in ambito latino ma non solo, e l'esperienza stessa di Lasagna come studioso di linguistica latina (di cui si vorrebbero conoscere anche altri frutti) si intravedono dietro la costante sprezzatura. Del resto basta un cenno, in nota, per richiamare tutta una stagione critica e i suoi momenti migliori: «Alla cara memoria del prof. Ghiselli dedico questo lavoretto [XVII. *Virgilio,* Georgiche*, 2, 1-21. Una lettura*], che, come molti altri miei, gli deve moltissimo sul piano metodologico e contenutistico» (p. 273). La metafora della *diffrazione* ben rappresenta questa impostazione: i concetti di scarto e di straniamento dell'opera letteraria rispetto alla lingua e all'orizzonte usuali, che tanta parte avevano e hanno in questa forma di critica, vi sono pienamente sussunti; la finezza, e l'efficacia anche didattica di questi lavori, obiettivo sempre perseguito dall'autore, sta nel riuscire a trasformare quasi inavvertitamente lo straniamento 'naturale' del lettore-discente in una categoria critica funzionale all'analisi, nel proiettare sul senso di insensatezza, irragionevolezza, inutilità (p. 136) il «netto diaframma tra le realtà rappresentate e la resa letteraria» (p. 380) predisposto dall'autore analizzato, superabile con gli strumenti della migliore critica. Se questo riesce, non c'è maggior premio quanto l''esperienza di libertà' (p. 136) che questi studi costantemente inseguono.

Irene Cappelletti, *Andrea Maiello*

PERCORSI

Chi ha qualche familiarità con la letteratura, così come con altre arti, ogni tanto si accorge che le sue letture, involontariamente, si collegano tra loro per qualche motivo. Situazioni, voci, singole parole, significati ed emozioni, e quant'altro, sembrano volersi mettere in serie. Di più: vogliono invitare ad un viaggio, a tentare un percorso tra libri, immagini, ricordi, allusioni, tempi, luoghi. Spesso la mossa iniziale viene dall'esterno, la proposta di un tema per una conferenza, la voglia di guidare gli alunni di una classe ad impiegare quanto s'è letto ed appreso per sperimentare l'emozione della ricerca. Staccarsi per un po' dalle sicure sponde del proprio lavoro già programmato per inseguire la curiosità di vedere dove si andrà a finire. Mettere in moto echi, ricordi, allusioni, conoscenze e, ancor più, ignoranze. Sommare ciò che si sa a quello che si vorrebbe sapere. Percorrere paesaggi ora noti ora meno noti, talora ancora sconosciuti. E, alla fine, avere anche ben chiaro che il cammino avrebbe potuto, o dovuto, prendere altre direzioni, talvolta solo intraviste, talaltra rimandate ad altre occasioni, che forse non si ripresenteranno mai più.

I

L'«ABBRACCIO VANO»
Gerusalemme liberata 12, 57*

1. TORQUATO TASSO, *GERUSALEMME LIBERATA*, 12, 51 SS.

Nel canto dodicesimo della *Liberata* Torquato Tasso, dall'ottava 12, 51, narra il duello notturno tra Clorinda, la bellissima guerriera che combatte tra i saraceni per la difesa di Gerusalemme, e Tancredi, il guerriero cristiano innamorato proprio di lei. È il risultato imprevisto e drammatico della sortita notturna[1] di Clorinda e Argante per incendiare la torre di legno che i guerrieri cristiani avevano innalzato per dare l'assalto alla città.

Tancredi non può riconoscere Clorinda, perché la guerriera non indossa le sue armi splendenti e l'oscurità impedisce ogni riconoscimento. Tancredi, dunque, condotto in un tragico equivoco, si trova a combattere furiosamente e a sua insaputa contro la donna amata. La conclusione sarà per entrambi tragica. Dell'episodio Claudio Monteverdi diede una suggestiva realizzazione musicale nel 1625: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638).

Lib. 12, 51-56:

51 ……
Solo Tancredi avien che lei conosca:
egli quivi è sorgiunto alquanto pria;
vi giunse allor ch'essa Arimon uccise:
vide e segnolla, e dietro a lei si mise.

52 Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima
degno a cui sua virtù si paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
verso altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima

---

* Di questa breve esercitazione era inizialmente prevista una utilizzazione didattica, con finalità metodologica (1996).

[1] Le premesse narrative e lo svolgimento di questo episodio appartengono al *topos* epico della "sortita notturna", del quale bisogna tenere presenti almeno le più famose riprese prossime (*Orlando furioso*, 18, 172 ss.: Cloridano e Medoro) e quelle classiche, Virgilio, *Eneide*, 9, 314-445: Eurialo e Niso, Stazio, *Tebaide*, 10, 347 ss.: Opleo e Dimante. L'ipotesto omerico, che ne è all'origine, è *Il*. 10, la *Doloneia*, l'impresa notturna di Odisseo e Diomede per rapire il Palladio, l'immagine della dea Pallade, dal suo tempio in Troia. Un esempio di riuso straniato, e pertanto lontanissimo dal tono degli episodi citati, ma utilissimo sul piano metodologico e didattico, è "la notte degli imbrogli" nei capitoli 7° e 8° dei *Promessi sposi*.

che giunga, in guisa avien che d'armi suone,
ch'ella si volse e grida: "O tu, che porte,
che corri sì?" - Risponde: "E guerra e morte".

53 "Guerra e morte avrai; disse - io non rifiuto
darlati, se la cerchi", e ferma attende.
Non vuol Tancredi, che pedon veduto
ha il suo nemico, usar cavallo, e scende.
E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,
ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;
e vansi a ritrovar non altrimenti
che duo tori gelosi e d'ira ardenti.
…..
55 Non schivar, non parar, non ritirarsi
voglion costoro, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi:
toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
a mezzo il ferro, il piè d'orma non parte;
sempre è il piè fermo e la man sempre in moto,
né scende taglio in van, né punta a voto.

56 L'onta irrita lo sdegno a la vendetta,
e la vendetta poi l'onta rinnova;
onde sempre al ferir, sempre a la fretta
stimol novo s'aggiunge e cagion nova.
D'or in or più si mesce e più ristretta
si fa la pugna, e spada oprar non giova:
dansi coi pomi e infelloniti e crudi
cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

Ecco dunque la strofa sulla quale si concentrerà l'attenzione, 12, 57:

57 Tre volte il cavalier la donna stringe
tra le robuste braccia, ed altrettante
da quei nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge
con molte piaghe; e stanco ed anelante
e questi e quegli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.

Il duello riprenderà più furioso di prima, anche perché Clorinda rifiuta di

dire il suo nome, come le ha chiesto Tancredi secondo le regole cavalleresche, 12, 61-62:

61 Risponde la feroce: "Indarno chiedi
quel c'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi
un di quei due che la gran torre accese".
Arse di sdegno a quel parlar Tancredi,
e: "In mal punto il dicesti;" indi riprese
"il tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
barbaro discortese, a la vendetta".

62 Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,
benché debili in guerra. Oh fera pugna,
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, invece, d'entrambi il furor pugna!
Oh che sanguigna e spaziosa porta
fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna,
ne l'arme e ne le carni! e se la vita
non esce, sdegno tienla al petto unita.

Ma sta per compiersi il destino di Clorinda, 12, 64:

64 Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

La morte imminente produce nella guerriera una profonda metamorfosi, che le fa mutare atteggiamenti e linguaggio, 12, 66:

66 "Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave".
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Ora si può riprendere la strofa 12, 57:

Tre volte il cavalier la donna stringe
tra le robuste braccia, ed altrettante
da quei nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge
con molte piaghe; e stanco ed anelante
e questi e quegli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.

Anche alla luce di quanto viene narrato prima, la strofa mette in evidenza che tra i due personaggi vi è un'incomunicabilità irrimediabile: non solo non si sono riconosciuti, non solo si combattono ferocemente con l'intento di uccidere ciascuno il proprio avversario, ma il duello stesso non è condotto secondo le regole della scherma. Infine i due guerrieri arrivano al contatto fisico: *Tre volte il cavalier la donna stringe* / *tra le robuste braccia*, che però non produce alcuna comunicazione reale, *ed altrettante* / *da quei nodi tenaci ella si scinge,* / *nodi di fier nemico e non d'amante*. In questo episodio quanto maggiore è la vicinanza fisica, tanto maggiore è la distanza sentimentale, ben chiara nell'ottava 12, 64.

Del resto nella strofa 12, 57, come in altre di questo episodio, si riconoscono più codici, quello epico-guerresco e quello amoroso, soprattutto nei primi versi, il cui linguaggio (*cavalier*, *donna*, *stringe*, *nodi tenaci* ed esplicitamente la parola finale negata *amante*) è propriamente quello amoroso, confermato dalle figure e dal ritmo (ad es. l'iperbato iconico del v. 1 e gli *enjambement*).

Chiaramente, la direzione è quella del *topos* di *eros* e *thanatos*.

Ma forse vi si può riconoscere qualche cosa di più. Tancredi di fatto abbraccia la donna amata, che però non riconosce e che comunque gli sfugge; e la strofa inizia con *Tre volte*: perché proprio tre volte, perché questo strano abbraccio, abbraccio di morte ma espresso col linguaggio amoroso? o abbraccio amoroso in un contesto di morte? Del resto, Clorinda non è più *la guerriera* ma è *la donna*[2], però non è così (non ancora) per Tancredi.

Notiamo inoltre l'andamento del ritmo complessivo del duello: il combattimento si sviluppa dapprima secondo un'intensa *climax*, ma nell'ottava 12, 57 subisce un rallentamento, un'*anticlimax*, una pausa, che viene a trovarsi al centro dell'intero combattimento; anche questo accorgimento spinge a riflettere sulla scelta operata dal Tasso.

[2] I termine, nella lirica amorosa, è fortemente connotato, poiché è riservato all'amata del poeta.

Nella memoria dei lettori di poesia si fa strada una suggestione: che qui stia operando l'allusione ad altri testi, e che essa stia guidando verso dimensioni e direzioni di lettura più articolate, e più soddisfacenti.

Se si concettualizzano i tratti significativi del passo, vi si riconoscono atteggiamenti tipicamente tasseschi: l'abbraccio non riuscito, ripetuto tre volte, l'impossibilità di un contatto autentico, l'inganno che separa la realtà dall'apparenza.

Certo, quell'espressione iniziale *tre volte* è attiva sullo sfondo, poiché la memoria, sebbene confusamente, la riconnette a situazioni letterarie particolari. Effettivamente gli elementi testuali e quelli contenutistici richiamano per allusione episodi di altre opere, anche se l'impressione è che nel passo tassiano non tutto sia perfettamente coerente.

2. Gli episodi allusi

La memoria allusiva presenta vari episodi, legati da un'espressione ricorrente. Il sintagma *tre volte* è il latino *ter*: la memoria rievoca alcuni versi della parte finale del secondo libro dell'*Eneide* Nella Troia ormai preda degli Achei vincitori, Enea si accorge che la sposa, Creusa, non è più con lui e i superstiti in fuga; la sua ricerca nella città in fiamme è vana, finché Creusa stessa gli appare per consolarlo riguardo alla propria sorte e scomparire per sempre, *Aen*. 2, 792-794:

> *Ter conatus ibi collo dare bracchia circum;*
> *ter frustra comprensa manus effugit imago,*
> *par levibus ventis volucrique simillima somno*.
>
> Tre volte allora avevo tentato di cingerle il collo con le braccia, per tre volte invano avvinta mi sfuggì tra le mani la sua ombra, come soffi di vento, in tutto come un sogno alato.

Enea cerca di abbracciare l'ombra di Creusa: invano, perché l'immagine della sposa si dilegua, mentre l'eroe, piangendo, non riesce neppure a parlarle. È l'abbraccio vano[3] tra un vivo e la donna amata, appena morta oppure mi-

[3] La denominazione corrente è "abbraccio impossibile" oppure "abbraccio mancato". Il *topos* è antichissimo, un esempio è nella saga di Gilgamesh (per i particolari, cfr. cap. II, § 2.1.). L'eroe ottiene dagli dei di evocare dagli inferi l'amico Enkidu: «Nergal l'eroe eccelso ubbidì, / e non appena egli ebbe aperto una fessura negli inferi, / lo spirito di Enkidu, come una folata di vento, uscì fuori dagli inferi. / Allora essi fecero per abbracciarsi, ma non vi riuscirono; / essi conversarono sospirando: "Dimmi, amico mio, dimmi, amico mio, / dimmi gli ordinamenti degli inferi che tu hai visto», pp. 234-235 Pett. (le citazioni presenti anche in altri capitoli sono ricavate da Pettinato 1992).

steriosamente scomparsa e destinata ad una vita superiore[4], ripetuto tre volte.

Certo, questi versi, con la ripetizione del *ter* unita al forte connotato affettivo, ne richiamano altri, addirittura identici, seppure in una situazione diversa.

Nei Campi Elisi Enea incontra il padre Anchise, che lo accoglie con parole che, come sappiamo, sono in allusione con altri passi del poema e con altri testi (Catullo, Omero); Enea tenta di abbracciarlo, *Aen*. 6, 700-702:

Ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra comprensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.

Dunque si confermano alcuni significati precisi: affetto, *pietas* tra un vivo e un morto, *descensus ad inferos*, uniti al gesto dell'abbraccio invano ripetuto tre volte[5].

Ma l'abbraccio invano tentato da parte di un figlio verso un genitore, e tentato tre volte, come s'era accennato sopra, è in allusione con un passo omerico: Ulisse, durante l'evocazione delle anime dei morti, incontra e parla con l'ombra della madre Anticlea, *Od*. 11, 152-224, e l'affetto lo spinge ad un gesto filiale: *Od*. 11, 204-208:

«... e io volevo, e in cuore l'andavo agitando,
stringere l'anima della madre mia morta.
E mi slanciai tre volte, il cuore mi obbligava ad abbracciarla;
tre volte dalle mie mani, all'ombra simile o al sogno,
volò via: strazio acuto mi scese più in fondo».

Ed Ulisse e la madre stessa lamentano di non potersi stringere in un abbraccio che consoli entrambi della perdita della persona amata.

Dunque, questo *topos*, l'abbraccio vano tra un vivo ed un morto, appartiene al codice epico. Infatti tutto ciò è già in *Il*. 23, 59-110: ad Achille, straziato e sfinito dal dolore per la morte di Patroclo per mano di Ettore, appare in sogno l'ombra dell'amico, che egli tenta invano di abbracciare, e l'eroe ne resta smarrito e deluso, *Il*. 23, 99-101:

---

[4] Cfr. *Aen*, 2, 772-773 *infelix simulacrumque atque ipsius umbra Creusae / visa mihi ante oculos et nota maior imago* («e il simulacro ferale di lei, di Creusa il fantasma mi vidi apparire davanti, più grande dell'immagine nota»); *Aen*. 2, 788 "*sed me Magna deum Genetrix his detinet oris*" («"ma me la Gran Madre dei numi trattiene qui, in queste terre"»).

[5] In *Aen*. 5, 742 l'abbraccio impossibile tra Enea e l'immagine del padre apparsagli in sogno non è narrato né descritto ma si ricava dalle parole del personaggio: *aut quis te nostris complexibus arcet?* («o chi ti strappa così dal mio abbraccio?»).

«Così dicendo, protendeva le braccia,
ma non lo afferrava: l'anima sparì stridendo
sotto terra, simile a fumo».

Anche qui si riconoscono riuniti, quasi condensati iconicamente nell'abbraccio vano, i temi dell'affetto, della morte recente, dell'impossibilità del contatto[6].

È questo dell'*Iliade* l'abbraccio invano tentato tra amici. La memoria ripresenta l'episodio del secondo canto del *Purgatorio*: Dante sulla spiaggia del Purgatorio incontra l'anima, appena giuntavi con altre, dell'amico e musico Casella, morto da pochi mesi. Ma prima ancora di averlo riconosciuto, ecco il gesto dell'affetto amicale, *Pg* 2, 76-81:

Io vidi una di loro trarresi avante
per abbracciarmi, con sì grande affetto,
che mosse me a far lo somigliante.
Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.

In questa rete di allusioni si individuano alcuni tratti ricorrenti, che inevitabilmente guidano ad una ri-lettura del passo tassiano. In sintesi: i tratti testuali sono dominati dall'abbraccio tentato e fallito, che avviene tra due personaggi, ciascuno dei quali si trova in una condizione esistenziale diversa, poiché uno è vivo, l'altro morto, spesso da poco. Ma certo il tratto formale più evidente è la ripetuta presenza del sintagma *tre volte*, che ci ha guidati in questo percorso fra testi tra loro lontani. I tratti semantici di sintesi sono: l'impossibilità del contatto, addirittura spesso l'incomunicabilità, e l'effetto è quasi sempre l'amarezza, lo sconforto.

---

[6] Una ripresa di questo modello omerico in Valerio Flacco, *Argonautica*, 4, 22-43: Ercole tenta invano di abbracciare l'immagine di Ila che gli appare in sogno per consolarlo di averlo perduto perché rapito dalla ninfa Driope. Non è pertinente Properzio 4, 7, 95-96: Cinzia morta, apparsa al poeta in sogno per rimproverarlo della sua infedeltà, scompare sottraendosi all'abbraccio dell'amante, v. 96 *inter complexus excidit umbra meos* («la sua immagine scivolò via dal mio abbraccio»). Nemmeno lo è Cic. *rep*. 6, 14 *Quem* [il padre Emilio Paolo] *ut vidi, equidem vim lacrimarum profudi, ille autem me complexus atque osculans flere prohibebat* («Appena lo vidi, scoppiai subito in lacrime, ma lui mi abbracciò, e baciandomi mi diceva di non piangere»), "in quanto, in questo caso, trattandosi di un sogno, ambedue i protagonisti sono ombre-anime", Stok 1993, *ad loc*.

3. Una rilettura

Conviene ricordare alcune dimensioni della tecnica allusiva:
- il ruolo centrale è assegnato alla memoria del lettore, sulla quale il poeta fa affidamento,
- l'esperienza che in letteratura leggere significa ri-leggere,
- l'allusione "programma" la lettura del testo nuovo da parte del lettore colto,
- l'allusione produce un accrescimento di senso al testo nuovo, perché favorisce nuove spinte interpretative rispetto alla prima lettura, fa fare collegamenti con altri aspetti di un episodio, apre un nuova visione di questi ultimi, e altro ancora.

Dopo aver rivisto direttamente quei testi che presentano il *topos* dell'abbraccio vano, si può riascoltare ancora la strofa tassiana, *Lib*. 12, 57:

> Tre volte il cavalier la donna stringe
> tra le robuste braccia, ed altrettante
> da quei nodi tenaci ella si scinge,
> nodi di fier nemico e non d'amante.
> Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge
> con molte piaghe; e stanco ed anelante
> e questi e quegli al fin pur si ritira,
> e dopo lungo faticar respira.

La rilettura rende chiari alcuni risultati. Un primo effetto è che l'evidenza testuale del *tre volte* e alcune condizioni in cui si svolge questo momento dell'azione confermano l'appartenenza ad un codice alto, perché si ripresentano alcuni dei tratti già visti.

Ma c'è qualcosa che non sembra congruente: qui l'abbraccio fallito avviene tra due vivi, che per di più non si riconoscono e tra i quali certamente non vi è un rapporto di affetto reciproco. E poi c'è un forte rovesciamento di valori: Tancredi sente di odiare il suo nemico, ed infatti la lotta si concluderà con la morte dell'amata per opera sua.

Ma nonostante questa contraddizione le allusioni intraviste non lasciano indifferenti, ma obbligano a riconsiderare e a valutare in modo diverso qualche aspetto dell'episodio, a superare la sua apparenza di incontro guerresco e a connetterlo con altre dimensioni, che sul momento erano non pertinenti e pertanto prive di significato.

Dunque questa strofa può ora apparire così: un incontro fallito tra un personaggio (Tancredi) ed un altro (Clorinda) che è in una situazione esistenziale distante, opposta (infatti la Clorinda che combatte non è morta ma lo sarà di lì a poco, è la donna amata dal guerriero, che però non l'ha riconosciuta e così via); dunque il senso profondo è quello della radicale incomunicabilità: Tan-

credi sta abbracciando un'ombra, che infatti gli sfugge.

Del resto vi sono delle conferme e dei collegamenti: la notte con la sua dimensione vaga ed ingannatrice, la stranezza del duello notturno svolto non secondo le regole cavalleresche, un duello che ha anche i tratti dell'incontro amoroso, la parola che non comunica (non solo nega ma impedisce la comunicazione, quando il rifiuto di Clorinda di rivelare il proprio nome riaccende il furore dello scontro), l'equivoco-inganno in cui è caduto Tancredi.

Inoltre ora si avverte più chiaramente che la strofa 12, 57 anticipa la prossima morte reale di Clorinda, ottave 12, 68-69. Dunque il *topos* di *eros* e *thanatos*, proprio grazie all'allusione ad altri testi, fa comprendere che in questo caso neppure l'amore favorisce la comunicazione: la parola tematica di Clorinda all'ottava 12, 66 *"Amico..."* ha ormai un altro senso e non avrà seguito. A questo punto si arriva alla conclusione che la comunicazione può essere realizzata, anche se ciò appare illogico ed assurdo, esclusivamente dalla morte, quella reale di Clorinda, poiché la nuova possibilità di comunicare è espressa dalle sue parole nuove dell'ottava 12, 66 *"Amico, hai vinto..."*, e dal gesto dell'ottava 12, 69 *e la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliero in vece di parole / gli dà pegno di pace*, ma si tratta di una comunicazione destinata ad interrompersi subito.

La lettura intertestuale del passo, grazie all'allusione ai testi esaminati prima, è coerente sia con la poetica tassiana dell'ambiguità e del sensualismo acuito dal presentimento della morte, sia con la sua *Weltanschauung* dominata dall'inquietudine, dal sentimento di vanità delle azioni umane.

Per concludere. Questa interpretazione di *Liberata* 12, 57 fa riconoscere con maggiore acutezza la coerenza poetica anche della conclusione dell'episodio. Infatti nella ottava 12, 68 è ancor più evidente la distanza sentimentale ed esistenziale che separa i due protagonisti, a conferma di quella impossibilità a comunicare, che nella ottava 12, 57 si era intravista quando vi si riconosce attivo il *topos* dell'abbraccio vano, e che una lettura intertestuale attraverso la tecnica allusiva ha guidato ad interpretare.

II

QUIDQUID ASPICIEBAM MORS ERAT (Aug. *conf.* 4,4.9). LA MORTE DELL'AMICO E LA SCOPERTA DELLA MORTALITAS*

Il tema di questa ricerca è il *topos* della morte dell'amico in alcuni testi antichi, secondo un assunto particolare: la morte di un amico come occasione privilegiata che porta a scoprire la comune *mortalitas*. Sebbene così ristretta, l'indagine si limita ad alcuni testi e situazioni, non potendo presumere di esaurire un argomento di questo genere.

1. Quali sono i caratteri che contraddistinguono gli atteggiamenti antichi più significativi di fronte alla morte dell'amico, quando la morte di un amico interpella la sensibilità profonda dell'uomo, quando mette allo scoperto i nuclei culturali ed esistenziali più vivi, quelli che danno luce e senso alla vita umana?

Quali soluzioni a tali interrogativi il mondo antico, classico e cristiano, ci ha consegnato?

Una prima esemplificazione è offerta da due testi, uno di Seneca, il secondo del Vangelo di Giovanni.

1.1. Seneca, nella lettera 63 delle *Epistulae ad Lucilium* conforta Lucilio per la perdita del suo amico Flacco. Ma per comprendere meglio il genere di argomenti usati, si può far riferimento ad un'altra delle *Epistulae*, la 9, nella quale Seneca illustra il suo pensiero sul tema dell'amicizia per il *sapiens*. In *epist.* 9, 3 afferma *sapientem se ipso esse contentum* («il saggio è pago di sé stesso»), tuttavia riconosce che avere degli amici risponde ad un'esigenza naturale che va soddisfatta, *epist.* 9, 17:

> *Ad amicitiam fert illum nulla utilitas sua, sed naturalis inritatio; nam ut aliarum nobis rerum innata dulcedo est, sic amicitiae.*
>
> All'amicizia egli si sente spinto non da interesse, ma da naturale impulso: infatti l'attrattiva dell'amicizia è innata in noi come quella di tante altre cose.

Anche l'amicizia risponde ad un'esigenza etica, *epist.* 9, 8:

> *Sapiens etiam si contentus est se, tamen habere amicum vult, si nihil aliud, ut exerceat amicitiam, ne tam magna virtus iaceat.*

---

* Il testo sviluppa la conferenza dello stesso titolo tenuta, per invito della sezione mantovana dell'AICC, a Mantova, il 4 dicembre 1996.

Il saggio, anche se è pago di sé stesso, tuttavia vuole avere un amico, almeno per praticare l'amicizia, affinché una virtù tanto importante non sia trascurata.

Anche per questo motivo Seneca, in polemica con Epicuro, afferma che l'amicizia del *sapiens* non ha alcun fine di interesse (*ibid.*): *qui se spectat et propter hoc ad amicitiam venit, male cogitat* («chi pensa solo al suo interesse e per questo cerca di contrarre amicizie, è fuori strada»). Per lui, infatti, vale il principio stoico, *epist.* 9, 13:

Se contentus est sapiens ad beate vivendum, non ad vivendum; ad hoc enim multis illi rebus opus est, ad illud tantum animo sano et erecto et despiciente fortunam.

Il saggio basta a sé stesso per vivere serenamente, non per vivere; infatti per vivere occorrono molte cose, ma per vivere serenamente non è necessario avere altro che un animo forte, saldo e noncurante dei capricci della fortuna.

L'amicizia, pertanto, è uno di quei beni di cui il *sapiens* può fare a meno, dunque è un ἀδιάφορον («indifferente sul piano morale, né buono né cattivo»), infatti, *epist.* 9, 18:

Nihilominus, cum sit amicorum amantissimus, cum illos sibi comparet, saepe praeferat, omne intra se bonum terminabit.

Cionondimeno il saggio, pur amando profondamente gli amici, pur agguagliandoli anzi anteponendoli a sé stesso, riporrà ogni bene in sé stesso.

Ne è conferma la celebre risposta di Stilpone a Demetrio Poliorcete (*ibid.*): "*Omnia bona mea mecum sunt*" («"I miei beni sono tutti con me"»), il principio stoico della αὐτάρκεια («padronanza di sé stesso»), la conquista di "un animo, alla cui sola forza è affidata la responsabilità e l'orgoglio di quello che Seneca chiama, con violenta metafora, *transilire mortalitatem suam* (*nat.* 1, pr. 17)", Traina 1987, 18.

Questa serie di argomenti opera come sfondo ideologico nella lettera 63, la *consolatio* a Lucilio per la morte di Flacco, ed infatti il consiglio centrale è già all'inizio, *epist.* 63, 1:

Nobis autem ignosci potest prolapsis ad lacrimas, si non nimiae decurrerunt, si ipsi illas repressimus. Nec sicci sint oculi, amisso amico, nec fluant; lacrimandum est, non plorandum.

A noi, che abbiamo ceduto alle lacrime, si può perdonare, se le nostre lacrime non sono state eccessive, se abbiamo cercato di reprimerle. Alla morte di un amico gli occhi non devono rimanere asciutti e neppure si devono versare lacrime su lacrime: bisogna piangere, ma non dirottamente.

Manifestazioni prolungate del dolore sono solamente ostentazione. La vera soluzione è di natura intellettuale, come sempre per Seneca, e in genere per la cultura antica, *epist*. 63, 7:

> *Mihi amicorum defunctorum cogitatio dulcis ac blanda est; habui enim illos tamquam amissurus, amisi tamquam habeam.*
>
> A me il pensiero degli amici estinti riesce dolce e gradito: infatti quando erano vivi sapevo che li avrei perduti, ora che li ho perduti mi sembra che siano presenti.

Avere e perdere gli amici in qualche modo si equivalgono, perché dipendono dalla *fortuna* («sorte, caso, destino»), dunque (*ibid*.):

> *Fac ergo, mi Lucili, quod aequitatem tuam decet, desine beneficium fortunae male intepretari: abstulit, sed dedit.*
>
> Dunque comportati, o mio Lucilio, come si addice alla tua equanimità, non voler più interpretare in cattivo senso i favori della sorte: essa ti ha tolto l'amico, ma te l'aveva dato.

Più avanti dirà, *epist*. 63, 11:

> *Quem amabas extulisti: quaere quem ames. Satius est amicum reparare quam flere.*
>
> Hai accompagnato al sepolcro colui che amavi: cercane un altro che tu possa ugualmente amare. È meglio sostituire un amico defunto che piangerlo.

Seneca ammette, però, di essersi lasciato trasportare dal dolore in occasione della morte del giovane amico Sereno[1]. Ma ora riconosce il suo errore, perché non aveva allora meditato abbastanza sulla comune *mortalitas* e dunque, *epist*. 63, 15:

> *Tunc ego debui dicere "Minor est Serenus meus: quid ad rem pertinet? post me mori debet, sed ante me potest". Quia non feci, imparatum subito fortuna percussit. Nunc cogito omnia et mortalia esse et incerta lege mortalia; hodie fieri potest quidquid umquam potest.*
>
> Allora avrei dovuto osservare: "Il mio caro Sereno è più giovane; ma che importa? dovrebbe morire dopo di me, ma può morire prima". Poiché non ho fatto una tale considerazione, la sorte mi colpì di sorpresa trovandomi impreparato. Ora penso che ogni cosa è mortale e per di più mortale secondo una norma variabile: oggi stesso può accadere ciò che può accadere una volta o l'altra.

---

[1] Il dedicatario di *De costantia sapientis*, *De tranquillitate animi*, *De otio*.

Unica, forse, consolazione, con la quale Seneca chiude la lettera: tutti giungeremo nello stesso luogo nel quale, *epist*. 63, 16, *quem putamus perisse praemissus est* («l'amico che crediamo scomparso ci ha preceduti»)[2], che è dunque la proposta di quell'atteggiamento del *sapiens* che si può definire "la bravura di fronte alla morte".

Seneca perciò, su questo tema, rappresenta bene la soluzione più alta alla quale era giunta la civiltà precristiana: quella filosofica, il conoscere e l'agire secondo una legge di razionalità.

1.2. Per illustrare un aspetto della soluzione cristiana, si veda il racconto evangelico della resurrezione di Lazzaro, *Io* 11, 1-44, che qui si riporta nella *Vulgata*. L'episodio si articola in tre sequenze: la notizia data a Gesù della malattia di Lazzaro ed il dialogo coi discepoli (1-16); l'incontro con Marta e Maria (17-37); la scena davanti al sepolcro di Lazzaro ed il miracolo (38-44). Ci si limita qui ad individuare gli elementi sia comuni sia divergenti rispetto alla tradizione classica.

Da un lato, infatti, sono presentati l'affetto proprio dell'amicizia e il pianto per la morte dell'amico, *Io* 11, 35-36:

Lacrimatus est Iesus. Dicebant ergo Iudaei: "Ecce quomodo amabat eum!"

Gesù scoppiò in pianto. Dissero allora i Giudei: "Guarda come lo amava!".

D'altro lato però tutto l'episodio viene inquadrato ed orientato dalla dimensione nuova, quella cristiana, della resurrezione: già nel primo dialogo di Gesù coi discepoli, *Io* 11, 11-15, in quello con Marta, 21-27, in particolare il versetto 25: *Ego sum resurrectio et vita. Qui credit in me, etsi mortuus fuerit, vivet; et omnis qui vivit et credit in me non morietur in aeternum* («Io sono la resurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morirà in eterno»), che è verità connessa con la fede: *Credis hoc?* e il miracolo ne è una manifestazione.

La morte dell'amico, dunque, viene risolta dalla resurrezione: come il *Logos*, il *Verbum* fu il principio della creazione, perché Parola creatrice, così la parola del Cristo vince sulla morte. D'altra parte la collocazione della narrazione della morte e della resurrezione di Lazzaro in questo punto del Vangelo è interpretata dall'esegesi corrente come anticipazione e "figura" dell'imminente passione, morte e resurrezione di Gesù stesso, il cui

---

[2] Un'osservazione che, nutrita della speranza cristiana, torna in un passo famoso di Agostino (una consolatoria a Italica per la morte del marito), *epist*. 92, 1 *de hac vita, unde migraturi quosdam nostros migrantes non amisimus, sed praemisimus* («da questa vita dalla quale mentre alcuni dei nostri se ne dipartivano, noi – che siamo destinati a dipartircene – non li abbiamo perduti, ma li abbiamo mandati avanti»), e proprio in polemica col pensiero pagano, *ibidem*: *gentes quae spem non habent* («i pagani che non possiedono la speranza»).

racconto ha inizio dal capitolo successivo.

2. Si propone ora quel gruppo di testi nei quali il tema della morte dell'amico è occasione di scavo psicologico per il protagonista. Il tema assume qui una dimensione esistenziale ed antropologica di forte spessore, perché la morte di un amico viene avvertita non tanto come un fatto quanto come un problema, una *magna quaestio*[3] per dirla con Agostino, sul senso della vita: la morte di un amico è allora il segno di una radicale frattura nella coscienza.

2.1. Il modello è omerico: nell'*Iliade* la morte di Patroclo non rappresenta per Achille soltanto la spinta per la ripresa della sua lotta al fianco degli Achei e per la vendetta su Ettore[4], è anche, ed è questo che qui ci interessa, motivo di un approfondimento psicologico, di una riflessione su di sé che non ci saremmo certo aspettati da nessun altro personaggio omerico. Infatti la reazione di Achille si esprime sì all'inizio del libro 24 (vv. 14-18) in modo selvaggio (trascina il cadavere di Ettore, legato al suo carro da guerra, attorno alla pira di Patroclo), e nella scena straziante del sogno in *Il*. 23, 65-107, ma anche nel lamento in *Il*. 18, 1-124. Qui il dolore di Achille alla notizia della morte dell'amico si esprime nei gesti propri di un eroe, avvolto dalla νεφέλη... μέλαινα (*Il*. 18, 22), «la nera nube» dello strazio, dell'angoscia. Alla madre che tenta di consolarlo, l'eroe risponde (*Il*. 18, 80 ss.) che non vi è più dolcezza per lui, se è morto il suo amico. Arriva perfino ad invocare per sé la morte (*Il*. 18, 88 ss.) ed infine, *Il*. 18, 101-104:

> «E ora che in patria non devo tornare mai più,
> che non fui luce per Patroclo, né pei compagni,
> per gli altri, molti son stati uccisi da Ettore luminoso,
> siedo qui presso le navi, inutile peso della terra».

Questa situazione può essere considerata un primo accenno a quella scoperta della *mortalitas* che può apparire un tratto moderno, ma che in realtà è connesso proprio con il codice epico, anche al di fuori e ben prima dell'epica greca. Infatti nel poema di Gilgamesh, l'antichissima epopea sumerica che conosciamo meglio dalle versioni accadiche, l'eroe Gilgamesh assiste impotente alla malattia dell'amico Enkidu[5], al quale scopre di non poter prestare aiuto di fronte alla malattia che si aggrava e alla morte, che alla fine lo rapisce (questo

---

[3] *Conf*. 4,4.9, v. *infra*.

[4] Per una ripresa "museografica" (nel senso di CALASSO 1988, 103), cfr. Eliano, *Storie varie*, 8, 8 (le esequie di Efestione).

[5] Enkidu è "l'uomo primordiale", un essere semiferino che vive in comune con gli animali selvatici; divenuto uomo grazie all'incontro con la prostituta Shamkhat (pp. 130 ss. Pett.), viene condotto da lei nel mondo degli umani, nella città, ad Uruk; qui Enkidu sente il bisogno di trovare qualcuno simile a lui, un amico, che troverà in Gilgamesh, il re di Uruk, dopo un primo incontro burrascoso (pp. 139 ss. Pett.); insieme affronteranno varie prove.

episodio occupa le tavolette 7 e 8 della versione ninivita, pp. 181-194 Pett.). Gilgamesh esploderà in uno straziante lamento sul morto amico, coinvolgendo in esso tutta la città (pp. 189-192 Pett.), in cui rievoca il carattere di Enkidu e le avventure straordinarie compiute insieme, p. 191 Pett.:

«Io piangerò per Enkidu, l'amico mio,
emetterò amari lamenti come una lamentatrice.
L'ascia del mio fianco, l'arma del mio braccio,
la spada della mia guaina, lo scudo del mio petto,
i miei vestiti festivi, la mia cintura regale,
uno spirito cattivo è venuto e me li ha portati via.
Amico mio, mulo imbizzarrito, asino selvatico delle montagne, leopardo della steppa,
Enkidu, amico mio, mulo imbizzarrito, asino selvatico delle montagne, leopardo della steppa,
noi, dopo esserci incontrati, abbiamo scalato assieme la montagna,
abbiamo catturato il Toro celeste e lo abbiamo ucciso,
abbiamo abbattuto Khubaba, l'eroe della Foresta dei Cedri,
ed ora qual è il sonno che si è impadronito di te?
Tu sei diventato rigido, e non mi ascolti!».

Questa drammatica esperienza mostrerà a Gilgamesh che proprio la morte dell'amico gli ha scoperto il volto della vita e soprattutto della morte, lo dice lui stesso, p. 204 Pett.:

«Enkidu che io amo sopra ogni cosa,
che ha condiviso con me ogni sorta di avventura,
ha seguito il destino dell'umanità.
Per sei giorni e sette notti io ho pianto su di lui,
né ho permesso che fosse seppellito,
fino a che un verme è uscito fuori dalle sue narici.
Io ho avuto paura della morte, ho cominciato a tremare e ho vagato nella steppa.
La sorte del mio amico pesa su di me:
per sentieri lontani ho vagato nella steppa.
La sorte di Enkidu, il mio amico, pesa su di me:
per sentieri lontani ho vagato nella steppa.
Come posso io essere tranquillo, come posso io essere calmo?
L'amico mio, che amo, è diventato argilla.
E io non sono come lui? Non dovrò giacere pure io
e non alzarmi mai più per sempre?».

Infatti per questo è partito alla ricerca dell'immortalità; chiederà spiegazioni e aiuto ad Utnapištim, ma tutto sarà vano.

2.2. Questo tratto, così coinvolgente, che tocca molti di noi, la morte dell'amico come l'occasione privilegiata per la scoperta della mortalità, compare anche in Virgilio, in un breve, e celebre, passo delle *Georgiche*, entro la descrizione della peste nel Norico (3, 515-526): la morte di uno dei due giovenchi durante l'aratura, *georg*. 3, 515-519:

> *Ecce autem duro fumans sub vomere taurus* 515
> *concidit et mixtum spumis vomit ore cruorem*
> *extremosque ciet gemitus. It tristis arator*
> *maerentem abiungens fraterna morte iuvencum*
> *atque opere in medio defixa relinquit aratra.*
>
> Ed ecco sotto il duro aratro fumante il toro cadere, misto a spuma versando dalla bocca il sangue e gli ultimi lanciando suoi muggiti. Viene cupo l'aratore a distaccare dal giogo il giovenco afflitto dalla morte del fratello, e a metà del lavoro confitto lascia l'aratro.

Nel v. 518 *maerentem fraterna morte* certamente vi è tutto Virgilio: l'umanizzazione a causa del dolore, dolore per una morte improvvisa ed ingiustificata, come lamenterà il poeta stesso nei versi successivi[6].

Un salto di molti secoli, ad un ben diverso mondo culturale e umano.

Gabriele D'Annunzio in una parte del *Notturno* rievoca la visita a Venezia alla salma dell'amico e collega aviatore Giuseppe Miraglia, precipitato col suo aereo in un'azione di guerra nel dicembre del 1915; a lui è dedicata la maggior parte della *Prima offerta*[7]. Anche se questo ricordo gli fa esclamare, rivolto alla morte, *O sorella, perché due volte m'hai deluso?* (p. 178), in questi passi è evidenziata non tanto la dimensione sentimentale, o ancor meno esistenziale, quanto quella sensoriale, percettiva, come avviene sempre in D'Annunzio, anche in casi analoghi a questo, ad esempio nel racconto dell'agonia della madre in *Notturno*, *Seconda offerta* (*Le mura di Pescara*). Questo passo dannunziano, peraltro, è scandito secondo i tre momenti del modello epico della morte dell'amico. Il presentimento, cfr. *Iliade* 18, 2-14; *Eneide* 8, 577-584 (di Evandro): *Ho un'angoscia oscura nel cuore. Mi rodo di perdere questa giornata improvvisa. Il mio pensiero si volge di continuo a S. Andrea* (pp.

---

[6] Pascoli allude a Verg. *georg*. 3, 519 nel madrigale *Lavandare* di *Myricae*, attorno all'immagine dell'aratro rimasto in mezzo al campo, come abbandonato, che apre e chiude la composizione. Il commento di Nava 1978, 97-99 non ne fa menzione. Questa allusione, invece, è pertinente e significativa: Pascoli intreccia, come in moltissime occasioni, richiami popolari, qui due stornelli marchigiani, con allusioni colte. L'effetto viene potenziato proprio da questa dimensione di dolore ingiustificato e inspiegabile che Pascoli coglie in Virgilio, con una sintonia certo per lui significativa e non nuova.

[7] Le citazioni dannunziane sono tratte dalla seguente edizione mondadoriana: G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, vol. I, I Classici Contemporanei Italiani, Milano.

195 s.). L'annuncio, cfr. *Iliade* 18, 15-21; *Eneide* 11, 139-141; *Comprendo che il corpo è stato trasportato all'ospedale di S. Anna. Il corpo! È morto. Genua mi sorregge* (p. 197). La reazione dell'eroe, cfr. *Iliade* e *Eneide*: l'eroe vuole vendicarsi, sostituendosi al caduto: *Lo stile di guerra comandava di sostituire il caduto e di tentare l'impresa stamani, nel giorno stabilito. Era la miglior maniera d'onorare l'eroe morto* (p. 210).

Ma il tema della morte dell'amico come occasione privilegiata di scoperta della mortalità agisce ancora, e con energia immutata. Ne abbiamo un esempio recente in un episodio di un romanzo che ha suscitato molto interesse, soprattutto tra i lettori giovani e giovanissimi, come sono l'autore stesso e i protagonisti: Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancona 1994. A metà circa della narrazione (pp. 96-104) muore, suicida, Martino, l'amico del protagonista, che si sente molto legato a lui, perché lo vede come un suo modello umano e valoriale. Ma la morte di Martino ha proprio l'effetto di indurlo per la prima volta a pensare alla morte, quella presente e quella futura degli altri e la sua stessa morte, in una sintonia significativa con quanto è stato visto nei testi citati sopra. Lo confida lui stesso alla sua ragazza, pp. 103 s.:

> "E poi, un'altra cosa, più profonda, più tagliente… Anche se non eravamo usciti insieme tanto spesso, lui e io, durante quei giorni in cui noi due non ci sentivamo più… Insomma, se penso che adesso è morto, che non c'è più… Se penso, al di là di tutto, che adesso quel ragazzo non esiste più… Mi sento come un pozzo dentro il petto, come un buco nero che potrebbe risucchiare tutto. Potrebbe succedere, anzi, prima o poi succederà, con tutti, con la mia famiglia… e via un pezzo della mia vita… […] Moriranno anche i miei amici, e intanto mi spegnerò anch'io, piano piano. Alla fine morirò anch'io e sarà finito tutto, a quel punto… Forse Martino pensava le stesse cose e ha deciso di andarsene prima che la gente cominciasse a cadergli intorno. Forse lui ha preferito andar via quando tutto era ancora intero…».

2.3. Agostino in *conf.* 4,4.7-10.15 narra la malattia e la morte di un suo amico[8] della fanciullezza e della giovinezza.

Per Agostino anche l'amicizia, che in *conf.* 2,9.17 aveva definito *seductio animi investigabilis* («la più inesplicabile delle seduzioni dell'anima»), non è un fatto secondario, ma essenziale. L'amicizia è vissuta da lui sempre in modo appassionato[9] ed espansivo, come si può vedere da molti passi di questa e di

---

[8] Per la mancata indicazione del nome, cfr. Trapè 1993, LXXVIII e n. 121. Per il tema dell'amicizia in Agostino, cfr. Pellegrino 1992 e ivi n. 171. Inutile ricordare quanto della riflessione ciceroniana sull'amicizia sia riconoscibile in quella di Agostino.

[9] Cfr. Brown 1971, 152-153 e *epist.* 27, 1 (*desiderium*); ancora al tempo dell'episcopato (cfr. *epist.* 84) avvertirà con nostalgia la lontananza fisica degli amici (cfr. Brown 1971, 191).

altre opere. Agostino parla dell'amicizia in vari punti delle sue opere. Per lui l'amicizia è parte costitutiva della *vita beata*, a sua volta centrata sulla *caritas*, dovuta a tutti in quanto uomini[10], e pertanto iscritta nel richiamo cristiano alla trascendenza. Basti per ora il passo della lunga lettera a Proba (poco dopo il 411), *epist*. 130,6.13:

> *Itemque amicitia non angustis finibus terminanda est: omnes enim, quibus amor et dilectio debetur, amplectitur, quamvis in alios propensius, in alios suspensius inclinetur; pervenit autem usque ad inimicos, pro quibus etiam orare praecipimur. Ita nemo est in genere humano cui non dilectio, etsi non pro mutua caritate, pro ipsa tamen communis naturae societate debeatur.*
>
> Allo stesso modo l'amicizia non deve essere circoscritta in limiti angusti, poiché abbraccia tutti quelli a cui sono dovuti affetto e amore, quantunque si rivolga con più propensione verso alcuni e con più esitazione verso altri. Essa si estende sino ai nemici, per i quali siamo tenuti anche a pregare. Così non c'è alcuno nel genere umano a cui non si debba amore, basato, se non sulla vicendevole affezione, almeno sulla partecipazione alla comune natura umana.

All'inizio del lungo passo del libro quarto delle *Confessiones* dedicato alla morte dell'amico Agostino descrive la loro amicizia: la narrazione, come sempre, si accompagna ad una valutazione spirituale quale è possibile ora, da parte dell'"Agostino narrante", *conf*. 4,4.7:

> *In illis annis, quo primum tempore in municipio, quo natus sum, docere coeperam, comparaveram amicum societate studiorum nimis carum, coaevum mihi et conflorentem flore adulescentiae. Mecum puer creverat et pariter in scholam ieramus pariterque luseramus. Sed nondum erat sic amicus, quamquam ne tunc quidem sic, uti est vera amicitia, quia non est vera, nisi cum eam tu agglutinas inter haerentes tibi caritate diffusa 'in cordibus nostris per Spiritum Sanctum, qui datus est nobis'* [*Rom* 5,5].
>
> In quegli anni, all'inizio del mio insegnamento nella città natale, mi ero fatto un amico, che la comunanza di gusti mi rendeva assai caro. Mio coetaneo, nel fiore dell'adolescenza come me, con me era cresciuto da ragazzo, insieme eravamo andati a scuola e insieme avevamo giocato; però prima di allora non era stato un mio amico, sebbene neppure allora lo fosse, secondo la vera amicizia. Infatti non c'è vera amicizia, se non quando l'annodi tu fra persone a te strette col vincolo dell'amore diffuso *nei nostri cuori ad opera dello Spirito Santo che ci hai dato*.

Più avanti Agostino racconta come avesse attratto anche l'amico verso il

---

[10] Per Agostino infatti la concezione dell'amicizia e dei veri rapporti tra gli uomini dipende dalla comune parentela in Adamo, cfr. Brown 1971, 216-217.

manicheismo. Poi, *conf*. 4,4.8, sono raccontati la malattia dell'amico, il battesimo, la breve ripresa della salute, e la morte.

Dell'"Agostino narrato" veniamo a conoscere l'affetto per l'amico, il dolore angoscioso per la malattia, il desiderio di una ancor più stretta comunione culturale attraverso la comune adesione al manicheismo, la disperazione per la morte del giovane amico. Ma anche l'indagine su di sé che quell'evento doloroso mette in opera nello spirito di Agostino: il vuoto, il *desiderium*. Anche in questo episodio Agostino ci rivela l'intensità e profondità delle sue emozioni e dei suoi sentimenti, con un'attitudine e una sincerità che erano ignote al mondo classico, perché Agostino, anche attraverso la scrittura, vive le emozioni a cui si richiama[11].

Ma infine la reazione più sconvolgente ed anche la più rivelatrice: il senso di vuoto e di assurdità prodotto dalla morte dell'amico si rovescia su tutta la realtà, nulla ha più senso, *conf*. 4,4.9:

> *Quo dolore contenebratum est cor meum, et quidquid aspiciebam mors erat. Et erat mihi patria supplicium et paterna domus mira infelicitas, et quidquid cum illo communicaveram, sine illo in cruciatum immanem verterat. Expetebant eum undique oculi mei, et non dabatur; et oderam omnia, quod non haberent eum, nec mihi iam dicere poterant: "Ecce veniet", sicut cum viveret, quando absens erat.*
>
> L'angoscia avviluppò di tenebre il mio cuore. Ogni oggetto su cui posavo lo sguardo era morte. Era per me un tormento la mia città, la casa paterna un'infelicità straordinaria. Tutte le cose che avevo avuto in comune con lui, la sua assenza aveva trasformate in uno strazio immane. I miei occhi lo cercavano dovunque senza incontrarlo, odiavo il mondo intero perché non lo possedeva e non poteva più dirmi: "Ecco, verrà", come durante le sue assenze da vivo.

Questa è certo la misura più eloquente della dimensione esistenziale a cui è giunta l'esperienza della morte dell'amico nella nostra cultura, e il suo interprete non poteva essere che Agostino, *ibid*.:

> *Factus eram ipse mihi magna quaestio et interrogabam animam meam, quare tristis esset et quare conturbaret me valde, et nihil noverat respondere mihi.*
>
> Io stesso ero divenuto per me un grosso problema. Chiedevo alla mia anima perché fosse triste e perché mi conturbasse tanto, ma non sapeva darmi una risposta.

È frase suggestiva, giustamente famosa, che rivela bene l'attitudine pro-

---

[11] Cfr. Brown 1971, 160 ss.; 254.

blematica caratteristica di Agostino ed insieme la sincerità della ricostruzione della situazione esistenziale, *ibid*.:

> *Et si dicebam: "Spera in Deum"* [*Ps* 41,6 e 12; 42,5]*, iuste non obtemperabat, quia verior erat et melior homo, quem carissimum amiserat, quam phantasma, in quod sperare iubebatur. Solus fletus erat dulcis mihi et successerat amico meo 'in deliciis'* [*Ps* 138,11] *animi mei*.
>
> E se le dicevo: "Spera in Dio", a ragione non mi ubbidiva, poiché l'uomo carissimo che aveva perduto era più reale e buono del fantasma in cui era sollecitata a sperare[12]. Soltanto le lacrime mi erano dolci e presero il posto del mio amico tra i conforti del mio spirito.

In *conf*. 4,5.10 Agostino svolge un'acuta indagine sulla psicologia del lutto e del pianto:

> *Et nunc, Domine, iam illa transierunt, et tempore lenitum est vulnus meum. Possumne audire abs te, qui 'veritas es'* [cfr. *Io* 14,6]*, et admovere aurem cordis mei ori tuo, ut dicas mihi, cur fletus dulcis sit miseris? Et tamen, quamvis ubique adsis, longe abiecisti a te miseriam nostram, et tu in me manes, nos autem in experimentis volvimur?... Neque enim sperabam revivescere illum aut hoc petebam lacrimis, sed tantum dolebam et flebam. Miser enim eram et amiseram gaudium meum. An et fletus res amara est et prae fastidio rerum, quibus prius fruebamur, et tunc ab eis abhorremus, delectat?*
>
> Ed ora, Signore, tutto ciò è ormai passato e il tempo ha lenito la mia ferita. Potrei ascoltare da te, che sei la verità, avvicinare alla tua bocca l'orecchio del mio cuore, per farmi dire come il pianto possa riuscire dolce agli infelici? o forse, sebbene ovunque presente, hai respinto lontano da te la nostra infelicità e, mentre tu sei stabile in te tesso, noi ci muoviamo in un seguito di prove?… Io non speravo né invocavo con le mie lacrime il ritorno del mio amico alla vita, ma soffrivo e piangevo soltanto. Infatti infelice ero io e la mia felicità più non era. O forse il pianto è una realtà amara e ci diletta per il disgusto delle realtà un tempo godute e ora aborrite?

La morte del suo amico è diventata per il giovane Agostino la scoperta della morte di tutti, *conf*. 4,6.11:

> *Credo, quo magis illum amabam, hoc magis mortem, quae mihi eum abstulerat, tamquam atrocissimam inimicam oderam, et timebam et eam repente consumpturam omnes homines putabam, quia illum potuit*.

---

[12] Agostino, a quel tempo manicheo, di Dio aveva una concezione inconsistente, immaginosa, cfr. più avanti (*conf*. 4,7.12).

Quanto più lo amavo, io credo, tanto più odiavo e temevo la morte, nemica crudelissima che me lo aveva tolto e si apprestava a divorare in breve tempo, nella mia immaginazione, tutti gli uomini, se aveva potuto divorare quello.

È un tratto perenne, presente, come s'è visto, nella tradizione epica più antica, ad esempio nella vicenda di Gilgamesh, che però da Agostino viene rivissuto con una dinamica non solo psicologica, ma anche speculativa, come vedremo tra poco.

Che gli altri siano ancora vivi è motivo di stupore, *ibid*.:

Mirabar enim ceteros mortales vivere, quia ille, quem quasi non moriturum dilexeram, mortuus erat, et me magis, quia ille alter eram, vivere illo mortuo mirabar. Bene quidam dixit de amico suo: dimidium animae suae[13].

Mi stupivo che gli altri mortali vivessero, se egli, amato da me come non avesse mai a morire, era morto; e più ancora che io fossi vivo se era morto colui del quale ero un altro me stesso, mi stupivo. Bene fu definito da un tale il suo amico la metà dell'anima sua.

Infatti Agostino ritrova nelle parole di un classico una verità che allora aveva sperimentato, essere l'amico come un altro se stesso[14]. Agostino prosegue:

Nam ego sensi animam meam et animam illius unam fuisse animam in duobus corporibus.

Io sentii che la mia anima e la sua erano state un'anima sola in due corpi.

Ma questa scoperta comporta due conseguenze angoscianti, quella di una vita dimezzata e quella di una doppia morte, sua e dell'amico, *ibid*.:

et ideo mihi horrori erat vita, quia nolebam dimidius vivere, et ideo forte mori metuebam, ne totus ille moreretur, quem multum amaveram[15].

---

[13] È Orazio, *carm*. 1, 3, 8 *dimidium animae meae* («lui, la metà della mia vita»), che così definisce l'amico Virgilio.

[14] Non improbabile un'allusione anche a Ov. *trist*. 4, 4, 72-76, nell'episodio in cui Oreste e Pilade, l'esempio canonico di amicizia fedele, in Tauride stanno per essere sacrificati da Ifigenia che non ha ancora riconosciuto il fratello, episodio che Agostino ha citato brevemente poche righe prima, v. *infra*.

[15] Però questo è uno dei due soli passi delle *Confessiones* che poi riterrà insoddisfacenti in *Retractationes* 2,6.2: a proposito di questo dice: *Quae mihi quasi declamatio levis quam gravis confessio videtur, quamvis utcumque temperata sit haec ineptia in eo quod additum est 'forte'* («Questa però mi sembra più una declamazione inconsistente che una confessione profonda, anche se in qualche modo questa banalità è attenuata dall'aggiunta di un *forse*»).

e la vita mi faceva orrore per questo, perché non volevo vivere a mezzo, e forse temevo di morire per questo, cioè per non far morire del tutto chi avevo molto amato.

Ancora in *conf*. 4,6.11 la rivelazione della contraddittorietà tra desiderio e tedio del vivere:

Sic ego eram illo tempore et flebam amarissime et requiescebam 'in amaritudine' [*Iob* 3,20, *alibi*]. *Ita miser eram et habebam cariorem illo amico meo vitam ipsam miseram. Nam quamvis eam mutare vellem, nollem tamen amittere magis quam illum et nescio an vellem vel pro illo, sicut de Oreste et Pylade traditur, si non fingitur, qui vellent pro invicem vel simul mori, quia morte peius eis erat non simul vivere. Sed in me nescio quis affectus nimis huic contrarius ortus erat et taedium vivendi erat in me gravissimum et moriendi metus.*

Così avveniva allora per me. Piangevo amarissimamente, e riposavo *nell'amarezza*; mi sentivo infelicissimo, e avevo cara la stessa vita infelice più dell'amico perduto. Avrei voluto mutarla, ma non avrei voluto perderla in sua vece. Non so se avrei accettato di fare anche per lui come Oreste e Pilade, i quali, secondo la tradizione, se non è una invenzione, avrebbero accettato uno per l'altro di morire almeno insieme, essendo loro peggio della morte il vivere separati. In me era sorto un sentimento indefinibile decisamente contrario a questo, ove la noia, gravissima, della vita, in me si associava al timore della morte.

Nessuna possibilità di sollievo, *conf*. 4,7.12:

Itaque aestuabam, suspirabam, flebam, turbabar, nec requies erat nec consilium. Portabam enim concisam et cruentam animam meam impatientem portari a me, et ubi eam ponerem non inveniebam. Non in amoenis nemoribus, non in ludis atque cantibus nec in suave olentibus locis nec in conviviis apparatis neque in voluptate cubilis et lecti, non denique in libris atque carminibus adquiescebat. Horrebant omnia et ipsa lux et quidquid non erat quod ille erat, improbum et odiosum erat praeter gemitum et lacrimas: nam in eis solis aliquantula requies. Ubi autem inde auferebatur anima mea, onerabat me grandi sarcina miseriae.

Di lì nascevano i miei furori, i miei sospiri, le mie lacrime, i miei turbamenti, senza pace e senza equilibrio. Mi portavo dentro un'anima dilaniata e sanguinante, insofferente di essere portata da me; e io non trovavo dove deporla. Non certo trovava pace nei boschi ameni, nei giochi e nei canti, nei giardini profumati, nei conviti sfarzosi, fra i piaceri dell'alcova e del sonno, infine nemmeno nei libri e nella poesia. Tutto mi faceva orrore, perfino la luce, e qualunque cosa non fosse lui era opprimente e odiosa oltre ogni sfogo di pianto: l'unica cosa in cui l'anima trovava un po' di requie. Ma appena di lì la distoglievo, la mia anima, mi faceva pesare addosso il grande fardello dell'infelicità.

Se confrontata con le gioie dell'amicizia[16], ecco chiarita la situazione di chi ha perso un amico, *conf*. 4,9.14:

> *Hinc ille luctus, si quis moriatur, et tenebrae dolorum et versa dulcedine in amaritudinem cor madidum et ex amissa vita morientium mors viventium.*
>
> Vengono di qui il lutto alla morte degli amici, le tenebre del dolore, il mutarsi della dolcezza in amarezza, il cuore intriso di pianto e la morte dei vivi per la perduta vita dei morti.

Anche in questo episodio, Agostino svolge una descrizione acuta degli *affectus*, ciò che noi chiamiamo "i sentimenti", con un'anticipazione stupefacente della modernità[17].

L'"Agostino narrante" interviene di continuo con la sua riflessione sul passato interpretato alla luce della verità, già all'inizio dell'episodio, cfr. *conf*. 4,4.7. Ecco dunque la scoperta delle ragioni della mortalità e dell'infelicità, e tale scoperta è proprio dovuta alla morte dell'amico, *conf*. 4,6.11:

> *Miser eram, et miser est omnis animus vinctus amicitia rerum mortalium et dilaniatur, cum eas amittit, et tunc sentit miseriam, qua miser est et antequam amittat eas.*
>
> Sì, ero infelice e infelice è ogni animo avvinto d'amore alle cose mortali. Solo quando la loro perdita lo strazia, avverte l'infelicità, di cui però era preda anche prima della loro perdita.

Scoprirà infatti che è stabile solo la gioia che si affida alla stabilità di Dio. Agostino dunque ricava anche da questa angosciosa esperienza le tracce che portano alla verità: il fatto particolare è l'occasione per una più vasta presa di coscienza di una condizione più ampia, in questo caso il dolore, l'inevitabile inconsistenza delle cose rispetto al raggiungimento della loro pienezza[18]. La condizione comune: la mortalità di ogni realtà, anche la più bella, anche delle parole[19], che si presentano nel discorso come gli attori sulla scena, *conf*. 4,10.15:

> *Nam quoquoversum se verterit anima hominis, ad dolores figitur alibi praeterquam in te, tametsi figitur in pulchris extra te et extra se. Quae tamen nulla es-*

---

[16] Splendidamente ritratte in *conf*. 4,8.13 *Alia erant, quae in eis amplius capiebant animum ...*

[17] Cfr. Brown 1971, 163-164.

[18] Secondo un atteggiamento di tono neoplatonico (cfr. Brown 1971, 243-244).

[19] Per una, almeno parziale, consonanza su questo tema, cfr. S. Beckett, *L'innominabile* (*Trilogia*, Torino 1996, p. 332).

sent, nisi essent abs te. Quae oriuntur et occidunt et oriendo quasi esse incipiunt et crescunt, ut perficiantur, et perfecta senescunt et intereunt: et non omnia senescunt et omnia intereunt. Ergo cum oriuntur et tendunt esse, quo magis celeriter crescunt, ut sint, eo magis festinant, ut non sint… Ecce sic peragitur et sermo noster per signa sonantia. Non enim erit totus sermo, si unum verbum non decedat, cum sonuerit partes suas, ut succedat aliud.

L'animo dell'uomo si volge or qua or là, ma dovunque fuori di te è affisso al dolore, anche se si affissa sulle bellezze esterne a te e a sé. Eppure non esisterebbero cose belle, se non derivassero da te. Nascono e svaniscono: nascendo cominciano, per così dire, a esistere, crescono per maturare, e appena mature invecchiano fino a morire. Non tutte invecchiano, ma tutte muoiono. Nel nascere, dunque, e nel tendere all'esistenza, quanto più rapidamente crescono per esistere, tanto più s'affrettano a non essere… Così, ecco, anche i nostri discorsi che si realizzano per mezzo di suoni significanti. Un discorso, infatti, non potrebbe esistere nella sua totalità se una parola, dopo aver fatto risuonare la sua parte, non si tirasse indietro perché un'altra prenda il suo posto.

Dunque, la scoperta dell'inconsistenza ontologica, l'aspirazione alla felicità e alla verità nella dimensione cristiana, che è il riflesso dell'azione del *Verbum* (cfr. *conf.* 12,19.28)[20].

Tutta questa riflessione filosofica e teologica si sviluppa peraltro in quella dimensione personale, individuale, esistenziale che sempre contraddistingue Agostino. Per Seneca il problema della morte dell'amico viene risolto nella direzione dell'astrazione, della teoresi. In Agostino invece ogni ricerca ed ogni soluzione è orientata sul soggetto e vede un coinvolgimento diretto ed essenziale del soggetto: è sempre esperienza personale, che esige un confronto personale con la verità, significa un "mettersi in questione" che anticipa di secoli alcuni atteggiamenti significativi anche del pensiero moderno.

Suggestiva, su questo tema antichissimo, una poesia di Roberto Mussapi, dalla raccolta *Gita meridiana* (Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1990, 48-49):

Patroclo, Stige

Ricordo la scossa, le fibre a contatto dell'acqua
come rapprese nella scorza del cuore,
fui mio, di me stesso, uscii rigenerato.
Fu la mia seconda nascita, e ancora

[20] Una prova è anche nel tono assai diverso (cfr. CURTIUS 1992, 84) con cui Agostino in *conf.* 9,3.6 rievoca brevemente la morte del *carissimus Nebridius* (cfr. *conf.* 4,3.6); su questo cfr. cap. III, § 3.

penso a mia madre come a quel fiume oscuro
in cui lei mi sospese, fortificò, mi generò
sprofondandomi in acque sconosciute.

Tu dove sei ora, se simile
all'infinito di quel liquido impazzito
correre delle spume verso un mare lontano
inaccessibile mi pare questo lacerto di giorno,
buio più di ogni buio,
e come il peso di tutte le acque
preme sulla corazza, sul mio torace
l'aria non più lacerata dalla tua forma,
non più ispirata dal tuo respiro,
quest'aria pesante e grave come una pietra
sepolcrale. Tutto pesa, Patroclo,
tutto è immobile, non sprigiona
più alcuna energia dal tuo fiato perduto
nel mondo sotterraneo e vischioso, acefalo.
Passa come una rapida feluca l'immagine
che vidi scintillare nei campi disarati.
Presto io mi alzerò, un mattino,
per ridiscendere sotto la vita del fiume,
trovare nel tuo buio silenzio la mia ultima luce.

III

IMMENSUM SUI DESIDERIUM NOBIS RELIQUIT (Min. *Oct*. 1, 3) LA MORTE DELL'AMICO DA CICERONE AD AGOSTINO*

È innegabile che la morte di un amico sia per tutti un'esperienza dura, che ci interroga, che crea un disagio acuto, una lacerazione profonda. Anche per tali motivi essa è registrata dalla sensibilità di ogni civiltà, ed attraversa con la sua intensa presenza i secoli e le culture.

Il tema (o *topos*) della morte dell'amico si trova in vari tipi di testi. Per quanto riguarda la letteratura latina, da un lato abbiamo una prima serie di testi, nei quali questo tema gioca un ruolo centrale, perché la morte dell'amico si trova caricata di un valore suo proprio che è quello esistenziale ed antropologico, in particolare come occasione privilegiata per la scoperta della *mortalitas*[1]. Di questo gruppo di testi il più noto è l'ampio passo del libro quarto delle *Confessiones*[2], nel quale Agostino rievoca, e vi riflette con straordinaria profondità, la morte di un suo amico della gioventù.

La seconda serie contiene i testi o i passi nei quali il tema della morte dell'amico è solo uno degli elementi del testo, dunque ha un prevalente valore letterario, oppure è un pretesto oppure è il soggetto di uno specifico genere letterario[3]; qui viene illustrata questa seconda serie di testi, in questo ordine: la presenza del tema in alcuni generi letterari; il tema in Cicerone e nell'*Octavius* di Minucio Felice; la novità in Agostino.

1. *Il tema in alcuni generi letterari*

Montaigne dall'età di 24 anni, nel 1557, ebbe come collega al tribunale di Bordeaux un giovane e brillante letterato, Etienne de La Boétie, di tre anni più anziano. Divennero subito amici, anzi vollero dare alla loro amicizia i tratti dell'amicizia antica, conformemente alla loro formazione umanistica, e quindi fondata, oltre che sulla stima e sull'affetto, anche sulla comunanza di studi e di interessi. La Boétie morì sei anni dopo. Montaigne conservò sempre un profondo rimpianto dell'amico, che nel testamento gli aveva lasciato i suoi libri e in onore del quale egli fece scrivere sul fregio della sua libreria una iscrizione

---

* Il testo sviluppa la conferenza dello stesso titolo tenuta, per invito della sezione mantovana dell'AICC, a Mantova il 22 gennaio 1998.

[1] Vedi in questo volume il cap. II.

[2] *Conf*. 4, 4.7-10.15, cfr. nota 1.

[3] Perciò con lo statuto ora di *tema* ora di *motivo*, cfr. Segre 1985, 331-356: 349 ss.

che ne esaltasse i meriti. Montaigne inoltre curò l'edizione delle opere dell'amico scomparso. Ci ha lasciato il racconto della malattia, dell'agonia e della morte dell'amico in una lunga lettera al padre. Durante questa malattia i due amici, com'era consuetudine delle persone colte, arricchivano la loro conversazione con citazioni latine e greche.

Ebbene, Montaigne nel libro primo dei suoi *Essays* dedica il capitolo 28, che intitola *De l'amitié*, proprio al ricordo dell'amico Etienne de La Boétie. Oltre alle numerose citazioni di testi latini che qui vengono fatte, ad un certo punto del ricordo del suo amico[4], Montaigne si chiede: *Quis desiderio sit pudor aut modus tam cari capitis?* È l'*incipit* di un'ode di Orazio, *carm*. 1, 24:

Quis desiderio sit pudor aut modus
tam cari capitis? Praecipe lugubris
cantus, Melpomene, cui liquidam pater
vocem cum cithara dedit.
Ergo Quintilium perpetuus sopor
urget! cui Pudor et Iustitiae soror,
incorrupta Fides, nudaque Veritas
quando ullum inveniet parem?
Multis ille bonis flebilis occidit,
nulli flebilior quam tibi, Vergili.
Tu frustra pius heu non ita creditum
poscis Quintilium deos.
Quid si Threicio blandius Orpheo
auditam moderere arboribus fidem,
num vanae redeat sanguis imagini,
quam virga semel horrida,
non lenis precibus fata recludere,
nigro compulerit Mercurius gregi?
Durum: sed levius fit patientia
quidquid corrigere est nefas.

Quale ritegno o quale limite potrebbe esservi per il rimpianto di una così cara persona? Dèttami tu lugubri canti, o Melpomene, alla quale Giove concesse, insieme con la cetra, la voce melodiosa. Dunque un eterno sonno opprime Quintilio! E quando mai ritroveranno uno eguale a lui il sentimento dell'Onore e la Lealtà, sorella di Giustizia, e la Verità sincera? Molti onesti egli ha lasciati nelle lacrime; ma nessuno più di te, o Virgilio. Tu, inutilmente pio, ah! ridomandi agli dei Quintilio, che non avevi raccomandato loro per tale destino. Ma che? se tu modulassi più soavemente del tracio Orfeo la lira, cui diedero ascolto gli alberi, tornerebbe la vita all'ombra vana, una volta che Mercurio l'ha sospnta nel gregge dei morti

[4] MONTAIGNE 1962, *Essays*, t. I, 210.

con la sua temuta verga, non facile a riaprire per preghiere le porte dell'Ade? Duro, sì!, ma più tollerabile diventa, con la rassegnazioe, quello che non può essere mutato.

Questa è l'ode che Orazio indirizza a Virgilio in ricordo del comune amico Quintilio Varo, un poeta ed anche critico letterario di Cremona, morto nel 24 a.C.; Orazio gli aveva indirizzata l'ode 1, 18 e lo ricorda come critico in *ars* 438 ss.

Limitiamoci a rilevarne i tratti funzionali al nostro scopo.

Dopo l'apertura sul termine tematico *desiderium*, sul quale però torneremo più avanti[5], il poeta, rivolgendosi alla musa Melpomene, fa capire che darà inizio ad una trenodia, infatti al v. 5 *ergo* ne è il segnale linguistico. La trenodia è inquadrata, cioè aperta e chiusa, dal nome dell'amico scomparso, rispettivamente nei versi 5 e 12, mentre il vocativo *Vergili* al v. 10 occupa esattamente il punto centrale dell'ode[6]. Le due strofe finali sono una *consolatio*, nella quale Orazio invita Virgilio a sopportare la perdita del comune amico, facendosi forte della consapevolezza che nulla, nemmeno la magia del canto e della poesia, potrà ridare la vita a Quintilio e che ci dobbiamo abituare a sopportare ciò che non possiamo mutare. Del resto neppure la forza dell'amicizia può spezzare le catene della morte, *carm*. 4, 7, 27-28:

nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
vincula Pirithoo.

né Teseo può infrangere le catene del Lete al suo amico Piritoo.

Faccio notare un particolare apparentemente secondario: è in allusione tematica, secondo me, col v. 17 un momento suggestivo dell'ultima strofa dell'*Assiuolo* nelle *Myricae* pascoliane, vv. 21-22:

(tintinni a invisibili porte
che forse non s'aprono più?...)

Nava 1978 e Mengaldo 1981[7] fanno unicamente riferimento alla simbologia del culto di Iside, seguendo in questo il suggerimento del Vicinelli. A me pare che a questa spiegazione, che è poi quella corrente, si possa e debba accostare l'allusione di questo verso oraziano, che ha per di più il pregio del

---

[5] Per la semantica del termine cfr. Fasce 1987, 67-81.

[6] Secondo una consuetudine oraziana, che viene altra volta destinata all'altro grande amico di Orazio, Mecenate, *carm*. 4, 11, come fa notare Fraenkel 1993, 285 e 567.

[7] Rispettivamente Nava 1978, 185; XLII-XLIII, e Mengaldo 1981, 68.

richiamo anche testuale (soprattutto *fata - recludere - non lenis*), che carica ulteriormente di senso il testo, secondo i procedimenti ben noti dell'allusività[8].

Dunque in quest'ode oraziana si incontrano idealmente tre amici: Orazio, Virgilio e lo scomparso Quintilio Varo. Che poesia ed amicizia siano strettamente unite in Orazio è ben noto; ma se è così, allora diventa interessante esaminare, se non un intero carme, solamente una strofa, l'ultima, di un'altra ode oraziana, *carm*. 2, 6, 21-24 (*Septimi, Gades aditure mecum*):

> *Ille te mecum locus et beatae*
> *postulant arces; ibi tu calentem*
> *debita sparges lacrima favillam*
> *vatis amici*.
>
> Quel paese e quelle colline ridenti ci richiamano insieme colà; là tu verserai il tributo delle tue lacrime sulle ceneri ancora calde dell'amico poeta.

In quest'ultima strofa e con l'ultimo adonio, *vatis amici*, Orazio parla di sé prefigurando il futuro: quando lui stesso morirà, Settimio ne onorerà la memoria come amico e poeta. Notiamo che Orazio ha evidenziato fortemente le due aree tematiche, amicizia e poesia, con tre mezzi: la collocazione, la sintassi ed il lessico. Infatti ha unito i due termini nel verso finale, legati dallo stesso caso poiché uno apposizione dell'altro, infine ha usato non il grecismo *poeta*, bensì la parola autenticamente latina *vates* con tutta la sua connotazione, come termine marcato.

Si accennava poco fa a trenodia e *consolatio*. Possiamo vedere ora brevemente, con qualche esempio, l'utilizzazione di alcuni generi letterari nella letteratura latina che abbiano come soggetto la morte dell'amico, dove, cioè, questo tema/*topos* viene espresso col massimo di formalizzazione. Ritengo che si possano raggruppare in tre tipi.

Un primo tipo comprende grosso modo la rievocazione vera e propria di un amico scomparso, ma anche l'epitaffio ed inoltre la *consolatio*. Ad esempio Plinio il Giovane dedica alcune delle sue lettere alla rievocazione della morte di amici, tra queste sono significative quelle per il poeta Silio Italico, *epist*. 3, 7, e per il suo protetto Giunio Avito, *epist*. 8, 23. Lo schema è comune: all'inizio Plinio dà la notizia, o dichiara di averla ricevuta, della morte dell'amico, poi ne rievoca alcuni tratti del carattere ed alcuni episodi della vita, insieme con un breve giudizio, e termina con considerazioni generali.

Sidonio Apollinare, siamo poco dopo la metà del quinto secolo in Gallia,

---

[8] Su cui, oltre ai noti studi, teorici ed applicativi, della scuola pisana, vedi la sintesi illuminante in Cova 1982, 81 ss.

dedica l'epistola 4,11 alla rievocazione della vita e della personalità dell'amico presbitero Claudiano Mamerto, e riporta anche l'epitaffio di 25 versi che ha composto in suo ricordo.

Come esempi di epitaffi in ricordo di amici scomparsi si può pensare ad Ausonio: nella *Commemoratio professorum Burdigalensium* Ausonio ne dedica alcuni a colleghi scomparsi che indica anche esplicitamente come amici, ad es. 2, 4, 10...

Come *consolatio*, ancora in Plinio la lettera 9, 9, che indirizza all'amico Colono per consolarlo della morte del suo amico Pompeo Quinziano[9].

Un secondo genere mi sembra il lamento[10]. Un esempio canonico è in Teocrito: nell'idillio 1 Tirsi, invitato a cantare, dal v. 64 al v. 142 narra la malinconica vicenda di Dafni, che, come sappiamo, rappresenta in un certo senso l'archetipo del pastore nella poesia, e la sua morte (un sintetico cenno anche in 7, 72-77). Testo che, come noto, funge da modello per la quinta egloga di Virgilio. Come imitazione virgiliana, Nemesiano, poeta bucolico della seconda metà del terzo secolo, nella prima delle sue egloghe (*Bucolica*) riprende due noti personaggi virgiliani, Titiro e Melibeo: il vecchio pastore Titiro chiede al più giovane Timeta di cantare l'epicedio in ricordo dell'amico Melibeo[11], e Timeta allora nei vv. 59-80 ne ricorda le doti ed il senso di giustizia, che lo avevano reso una specie di arbitro e giudice nelle contese dei pastori. In questo caso l'imitazione virgiliana non va oltre i nomi e la ripresa di sintagmi ed immagini.

Il lamento sulla morte di un amico ha anche un altro modello, questa volta biblico. In *2Sam*. 1, 17-27 Davide, avuta la notizia della morte in battaglia a Gelboè del re Saul e del figlio e suo amico Gionata, intona un lamento, un'elegia, in ebraico *qinah*. È uno dei generi più conosciuti della poesia ebraica, ma già coltivato in Egitto ed in Mesopotamia, un esempio celebre è, infatti, nell'epopea di Gilgamesh[12]. Si ritiene che questo, attribuito a Davide, si trovasse nel *Libro del Giusto*, cfr. *2Sam*. 1, 18, che era una raccolta di canti epici ebraici.

c) Un terzo genere è il racconto che io chiamerei "semiautonomo", inserito in un testo o genere più ampio, spesso con la misura o i caratteri dell'epillio. È il caso dell'episodio di Eurialo e Niso, *Eneide* 9, 176-458, che ha il suo precedente principale, almeno come inquadramento narrativo, nella "Doloneia" del libro 10 dell'*Iliade*, ed anche delle riprese celebri, in particolare, ancora nell'epica latina, Stazio, *Tebaide* 10, 347-448, l'episodio di Opleo e Dimante,

---

[9] Per la topica della *consolatio* cfr. CURTIUS 1992, 94-96.

[10] Da confrontare col lamento per la morte (o la scomparsa) dell'*eròmenos*; per due esempi estremi cfr. Apoll. Rh. 1, 1261-1270 (per la scomparsa di Ila, a sua volta da confrontare con Teocr. 13) e Nonn. *Dion*. 1, 253-350 (per la morte di Ampelo).

[11] Il Melibeo di Nemesiano probabilmente rappresenta un personaggio reale, cfr. von ALBRECHT, 1995, III, 671 n. 13.

[12] Cfr. PETTINATO 1992, 189-191 (nella tavola VIII della redazione ninivita); cfr. cap. II, § 2.1.

al termine del quale l'autore stesso rievoca esplicitamente i due amici protagonisti dell'episodio virgiliano; ripresa moderna in Ariosto, *Orlando furioso*, l'episodio di Cloridano e Medoro nei canti 18 e 19.

Siccome siamo venuti a parlare di *epos*, val la pena soffermarsi su due funzioni che il nostro tema assume nell'epica, quando si incrocia con due tratti distintivi dell'*epos*. Se prendiamo come modello l'episodio della morte di Patroclo, vediamo due tratti significativi e ricorrenti del codice epico.

Il primo è il "ritardo" (o "rimando")[13]. Partiamo, come sempre, da Omero: Ettore è l'avversario di Achille, ma è Patroclo, e non Achille, che inizialmente combatte contro Ettore, come spiega il poeta, e da Ettore viene ucciso, così come sarà Pallante, nella ripresa virgiliana dell'episodio omerico, a scontrarsi con Turno prima di Enea e a restarne ucciso. Questa è una tecnica tipica dell'*epos*, volta a rimandare lo scontro principale ed atteso dagli ascoltatori o lettori, e a dare perciò la possibilità al poeta di replicare un episodio memorabile. Tutto ciò fa parte del carattere che Hermann Fränkel[14] chiama "Fülle von Stoff" («ricchezza di contenuto, di materiale»), che è tipica della tradizione epica di ogni età. Ricordiamo che lo stesso meccanismo, sempre nell'*Eneide*, 10, 762-908, viene applicato allo scontro tra Enea da un lato, che in questo caso assume la funzione di avversario, e Lauso e il padre Mezenzio dall'altro[15].

Connesso con questo tratto vi è il secondo, la "morte sostitutiva". Patroclo muore "al posto" di Achille, e così la sua morte servirà da molla narrativa per la vendetta e dunque per il vero scontro tra i due antagonisti, Achille ed Ettore. La stessa cosa avviene per Pallante ed Enea contro Turno. Ma oltre a ciò, ed ecco perché si può parlare di morte "sostitutiva", la morte dell'amico dell'eroe sembra quasi offrire la possibilità a quest'ultimo, Achille ed Enea, di prolungare la sua vita. Nell'*Eneide* la funzione della morte sostitutiva è riservata a Pallante, non, come ci saremmo aspettati, al *fidus Achates*, perché Virgilio, che di solito usa la tecnica della condensazione[16] nel riuso dei modelli omerici, in questo caso, rispetto al modello Achille-Patroclo, ha operato una divisione di funzioni[17].

Per Virgilio si può osservare che "l'intensità della sua sensibilità amicale risulta in maniera indiretta, ma acuta, nella propensione a proiettare questo sentimento in figure adolescenziali e a inserirlo in prossimità del mistero della morte" (Pizzolato 1993, 129).

Inoltre abbiamo visto in altra occasione che il modello epico della morte dell'amico si trova scandito in tre momenti: il presentimento (cfr. *Iliade* 18,

---

[13] Cfr. Conte-Barchiesi 1993, 105, dove è chiamato "rinvio".

[14] Cfr. Conte 1985, 8, nota 8.

[15] Sui quali cfr. Cova, 1994, lxvi s., oltre, naturalmente, a Heinze 1996, 215; 245-246.

[16] La tecnica che Cova 1963, 53 ss. chiama "unificazione".

[17] Sul valore dell'amicizia per il *fidus Achates* cfr. Pizzolato 1993, 128.

2-14; *Eneide* 8, 577-584), l'annuncio (cfr. *Iliade* 18, 15-21; *Eneide* 11, 139-141), la reazione dell'eroe, che vuole sostituirsi al caduto[18].

Ad ogni modo, la morte dell'amico come morte sostitutiva è un tratto dell'*epos* assai produttivo anche al di fuori del genere epico. Ad esempio, nel romanzo di Thomas Mann *La montagna incantata* il giovane protagonista, Hans Castorp, si reca in visita al cugino Joachim ricoverato nel sanatorio di Davos, intenzionato a restarvi per tre settimane; vi rimarrà per sette anni, scoprendosi anche lui malato; in questo caso naturalmente l'avversario di entrambi è la morte. Ma a morire non sarà Hans, il protagonista, ma proprio il cugino Joachim: insomma anche in questo testo gioca il *topos* epico della morte dell'amico come morte sostitutiva, infatti Hans guarisce; alla fine del racconto Hans scenderà in pianura, parteciperà alla guerra mondiale.

Nella letteratura alta, un altro episodio è quello della morte di Brandimarte, l'amico di Orlando, nel *Furioso*; nel canto 43 se ne raccontano la morte e il funerale accompagnato dal dolore di Orlando e degli altri paladini.

Nel noto romanzo di Beppe Fenoglio *Una questione privata*, invece, la vicenda del protagonista, Milton, è costruita su una serie di *quêtes*, inserite una nell'altra, volte a scongiurare la morte dell'amico Giorgio Clerici.

Un'ultima considerazione, un po' malinconica, su questo aspetto. Oggi il *topos* della morte sostitutiva nella narrativa popolare, nella paraletteratura, nella narrativa filmica e televisiva è presente spesso, basti pensare ai film d'avventura, *western*, polizieschi, i *serial* di vario tipo ecc., ma inevitabilmente degradato a *cliché* sentimentale o ad espediente narrativo, certo privato delle valenze e dello spessore letterario che ho indicato.

Un altro elemento proprio di questo *topos* nell'epica è l'incontro del protagonista con l'anima, l'ombra dell'amico morto, e non solo all'interno di un *descensus ad inferos*. È già presente nell'epopea di Gilgamesh[19] ed è quanto avviene nell'*Iliade*, 23, 65-107: ad Achille in sogno appare l'ombra di Patroclo, che Achille tenta invano di abbracciare. Questo è un ulteriore *topos*, che si può chiamare "abbraccio vano", l'abbraccio tra un vivo ed un morto, dunque un abbraccio impossibile, che naturalmente volta per volta si carica di significati particolari. Si ripete ad esempio nella seconda cantica della *Commedia*: nel secondo canto del *Purgatorio* Dante, incontrando l'amico e musico Casella, tenta invano di abbracciarlo (*Pg* 2, 76-81)[20]. Un altro incontro dantesco, sempre nel *Purgatorio*, con l'amico Forese Donati nei canti 23 e 24.

---

[18] Per una ripresa in un'opera moderna (G. D'Annunzio, *Notturno*) cfr. cap. II, § 2.2.

[19] Cfr. Pettinato 1992, 234 (nella tavola xii della redazione ninivita).

[20] Su questi episodi cfr. cap. II.

Anche nel noto romanzo di Fred Uhlman del 1971, *L'amico ritrovato*, si ristabilisce il contatto con l'amico dell'adolescenza, Konradin, come anticipato dal titolo originario del libro *Reunion*, soltanto quando l'io narrante, nelle ultime righe del racconto, ne legge il nome nell'elenco dei suoi compagni di scuola morti.

Nel campo filosofico il mondo antico già prospetta l'idea della sopravvivenza proprio grazie all'amicizia. Per Epicuro l'amicizia si dilata nel tempo grazie al ricordo, sebbene sia un'illusione: «Dolce cosa, memoria di caro defunto» e «La memoria dell'amico morto è sempre dolce» in Plutarco "*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*" 28,5.1105DE. È l'idea a cui, come è noto, si richiama il v. 32 dei *Sepolcri* foscoliani[21]: è una delle manifestazioni della cosiddetta "immortalità mnemonica". Anche Seneca in *epist*. 21, 4-5 riconosce che la letteratura mantiene vivo il ricordo degli amici, portando l'esempio di Attico e Cicerone e quello di Eurialo e Niso.

2. *Cicerone e Minucio*

Sono tre i passi ciceroniani, nei quali ricorre il tema della morte di un amico, che mi paiono interessanti per il nostro argomento.

Il primo naturalmente è una parte dell'inizio del *Laelius, de amicitia*. Dal paragrafo 10 Lelio rievoca ed elogia l'amico Scipione Africano Minore, da pochi giorni morto in circostanze misteriose. Da qui prenderà le mosse l'illustrazione che Lelio, e Cicerone per bocca sua, fa della *amicitia* come virtù romana[22] arricchita dai valori della *humanitas* di stampo ellenico.

Un secondo e famoso passo è l'*incipit* del *Somnium Scipionis* (*rep*. 6, 9-10), nel quale Masinissa ricorda con affetto e riconoscenza l'Africano Maggiore, e anche da questa rievocazione avrà origine il sogno dell'Emiliano, nel quale l'avo gli apparirà e gli terrà il famoso discorso che occupa il resto del brano.

Infine, nel *De oratore*, all'inizio del secondo libro, Cicerone ricorda al fratello Quinto, dedicatario dell'opera, che loro due, da ragazzi, avevano frequentato la casa del famoso oratore Lucio Crasso, uno degli interlocutori del dialogo. All'inizio del libro terzo Cicerone ricorda che Crasso morì pochi

---

[21] *Sepolcri*, vv. 29-33: … Celeste è questa / corrispondenza d'amorosi sensi, / celeste dote è negli umani; e spesso / per lei si vive con l'amico estinto, / e l'estinto con noi…; cfr. anche vv. 148-150 e la finzione dell'editore dell'*Ortis*.

[22] Infatti l'etimologia di *amicus* è: '*am*' = 'attorno', quindi «colui che sta attorno» al capo, cfr. Pisani, 1962, 115 (§ 222), nonostante l'etimologia corrente di *amicus* da *amare* (cfr. Cic. *Lael*. 26 *Amor… ex quo amicitia nominata est* «L'amore, che dà il nome all'amicizia»; *ibid*. 100 … *sive amor sive amicitia; utrumque enim ductum est ab amando* «o l'amore o l'amicizia: perché l'uno e l'altro nome deriva da "amare"»), accolta anche dal *DELL*.

giorni dopo aver pronunciato il discorso che viene riportato proprio in questo stesso libro terzo, e ne rievoca la figura di oratore e uomo politico.

L'*incipit* del terzo libro, *de orat*. 3, 1:

> *Instituenti mihi, Quinte frater, eum sermonem referre et mandare huic tertio libro, quem post Antoni disputationem Crassus habuisset, acerba sane recordatio veterem animi curam molestiamque renovavit*.
>
> Nel dispormi, caro fratello Quinto, a riportare e ad affidare a questo terzo libro quella conversazione che Crasso aveva tenuta dopo l'esposizione di Antonio, un ricordo alquanto amaro è venuto a risvegliare nel mio spirito dei rimpianti e un dolore che vi erano da tempo.

Questo passo iniziale, per la soluzione linguistica, si collega con l'*incipit* del primo libro, *de orat*. 1, 1:

> *Cogitanti mihi saepe numero et memoria vetera repetenti perbeati fuisse, Quinte frater, illi videri solent, qui in optima re publica..., eum vitae cursum tenere potuerunt, ut vel in negotio sine periculo vel in otio cum dignitate esse possent*.
>
> Nel riflettere frequentemente e nel rievocare nella memoria il passato, caro fratello Quinto, di solito mi sembra che abbiano raggiunto il culmine della felicità quegli uomini che, in uno stato modello di perfezione, hanno potuto mantenere uno stile di vita tale che garantiva loro o di essere occupati nelle attività pubbliche senza correre rischi o di godersi la vita privata accompagnata dal prestigio riconosciuto.

Tale soluzione linguistica indica qui uno specifico coinvolgimento personale dell'autore in ciò che sta per raccontare o illustrare.

Si era accennato prima al termine latino *desiderium* come parola tematica del nostro argomento, in Hor. *carm*. 1, 24, 1. Questa parola nel paragrafo 10 del *Laelius* di Cicerone apre la rievocazione della figura di Scipione, ma, nella stessa opera, ricompare in un altro passo famoso, *Lael*. 23:

> *Verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui. Quocirca et absentes adsunt, et egentes abundant et imbecilli valent et, quod difficilius dictu est, mortui vivunt; tantus eos honos, memoria, desiderium prosequitur amicorum*.
>
> Chi fissa lo sguardo in un vero amico scopre, per così dire, un altro se stesso. È questo il motivo perché anche quando gli amici sono assenti sono presenti, se sono poveri sono ricchi, se sono deboli sono forti, e, cosa ben difficile da dire, se sono morti sono ancora vivi; talmente grandi sono il rispetto, il ricordo, il rimpianto con cui l'amico accompagna l'amico.

Desiderium è dunque la parola topica, ricorrente, applicata alla perdita di un amico ed usata nel significato, in cui è ancora avvertibile una sfumatura del valore etimologico, di "rimpianto per l'assenza di qualcuno", quindi "nostalgia".

Se ora mettiamo in serie questi tre elementi: la posizione incipitaria del termine *desiderium*, la struttura sintattica imperniata sul participio presente al dativo accordato col *mihi* ad indicare un preciso e personale coinvolgimento dell'autore in ciò che sta per raccontare[23], e la rievocazione di un amico ormai morto, e addirittura del discorso tenuto da questo amico in una precisa occasione, abbiamo gli elementi di inquadramento letterario e tematico di un'altra opera che entra nel nostro argomento, l'*Octavius* di Minucio Felice. È il dialogo apologetico di età severiana, e di imitazione ciceroniana appunto, nel quale si riporta il discorso di Ottavio, l'avvocato amico di Minucio, in difesa del cristianesimo, insieme con il discorso di Cecilio, amico e collega di Minucio, contro il cristianesimo e in difesa dei culti tradizionali, il tutto sotto l'arbitrato di Minucio stesso, anch'egli cristiano[24].

Ecco l'inizio del dialogo, *Oct*., 1, 1-5:

> [1]*Cogitanti mihi et cum animo meo Octavi boni et fidelissimi contubernalis memoriam recensenti tanta dulcedo et adfectio hominis inhaesit, ut ipse quodammodo mihi viderer in praeterita redire, non ea, quae iam transacta et decursa sunt, recordatione revocare;* [2]*ita eius contemplatio, quantum subtracta est oculis, tantum pectori meo ac paene intimis sensibus inplicata est*. [3]*Nec immerito discedens vir eximius et sanctus immensum sui desiderium nobis reliquit, utpote cum et ipse tanto nostri semper amore flagraverit, ut et in ludicris et seriis pari mecum voluntate concineret eadem velle vel nolle: crederes unam mentem in duobus fuisse divisam*. [4]*Sic solus in amoribus conscius, ipse socius in erroribus; et cum discussa caligine de tenebrarum profundo in lucem sapientiae et veritatis emergerem, non respuit comitem, sed, quod est gloriosius, praecucurrit*. [5]*Itaque cum per universam convictus nostri et familiaritatis aetatem mea cogitatio volveretur, in illo praecipue sermone eius mentis meae resedit intentio, quo Caecilium su-*

---

[23] È, peraltro, un tratto caratteristico degli esordi, cfr. ad es. Cic. *Lael*. 26 *Saepissime igitur mihi de amicitia cogitanti maxime illud considerandum videri solet, utrum propter imbecillitatem atque inopiam desiderata sit amicitia…* («Quando dunque rifletto sull'amicizia, il che avviene molto spesso, mi sembra che di debba prima di tutto considerare questo punto: il desiderio dell'amicizia è nato dalla nostra debolezza e dalla nostra indigenza…»), che apre la seconda parte dell'opera; Sen. *dial*. 9 (*de tranquillitate animi*), 1, 1 *Inquirenti mihi in me quaedam vitia apparebant…* («Nel fare una scrupolosa indagine dentro me stesso mi si presentavano certi difetti…»), Lact. *div. inst*. 4, 1 *Cogitanti mihi et cum animo meo saepe reputanti priorem illum generis humani statum et mirum pariter et indignum videri solet…* («Quando considero e rifletto spesso tra me e me sulla primitiva condizione dell'umanità, di solito mi sembra strano e in pari tempo obbrobrioso che…»), in cui, del resto, è appariscente, e volutamente, l'imitazione ciceroniana.

[24] La scelta della forma dialogica (unica nell'apologetica cristiana, cfr. Beaujeu 1974, xix) e del titolo (che richiama l'*Hortensius* ciceroniano, cfr. *ibidem*, xiv s., anch'esso giocato sul legame di amicizia tra i due oratori) rimanda all'aspetto filosofico della controversia ed al suo carattere di protrettico.

perstitiosis vanitatibus etiamnunc inhaerentem disputatione gravissima ad veram religionem reformavit.

[1]Mentre pensavo e rivisitavo nel mio animo il ricordo di Ottavio, compagno caro e fedelissimo, mi invase una così grande dolcezza e un così grande affetto per lui, che mi sembrava, in qualche modo, di ritornare nel passato e non semplicemente di richiamare col ricordo quanto era ormai trascorso; [2]così, la sua immagine si è tanto più scolpita nel mio cuore e quasi nell'intimo, in quanto mi è stata sottratta agli occhi. [3]E non senza motivo un uomo così esimio e santo, morendo, ci ha lasciato un immenso rimpianto di sé, visto che anche egli è sempre stato animato da un'amicizia così accesa per noi, che, nelle cose serie come negli svaghi, la sua volontà era in perfetta sintonia con me nel desiderare o nel rifiutare le stesse cose: si potrebbe quasi credere che una sola mente fosse divisa in due. [4]Così, lui solo fu consapevole delle mie passioni, e complice negli errori; e quando, dissolta la nebbia, riemersi dal profondo delle tenebre alla luce della sapienza e della verità, non solo non respinse il vecchio compagno, ma, cosa ancora più degna di gloria, mi precedette. [5]E così, ripercorrendo col pensiero l'intero periodo della nostra vita in comune e della nostra frequentazione, la mia attenzione si fermò su di un suo discorso, col quale, grazie ad una discussione assai ponderata, convertì alla vera religione Cecilio, ancora avvinto alle vuotezze della superstizione (trad. M. Rizzi).

Nell'*incipit* dell'opera Minucio rievoca la figura dell'amico Ottavio scomparso; la spiegazione di questa scelta e perciò dell'aspetto che qui interessa è ben illustrata da Rizzi 1990[25]. Lo studioso fa notare che Minucio si rivolge ad un pubblico colto di pagani, per i quali è importante certo non un'adesione autentica a dei culti ormai devitalizzati, bensì la condivisione dei valori provenienti dalla tradizione, ai quali i suoi lettori non intendono rinunciare, e tra questi occupa un posto importante quello della *amicitia*, della φιλία, fondato sulla comunanza di principi e valori civili e culturali di indiscusso prestigio e che costituiscono il vero collante della civiltà antica in questo momento.

Per questo motivo Minucio, pur chiarendo la novità del cristianesimo, stabilisce un punto di contatto forte col suo pubblico, proprio facendo perno sul valore dell'*amicitia*. Questo spiega l'imitazione ciceroniana dell'*incipit*, imitazione sia contenutistica, cioè il ricordo di un amico da poco morto e del suo discorso, sia linguistica e stilistica, Tali scelte pongono in forte rilievo il ruolo centrale assegnato all'amicizia già nelle prime righe, e di cui l'autore parlerà usando concetti ed espressioni tratti direttamente dal *Laelius*. Insomma Minucio pone il suo messaggio sotto la tutela di due valori forti: il prestigio di Cicerone, la condivisione del valore dell'*amicitia*.

[25] Cfr. anche Rizzi 1993.

3. *Agostino*

Come è ben noto, anche Agostino ha assegnato all'amicizia un ruolo assai significativo; se n'è occupato, per così dire, in modo esplicito in alcuni momenti delle sue opere[26], soprattutto nell'epistolario, ma certo il passo più noto è quello dedicato alla morte di un suo giovane amico della fanciullezza e della giovinezza in *conf*. 4, 4.7-10.15. In quel passo Agostino rievoca la sua disperazione di allora per la perdita di un amico avvertito anche come *alter ego*. La rievocazione di tale perdita, però, ora, all'Agostino maturo e vescovo, consente di scoprire i complessi risvolti spirituali, psicologici ed anche metafisici e religiosi; ma essa allora, al giovane Agostino, appariva ancor più amara[27]. Infatti in quel passo egli la mette in contrasto con le gioie dell'amicizia, che illustra splendidamente in *conf*. 4, 8.13:

> *Alia erant, quae in eis amplius capiebant animum, conloqui et conridere et vicissim benivole obsequi, simul legere libros dulciloquos, simul nugari et simul honestari, dissentire interdum sine odio tamquam ipse homo secum atque ipsa rarissima dissensione condire consensiones plurimas, docere aliquid invicem aut discere ab invicem, desiderare absentes cum molestia, suscipere venientes cum laetitia: his atque huius modi signis a corde amantium et redamantium procedentibus per os, per linguam, per oculos et mille motus gratissimos quasi fomitibus conflare animos et ex pluribus unum facere*.
>
> Altri legami poi avvincevano ulteriormente il mio animo: i colloqui, le risa in compagnia, lo scambio di cortesie affettuose, le comuni letture di libri ameni, i comuni passatempi ora frivoli ora decorosi, i dissensi occasionali, senza rancore, come quelli di ogni uomo con se stesso, e più frequenti consensi, insaporiti dai medesimi, rarissimi, dissensi; l'essere ognuno dell'altro ora maestro, ora discepolo, la nostalgia impaziente di chi è lontano, le accoglienze festose per chi ritorna. Questi e altri simili segni di cuori innamorati l'uno dell'altro espressi dalla bocca, dalla lingua, dagli occhi e da mille gesti gradevolissimi, sono l'esca, direi, della fiamma che fonde insieme l'anima e di molte ne fa una sola.

Notiamo bene come siano molto mutati dall'età classica il concetto ed il ruolo dell'*amicitia*. Non più relazione pubblica fondata su legami sociali e ideali politici, per Agostino l'amicizia è un rapporto affettivo, coinvolgente, non solo a due ma anche di gruppo, con un forte investimento personale, oltre che intellettuale e spirituale. È l'amicizia come la intendiamo noi: ancora una volta ci rispecchiamo in ciò che scrive Agostino. D'altra parte Agostino, il

---

[26] Cfr. Hadot 1986, I, coll. 287-293.

[27] Cfr. cap. II, § 2.3.

quale ebbe il privilegio di essere sempre circondato da amici[28], avvertì con nostalgia ed amarezza la lontananza fisica degli amici[29].

Assai diverso da quello delle pagine del libro quarto cui si accennato sopra[30] è il tono con cui Agostino in *conf*. 9, 3.6 rievoca brevemente, con un commosso e struggente ricordo, la morte del *carissimus Nebridius* (*conf*. 4, 3.6), il quale aveva seguito Agostino[31] nel suo percorso intellettuale e spirituale. Morì ancora giovane a Cartagine verso il 390, quando Agostino, tornato a Tagaste come *servus Dei*, vi aveva raccolto gli amici in una specie di monastero. Agostino ne parla in termini di intensa affettività, accompagnata dalla certezza che Nebridio, da lui definito *inquisitor ardentissimus veritatis*, gode ora di quella inesauribile contemplazione intellettuale e spirituale della sapienza divina in cui, per Agostino, risiede la beatitudine[32].

Ecco alcuni tratti in cui Agostino parla dell'amico Nebridio.

Conf. 6, 10.17:

Nebridius… nullam ob aliam causam Mediolanum venerat nisi ut mecum viveret in flagrantissimo studio veritatis atque sapientiae,… beatae vitae inquisitor ardens et quaestionum difficillimarum scrutator acerrimus.

Nebridio… era venuto a Milano con nessun altro intento che di vivere insieme con me nella ricerca ardentissima della verità e della sapienza…, investigatore appassionato della felicità umana, scrutatore acutissimo dei più difficili problemi.

Conf. 8, 6.13:

… devitans in eis omnem inquietudinem animi, quem volebat labore liberum et quam multis posset horis feriatum ad quaerendum aliquid vel legendum vel audiendum de sapientia.

---

[28] Anche i momenti più significativi della sua esistenza sono accompagnati dalla presenza di amici, valga per tutti l'episodio del "*Tolle, lege*" (*conf*. 8, 12.29) che si svolge non solo alla presenza ma anche con la partecipazione di Alipio.

[29] Cfr. Brown 1971, 188-191 e note.

[30] Cfr. Curtius 1992, 94 e Siniscalco 1985, 109-110.

[31] Nebridio era stato allievo di retorica di Agostino a Cartagine, come del resto l'altro grande amico di Agostino, Alipio; per un sintetico ritratto e confronto dei due cfr. Brown 1971, 56 ss. Ci resta la corrispondenza dei due amici: *epist*. 3-14, cfr. Marrou 1986, 99 n. 66.

[32] Cfr. *conf*. 10, 23.33 *Beata quippe vita est gaudium de veritate* («Certo, la felicità della vita è il godimento della verità»). Agostino combina l'idea cristiana, ereditata dal mondo classico, della felicità contemplativa come fine e perfezione dell'esistenza, con l'immagine del poppante al seno. Questa immagine, infatti, esprime la condizione anteriore alla scissione tra vedere e mangiare, tra conoscere e possedere, la quale è avvertita dal cristianesimo come effetto del peccato originale; cfr. De Monticelli 1990, 647 n. 31; 664 n. 98.

> … scansando in quell'incarico ogni inquietudine del suo animo, che voleva conservare libero da occupazioni quante più ore poteva, per attendere a qualche ricerca, svolgere qualche lettura o sentire parlare della sapienza.

Agostino insiste sulla passione di Nebridio per la ricerca della *veritas*, un atteggiamento che unisce i due amici non soltanto sul piano affettivo[33] bensì anche su quello intellettuale, culturale, e nella dimensione spirituale e trascendente. Altre volte Agostino sviluppa questo principio, si veda un passo dell'inizio della lettera a Macedonio[34], degli anni 413-414, in cui è detto chiaramente che l'essere *amicus hominis* deriva dall'essere *amicus veritatis*[35], *epist*. 155, 1:

> *Delector multo vero amplius, quod animum tuum caritate aeternitatis et veritatis, atque ipsius caritatis affectum divinae illi caelestique rei publicae, cuius regnator est Christus, et in qua sola semper beateque vivendum est, si recte pieque vivatur, agnosco inhiantem, video propinquantem, eiusque potiundae amplector ardentem. Inde quippe manat etiam vera amicitia, non pensanda temporalibus commodis, sed gratuito amore putanda. Nemo enim potest veraciter amicus esse hominis, nisi fuerit ipsius primitus veritatis: quod si gratis non fiat, nullo fieri pacto potest.*
>
> Ma godo assai di più perché riconosco che il tuo animo, spinto dall'amore dell'eternità e della verità, nonché il tuo sentimento d'affetto aspirano a quella divina e celeste città (della quale il sovrano è Cristo, e nella quale sola si deve vivere per sempre e nella beatitudine, purché quaggiù si viva nella rettitudine e nella pietà religiosa), e vedo che vi si avvicinano, e mi compiaccio che ardano dalla brama di arrivare a possederla. Da qui ha origine anche la vera amicizia, che non va misurata sui vantaggi temporali ma deve essere valutata sulla base di un amore puro e disinteressato. Infatti nessuno può essere davvero amico dell'uomo se non è ancor prima amico della verità: e se ciò non avviene nella gratuità, non può assolutamente verificarsi.

L'intensità dell'affetto amicale di Agostino per Nebridio circonda spesso il ricordo dell'amico, linguisticamente, con una fitta rete di superlativi: *conf*. 4, 3.6 *carissimus meus Nebridius valde bonus et valde castus* («il mio carissimo Nebridio, giovane di grande bontà e rettitudine»); *conf*. 7, 6.8 *Nebridio adulescenti mirabilis animae* («a Nebridio, giovane d'anima mirabile»); *conf*.

---

[33] Si vede bene quanto fortemente la tradizionale derivazione etimologica di *amicitia* da *amor* condizioni sempre il linguaggio agostiniano dell'amicizia, dove infatti *amor* equivale ad «affetto amicale».

[34] Macedonio, governatore della diocesi d'Africa, nella lettera 154 si era congratulato con Agostino per i primi tre libri del *De civitate Dei*, il che spiega l'accenno che ne fa Agostino all'inizio della sua risposta.

[35] Si osservi infatti come il lessico e la sintassi nelle ultime righe del passo ora citato insistano sulla precedenza dell'*amor veritatis* sulla *amicitia*: *fuerit primitus*.

8, 6.13 (Nebridio) *amicus dulcissimus et mitissimus* («da amico soavissimo e arrendevolissimo qual era»), oltre a quelli visti nei passi precedenti; cfr. anche *conf*. 6, 10.17 *Carthagine, ubi frequentissimus erat; relicto paterno rure optimo*… («a Cartagine, dove lo si incontrava di frequente; dopo aver lasciata la splendida tenuta del padre… »).

Ecco la pagina che muove da alcuni dati biografici volti a sintetizzare la condizione spirituale, intellettuale, umana in senso lato dei due amici uniti da una inesausta ricerca intellettuale. La pagina si apre poi ad una vertiginosa meditazione sull'attuale condizione della loro amicizia, *conf*. 9, 3.6:

> *… Nebridius autem conlaetabatur. Quamvis enim et ipse nondum Christianus in illam foveam perniciosissimi erroris inciderat, ut veritatis Filii tui carnem phantasma crederet, tamen inde emergens sic sibi erat, nondum imbutus ullis Ecclesiae tuae sacramentis, sed inquisitor ardentissimus veritatis. Quem non multo post conversionem nostram et regenerationem per baptismum tuum ipsum etiam fidelem catholicum castitate perfecta atque continentia tibi servientem in Africa apud suos, cum tota domus eius per eum Christiana facta esset, carne solvisti. Et nunc ille vivit in sinu Abraham. Quidquid illud est, quod illo significatur sinu, ibi Nebridius meus vivit, dulcis amicus meus, tuus autem, Domine, adoptivus ex liberto filius: ibi vivit. Nam quis alius tali animae locus? Ibi vivit, unde me multa interrogabat homuncionem inexpertum. Iam non ponit aurem ad os meum, sed spiritale os ad fontem tuum et bibit, quantum potest, sapientiam pro aviditate sua sine fine felix. Nec eum sic arbitror inebriari ex ea, ut obliviscatur mei, cum tu, Domine, quem potat ille, nostri sis memor.*
>
> Nebridio invece condivideva la nostra esultanza [per la conversione]. Era caduto anch'egli, non ancora cristiano, nella fossa di quel funestissimo errore [il manicheismo], che gli faceva credere vuota apparenza la carne vera del tuo Figlio; tuttavia già ne emergeva e si trovava a questo punto, che, sebbene non ancora iniziato a nessuno dei sacri misteri della tua Chiesa, ricercava però la verità con grandissimo ardore. Non molto tempo dopo la nostra conversione e rigenerazione mediante il tuo battesimo divenne anch'egli fedele cattolico, e mentre ti serviva in Africa tra i suoi familiari, che aveva tutti convertiti alla fede cristiana, in una castità e continenza perfette, lo liberasti dalla carne. Ora vive nel seno di Abramo. Là, qualunque sia il significato di questo "seno", il mio Nebridio vive, il dolce amico mio, ma tuo, Signore, figlio adottivo e già liberto. Là vive: e che altro luogo sarebbe adatto a quell'anima? Vive nel luogo di cui spesso chiedeva a me, omuncolo inesperto. Non avvicina ora più l'orecchio alla mia bocca, ma la sua bocca spirituale alla tua fonte, ove attinge la sapienza quanto può e vuole, sconfinatamente beato. Non credo però che tanto se ne inebri, da scordarsi di me, poiché tu, Signore, a cui attinge, di noi ti sovvieni.

Agostino ne parlerà in termini analoghi, ma accentuando il lato intellettua-

le della loro amicizia, in *epist*. 98, 8[36].

> *His litteris tuis lectis et relectis … recordatus sum Nebridium amicum meum, qui cum esset rerum obscurarum ad doctrinam pietatis maxime pertinentium diligentissimus et acerrimus inquisitor, valde oderat de quaestione magna responsionem brevem. Et quisquis hoc poposcisset, aegerrime ferebat, eumque, si eius persona pateretur, vultu indignabundus et voce cohibebat, indignum deputans qui talia quaereret, cum de re tanta quam multa dici possent deberentque nesciret. …Nam ille tunc adolescens, qui talia breviter nolebat audire, et de multis in nostra sermocinatione quaerebat, ab otioso quaerebat otiosus…*
>
> Dopo aver letto e riletto ed esaminato la tua lettera per quanto me lo consentiva la ristrettezza del tempo, mi sono ricordato del mio amico Nebridio; abituato all'indagine assai rigorosa e acuta di problemi oscuri attinenti soprattutto alla dottrina religiosa, disdegnava assolutamente risposte brevi a quesiti impegnativi. Allorché qualcuno gli chiedeva di rispondere in poche parole, ne provava vivissimo dolore e se verso la persona del richiedente non doveva usare troppi riguardi, la rimproverava con l'espressione del volto e della voce; giudicava infatti indegno di ricevere spiegazioni chi non sapeva quante cose si sarebbero potute e dovute dire su una questione così importante… Infatti, allora giovinetto, lui, che su temi di quel livello non tollerava spiegazioni brevi e rivolgeva domande durante la nostra conversazione su molti temi, chiedeva spiegazioni quando sia lui sia l'interlocutore s'era liberi da impegni.

Quanto Agostino dice dell'amicizia con Nebridio trova più tardi conferma in un passo del *De civitate Dei*. Dopo aver passato in rassegna i mali che inevitabilmente affliggono la convivenza umana, Agostino dice: *Quid nos consolatur in hac humana societate erroribus aerumnisque plenissima nisi fides non ficta et mutua dilectio verorum et bonorum amicorum?* Prosegue poi illustrando le gioie umane dell'amicizia, interrotte fatalmente dalla morte degli amici, che ci arreca una grave mestizia: il *luctus* è *non inhumani cordis quasi vulnus aut ulcus*, che si cerca di far guarire. La guarigione è affidata alla qualità morale e spirituale dell'animo: *quanto est animus melior, tanto citius faciliusque sanatur*; del resto, *mortuos tamen eos, quos diligimus, quam vel a fide vel a bonis moribus lapsos, hoc est in ipsa anima mortuos, audire seu videre mallemus*.

Ecco l'intero passo, in cui si avverte quanto per Agostino l'amicizia sia preziosa sullo sfondo degli sconvolgimenti e dei rischi per la sicurezza individuale, civile e morale della sua epoca, e come stia mutando, o arricchendosi, la percezione stessa dell'amicizia, *civ.* 19, 8:

---

[36] La lettera è indirizzata al vescovo Bonifacio, scritta verso la fine del 408 o, secondo alcuni studiosi, dopo tale data.

Quid nos consolatur in hac humana societate erroribus aerumnisque plenissima nisi fides non ficta et mutua dilectio verorum et bonorum amicorum?…
Quorum enim nos vita propter amicitiae solacia delectabat, unde fieri potest, ut eorum mors nullam nobis ingerat maestitudinem? Quam qui prohibet, prohibeat, si potest, amica colloquia, interdicat amicalem vel intercidat affectum, humanarum omnium necessitudinum vincula mentis immiti stupore disrumpat aut sic eis utendum censeat, ut nulla ex eis animum dulcedo perfundat. Quod si fieri nullo modo potest, etiam hoc quo pacto futurum est, ut eius nobis amara mors non sit, cuius dulcis est vita? Hinc enim est et luctus quoddam non inhumani cordis quasi vulnus aut ulcus, cui sanando adhibentur officiosae consolationes. Non enim propterea non est quod sanetur, quoniam quanto est animus melior, tanto in eo citius faciliusque sanatur. Cum igitur etiam de carissimorum mortibus, maxime quorum sunt humanae societati officia necessaria, nunc mitius, nunc asperius affligatur vita mortalium, mortuos tamen eos, quos diligimus, quam vel a fide vel a bonis moribus lapsos, hoc est in ipsa anima mortuos, audire seu videre mallemus...
Ex quo fit, ut bonis amicis mortuis gratulemur et, cum mors eorum nos contristet, ipsa nos certius consoletur, quoniam caruerunt malis, quibus in hac vita etiam boni homines vel conteruntur vel depravantur vel in utroque periclitantur.

In questa umana convivenza così colma di errori e di sofferenze, che cosa ci può confortare se non la lealtà non simulata e il reciproco affetto dei veri e buoni amici?...
Infatti come potrebbe accadere che non provochi in noi nessuna tristezza la morte di coloro la cui vita ci allietava con i conforti dell'amicizia? Se qualcuno la condanna, condanni, se ci riesce, le conversazioni tra amici, proibisca o interrompa l'affetto amichevole, spezzi con disumana insensibilità della coscienza i legami di tutti gli umani rapporti e dimostri che se ne deve usare in maniera che non invada l'anima nessuna dolcezza derivata da essi. E se questo non può assolutamente accadere, non potrà in alcun modo avvenire che non ci rechi amarezza la morte di colui la cui vita ci arreca dolcezza. Ne deriva infatti anche il pianto come una ferita o lesione di un cuore che non sia disumano, e per guarirla si usano, ne sentiamo il dovere, parole di conforto. Infatti non per questo non si guarisce, che anzi quanto l'animo è più buono, in esso tanto più prontamente e agevolmente guarisce la ferita. Sebbene dunque la vita dei mortali venga afflitta, ora in forma più tenue ora più aspra, dalla morte della persone più care, soprattutto di quelli il cui impegno è indispensabile per la vita associata, tuttavia preferiremmo sapere o vedere che coloro che amiamo sono morti anziché essersi allontanati dalla fede o dai buoni costumi, e cioè morti nell'anima stessa…
Ne consegue che ci rallegriamo per i buoni amici morti e sebbene la loro morte ci affligga, essa stessa con maggior certezza ci conforta, perché essi sono rimasti immuni dai mali da cui in questa vita anche gli uomini buono sono sopraffatti o depravati o sono esposti all'uno e all'altro pericolo.

Dunque vediamo bene che per l'Agostino maturo la morte dell'amico non è più soltanto un tema letterario ed un *topos*, ma essa ha raggiunto una sua soluzione o, se vogliamo, una risoluzione, attinta, evidentemente, alla rivelazione cristiana, che dà consistenza al concetto nuovo di "persona"[37]. Per Agostino, in conclusione, l'amicizia è una forma della "carità fraterna, radicata nell'amore di Dio e destinata a potenziare lo sforzo comune degli amici nel tendere a Dio"[38]; per tale ragione l'amicizia riesce a mantenere vivo ed intatto il legame tra gli amici, in questa comune ricerca della *Veritas*, anche ben oltre il labile diaframma della morte.

[37] Su cui v. BERTI 1995, e ivi l'intera rassegna *Persona*.

[38] PELLEGRINO 1992, LXXVII; cfr. il paragrafo dedicato al valore dell'amicizia per Agostino sulla base dell'epistolario, *ibid*., LXXII-LXXVII.

IV

CASI PARTICOLARI DI AMICIZIA ASIMMETRICA NELLA LETTERATURA LATINA*

Suggerisco di iniziare dalla lettura di alcuni versi, che certamente sono nella memoria di molti di noi: Giovanni Pascoli, *La cavalla storna*, dai *Canti di Castelvecchio*, vv. 53-62.

"Tu l'hai veduto l'uomo che l'uccise:
esso t'è qui nelle pupille fise
Chi fu? Chi è? Ti voglio dire un nome.
E tu fa cenno. Dio t'insegni come".
Ora i cavalli non frangean la biada:
dormian sognando il bianco della strada.
La paglia non battean con l'unghie vuote:
dormian sognando il rullo delle ruote.
Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:
disse un nome… Sonò alto un nitrito.

Questo testo esibisce molti elementi biografici (ed autobiografici), in un andamento popolareggiante. Tuttavia, come è ben noto, esso è costruito secondo le linee del codice oracolare, in questo caso l'interrogazione dell'oracolo da parte della sacerdotessa-madre, e quelle di un prestigioso codice letterario, quello epico (come del resto *Un ricordo* sempre nei CC), come aveva subito indicato Renato Serra. Infatti vi vengono presentati due *topoi* epici: quello del cavallo parlante e quello dell'amicizia tra uomo e animale. Come spesso accade, il modello è omerico.

Già in Omero, infatti, questi due *topoi* sono tra loro intrecciati nella presentazione di un momento narrativo assai significativo, quello della morte dell'eroe, e quindi la morte dell'amico, o amico dell'eroe protagonista, come nel caso di Patroclo e Achille (il pianto dei cavalli per la morte di Patroclo, *Il*. 17, 424-440), o della morte dell'uomo amico dell'animale (la profezia di morte del cavallo Xanto ad Achille, *Il*. 19, 404-418) oppure la morte dell'animale amico del protagonista (il cane Argo, *Od*. 17, 290-324)[1]. Ancora una volta mi pare che la morte dell'amico, uomo o animale, appaia un passaggio

---

* Il presente capitolo trae spunto dalla conferenza, tenuta a Mantova il 17 febbraio 1999, per conto della sezione mantovana dell'AICC.

[1] Tradotti dallo stesso Pascoli, cfr. G. Pascoli, *Traduzioni e riduzioni*, rispettivamente *I cavalli dopo la morte dell'eroe*, *Il cavallo che parla*, *Avanti casa sua: Argos*.

significativo per indagare temi, motivi e realizzazioni letterarie, e non solo letterarie, di dimensioni esistenziali, che già la letteratura antica ci presenta con connotati talmente incisivi, che si riproducono con pari intensità attraverso il tempo e le culture.

In realtà l'amicizia tra uomo e animale, che, in fondo, a noi sembra assai naturale, per il mondo antico presenta non pochi problemi, che appaiono in modo indiretto attraverso alcuni momenti della riflessione teorica sull'amicizia.

La riflessione aristotelica sull'amicizia, quale appare dall'*Etica nicomachea*, libro 8°, mostra che il mondo antico contempla una sola possibilità di amicizia autentica, e degna dell'uomo libero e virtuoso, cioè l'amicizia tra pari in dignità e virtù, per i motivi culturali ed ambientali che conosciamo, e che qui non è il caso di ricordare, ed anche con tutte le conseguenze che ne derivano; «L'amicizia perfetta è quella dei buoni e dei simili nella virtù»[2].

Questa riflessione, come sappiamo, è alla base del pensiero ciceroniano sull'amicizia. Cicerone infatti esclude addirittura che vi possa essere amicizia laddove vi sia disparità morale, *Lael*. 74:

> *Omnino amicitiae corroboratis iam confirmatisque et ingeniis et aetatibus iudicandae sunt, nec, si qui ineunte aetate venandi aut pilae studiosi fuerunt, eos habere necessarios, quos tum eodem studio praeditos dilexerunt… Aliter amicitiae stabiles permanere non possunt. Dispares enim mores disparia studia sequuntur, quorum dissimilitudo dissociat amicitias; nec ob aliam causam ullam boni improbis, improbi bonis amici esse non possunt, nisi quod tanta est inter eos, quanta maxima potest esse, morum studiorumque distantia.*
>
> Senza dubbio si deve dare un giudizio sulle amicizie quando il carattere e l'età abbiano raggiunto il loro pieno vigore, e, se alcuni nei primi anni giovanili fossero stati appassionati della caccia o del gioco della palla, non debbono tenere per amici quelli che avevano amato perché allora dotati della medesima passione… Se non si fa così, non è possibile che le amicizie rimangano per sempre stabili. Infatti alla diversità delle inclinazioni si accompagna la diversità del carattere, ed è questa diversità che dissolve le amicizie; e per nessun altra ragione i buoni non possono essere amici dei malvagi e i malvagi dei buoni, se non proprio per il fatto che tra di loro è tanto grande quanto non la si potrebbe immaginare maggiore la distanza nel carattere e nelle inclinazioni.

Del resto si tratta di un carattere nel quale Lelio, nel testo ciceroniano, individua l'*amicitia* con Scipione, esprimendola in un tono definitorio, *Lael*. 15:

> *quocum... id in quo est omnis vis amicitiae, voluntatum, studiorum, sententiarum summa consensio.*

---

[2] Cfr. Baldini 1998, 58.

con lui… - ed è qui la vera essenza dell'amicizia - vivevo in perfetto accordo di volontà, di aspirazioni e di pensieri.

L'esclusività sociale dell'amicizia così intesa è ribadita in modo netto, *Lael*. 18:

Sed hoc primum sentio: nisi in bonis amicitiam esse non posse.

Prima di tutto io sono di questo parere: che non può esserci vera amicizia se non fra le persone perbene.

Naturalmente sappiamo bene che i *boni* per Cicerone, per un romano rispettoso della tradizione, non sono soltanto i virtuosi in senso morale, quanto piuttosto i galantuomini, con un connotato fortemente sociale e politico.

Dato questo quadro teorico e storico, si comprende bene che, per il mondo classico, l'autentica *amicitia* è possibile soltanto tra uomini, gli unici a poter praticare la virtù e a coltivare il sapere. Rare infatti sono le attestazioni di amicizia tra donne, dovute esclusivamente a casuale comunanza di vita e non dipendenti da scelte culturali, e soltanto in questi pochi casi il nome *amica* è veramente, nella sua semantica, il femminile di *amicus*. Nella *Hecyra* di Terenzio, le cui vicende sono collocate ad Atene e in un contesto sociale distinto, Panfilo scongiura la madre Sostrata di non lasciare la città, per ritirarsi in campagna, *Hec*. 592-593:

Tum tuas amicas te et cognatas deserere et festos dies
mea causa nolo.

"E poi io non voglio che a causa mia tu rinunci alle tue amiche, alle tue parenti e ai giorni di festa insieme".

Il contesto sociale giustifica la presenza di *amicae*: il pubblico romano sapeva bene che nel mondo greco le donne delle classi alte conducevano una vita separata da quella degli uomini. Un caso analogo, ma in un livello sociale assai più basso, è nella *Cistellaria* di Plauto. Lo schiavo Lampadione spiega a Fanostrato, la sua padrona, che sta cercando un sua figlia abbandonata alla nascita, che una ex cortigiana gli rivela di esserne la madre e che ne sia stato della figlia, *Cist*. 570-573:

"Istanc quam quaeris - inquit - ego amicae meae 570
dedi, quae educaret eam pro filiola sua:
et vivit".

"Quella che tu cerchi, disse, io l'ho affidata ad una mia amica, che la allevasse come se fosse la sua stessa figlia, e la ragazza è ancora viva".

In questo caso il valore della parola *amica* è circoscritto all'ambiente qui evocato, ma tuttavia, l'intreccio svelerà che la bambina ha avuto la fortuna di essere allevata ed educata con ogni riguardo. Ciò, agli occhi degli spettatori romani, toglie alla parola *amica* ogni ombra maliziosa.

Infatti il termine *amica* si è specializzato nel codice amoroso latino per indicare l'amante, una donna libera o spesso una cortigiana. Un passo celebre è Catull. 72, 3-4:

> *Dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam,*
> *sed pater ut gnatos diligit et generos.*
>
> To ho amato allora non tanto come comunemente si fa con un'amante, bensì come un padre ama i suoi figlioli e quelli del suo sangue.

In queste condizioni, dunque, non è possibile immaginare l'amicizia tra uomini e donne, poiché tale relazione può essere solo quella amorosa, in cui *amor* contiene in prevalenza i significati della passione e della sensualità.

Nel mondo antico, e nella società romana in particolare, non è prevista la possibilità di autentica amicizia, intesa dunque nei valori alti che sono stati esposti sopra, tra persone di diversa classe sociale. Ovviamente non mancavano casi di rispetto e stima reciproci e talora anche di affetto per situazioni contingenti (v. *infra* i passi di Seneca); ne abbiamo qualche esempio nella corrispondenza di Cicerone. Al suo schiavo (a cui poi diede la libertà, e ne fa cenno nella lettera), e segretario fidatissimo e aiuto indispensabile per ogni genere di incombenze, Tirone, in quel periodo sofferente di depressione e per questo motivo mandato dal padrone a curarsi lontano dalla città e dagli impegni, Cicerone invia una lettera affettuosa e di incoraggiamento, *fam*. 16, 14, 2-3:

> *Tullius Tironi sal.*
> *… Medico mercedis, quantum poscet, promitti iubeto… Audio te animo angi et medicum dicere ex eo te laborare. Si me diligis, excita ex somno tuas litteras humanitatemque, propter quam mihi es carissimus. Nunc opus est animo valere, ut corpore possis. Id cum tua, tum mea causa facias, a te peto… Conserva te mihi: dies promissorum adest, quem etiam repraesentabo, si adveneris. Etiam atque etiam vale. III Idus April. h. VI.*
>
> Tullio saluta Tirone.
> … Comanda che si prometta al medico la paga che chiederà. … Sento che sei giù di morale e che il medico dice che soffri per questo. Se mi vuoi bene, risveglia l'amore per gli studi e quella finezza per la quale mi sei carissimo. Ora bisogna star bene di spirito per esserlo anche col fisico. Ti chiedo di farlo sia per te sia per me… Conservati al mio affetto: s'avvicina la data per la mia promessa, che anticiperò, se verrai. Dài, dài, tirati su. 11 aprile [53 a.C.], ore 12.00.

Ancor meno possibile appariva l'amicizia autentica tra persone di bassa condizione sociale, poiché tale relazione, agli occhi delle classi alte, comportava piuttosto il sospetto di rapporti di complicità.

Per chiudere questa breve rassegna teorica sull'amicizia nel pensiero antico, basta ricordare quanto espone Agostino a questo riguardo. Nel trattato *De doctrina Christiana*, iniziato nel 396, dice, 1, 23.22:

> *Non autem omnia quibus utendum est diligenda sunt, sed ea sola quae aut nobiscum societate quadam referuntur in Deum, sicut est homo vel angelus, aut ad nos relata beneficio Dei per nos indigent, sicut est corpus.*
>
> Quanto alle cose di cui è lecito servirsi, non sono tutte da amarsi ma soltanto quelle che, insieme con noi, per una forma di associazione si riportano a Dio, come sono gli uomini e gli angeli, o quelle che, essendo in relazione con noi, hanno bisogno dei benefici di Dio per mezzo nostro. Così è il nostro corpo.

Dunque per Agostino, oltre che nel caso del corpo, solo sulla base della *societas* è possibile l'amore e quindi anche l'amicizia (ed oltretutto orientata *in Deum*). Infatti in Agostino opera il messaggio cristiano, che scioglie, alla luce della fede, le antinomie riguardanti l'amicizia, che nascono dalla rigidità degli schemi culturali di carattere sociale, propri del mondo classico. La base testuale è il celebre passo paolino di *Gal*. 3, 26-28: «Tutti voi infatti siete figli di Dio per la fede in Cristo Gesù, poiché quanti siete stati battezzati in Cristo, vi siete rivestiti di Cristo. Non c'è Giudeo né Greco; non c'è schiavo né libero; non c'è maschio né femmina, poiché tutti voi siete una sola persona in Cristo Gesù».

In sintesi, il mondo antico privilegia l'amicizia simmetrica, anche se ne conosce alcune forme subordinate a questa, che possiamo chiamare amicizia asimmetrica. Il caso più significativo è l'amicizia tra padrone e servo o schiavo, quale è presentata da Seneca. Partendo dall'apprezzamento per Lucilio che tratta familiarmente ed amichevolmente i suoi schiavi, Seneca riconosce che anche gli schiavi possono essere amici del loro padrone, *epist*. 47, 1:

> *Libenter ex iis qui a te veniunt cognovi familiariter te cum servis tuis vivere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. "Servi sunt". Immo homines. "Servi sunt". Immo contubernales. "Servi sunt". Immo humiles amici.*
>
> Con piacere ho appreso dalle persone che vengono dalla tua casa che tratti familiarmente i tuoi schiavi: ciò si addice alla tua saggezza e alla tua cultura. "Sono schiavi". Sì, ma anche uomini. "Sono schiavi". Sì, ma anche compagni di abitazione, "Sono schiavi". Sì, ma anche umili amici.

Naturalmente non bisogna lasciarsi ingannare dal tono di questo passo,

sarebbe un errore attribuire a Seneca spiriti egualitari o democratici: tutta la lettera è orientata in senso morale secondo il "linguaggio della predicazione"[3] nell'ambito filosofico stoico; infatti il passo termina con queste parole:

> *"Servi sunt". Immo conservi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae.*
>
> "Sono schiavi". Sì, ma anche compagni di schiavitù, se rifletterai che, gli uni e gli altri, siamo soggetti ugualmente ai capricci della sorte.

Più avanti Seneca offre a Lucilio un suggerimento, *epist*. 47, 16:

> *Non est, mi Lucili, quod amicum tantum in foro et in curia quaeras: si diligenter adtenderis, et domi invenies.*
>
> Non c'è ragione per cui, o mio Lucilio, tu debba andare a cercare un amico soltanto nel foro e nel senato: se farai bene attenzione, lo troverai anche a casa tua.

Raramente l'amicizia tra padrone e schiavo, o servo, è vista dalla parte di quest'ultimo, e comunque sempre tenendo ben distinti i diversi ruoli e livelli sociali. Un esempio è nelle parole che Davo, il liberto (che cioè giuridicamente ha recuperato la libertà) di Orazio, gli rivolge prima di impartire una lezione di morale stoica al poeta, che glielo permette in nome della libertà di parola che gli schiavi avevano a Roma nei confronti dei loro padroni durante i Saturnali (17-19 dicembre, al tempo di Augusto), *sat*. 2, 7, 1-4:

> "*Iam dudum ausculto et cupiens tibi dicere servus*
> *pauca reformido". "Davusne?". "Ita, Davus, amicum*
> *mancipium domino et frugi quod satis sit, hoc est,*
> *ut vitale putes"…*
>
> "È da un pezzo che sto orecchiando e, pur volendo dirti qualcosa, per essere uno schiavo, ho un po' paura". "Sei tu, Davo?". "Sì, Davo: uno schiavo amico del padrone e frugale, quel tanto che basta, cioè perché tu lo ritenga di lunga vita"[4]…

Da notare che l'aggettivo che Davo riferisce a sé stesso, *vitale*, concorda grammaticalmente non col nome maschile *amicum*, pur collocato in clausola del verso, dunque in posizione rilevata, bensì con il neutro *mancipium*: Davo sa qual è il suo vero ruolo, tra quello di amico e quello di schiavo. Ed infatti Orazio, il padrone, alla fine, non sopportando più che il suo liberto gli elenchi i difetti e gli insegni come superarli, gli chiude la bocca con la minaccia di

---

[3] Cfr. Traina 1987, 25 ss.

[4] Si riteneva che solo gli uomini irreprensibili morissero giovani: Davo chiarisce che non è il suo caso.

mandarlo a lavorare nella sua campagna: la sorte peggiore per uno schiavo. Una scenetta da commedia, *sat*. 2, 7, 116-118:

> *"Unde mihi lapidem?". "Quorsum est opus?". "Unde sagittas?"*
> *"Aut insanit homo aut versus facit!". "Ocius hinc te*
> *ni rapis, accedes opera agro nona Sabino!".*
>
> [O.] "Chi mi dà una pietra?!". [D.] "Ma per farne cosa?". [O.] "Chi mi dà delle frecce?!". [D.] "Quest'uomo o diventa matto o scrive dei versi!". [O.] "Se non sparisci di qui subito, andrai ad aggiungerti come schiavo numero nove nel mio podere in Sabina!".

In chiusura della satira, dunque, Davo è indicato addirittura come *opera* (genericamente «lavoratore di fatica»), la parola che cancella ogni individualità a chi ne viene designato: ben lontana dunque dall'*amicum* con cui Davo aveva, con qualche esitazione, osato designare sé stesso all'inizio.

In ogni caso, l'amicizia tra padrone e schiavo, pur essendo asimmetrica per la irriducibilità della condizione sociale e giuridica dei due contraenti, resta all'interno di quella *societas* che Agostino porrà poi, come si è visto sopra, quale criterio discriminante per le relazioni dell'uomo con gli altri esseri.

Stando così le cose, sembrerebbe che il mondo antico non potesse considerare possibile l'amicizia tra uomo e animale, neppure entro i confini dell'amicizia asimmetrica. È certo che essa non entra nella considerazione alta dell'amicizia. Tuttavia si possono incontrare alcune testimonianze che sembrano confermare che anche gli antichi collocavano certi animali, ovviamente soprattutto quelli domestici e più vicini alla vita dell'uomo, in una posizione che, almeno in parte, è vicina o simile alla relazione amicale[5].

Si sono visti prima gli esempi omerici. Lo stesso Agostino, pur così esigente nella valutazione dell'amicizia, sia per motivi di speculazione teorica, sia per valutazioni spirituali e pastorali, fu certamente colpito dall'episodio del cane Argo: nel dialogo *De quantitate animae*, del periodo di Cassiciaco (386-387), lo porta come unico esempio del possesso, che hanno anche gli animali, della capacità di avere e mantenere la conoscenza, infatti fa dire ad Evodio, l'interlocutore del dialogo, *quant*. 26.50:

> "*Nam neque possum dicere ratione uti bestias, nec eis possum scientiam denegare. Sciebat enim, ut opinor, dominum suum canis, quem post viginti annos*

[5] Sulla considerazione degli animali nel mondo antico cfr. CASTIGNONE-LANATA 1994; un cenno al nostro tema in LANATA 1994.

recognovisse perhibetur, ut taceam de ceteris innumerabilibus".

Infatti non posso ammettere che le bestie usino la ragione, ma non posso ricusare loro la conoscenza. Secondo me, il cane di cui si narra che dopo venti anni riconobbe il padrone aveva conoscenza di lui, per non parlare di altri innumerevoli casi.

Poco dopo Evodio gli chiede la spiegazione dell'episodio omerico di Argo, *quant*. 28.54: "*Sed, quaeso, explica illud, quod de cane Ulyssis commemoravi*" («Ma, ti prego, spiegami il significato dell'episodio, che ho menzionato, del cane di Ulisse»). Agostino, rispondendo, chiarisce che si tratta di una diversa forma di conoscenza, limitata alle sensazioni e rinforzata dall'abitudine, e non di scienza, che è propria dell'uomo, in quanto dotato di ragione.

Agostino ricorda il cane Argo ancora nel *De musica*, iniziato nello stesso periodo, nel passo in cui parla della memoria che è posseduta anche dagli animali, *mus*. 1, 4.8:

Puto te negare non posse, bestias habere memoriam. Nam et nidos post annum revisunt hirundines, et de capellis verissime dictum est [Verg. *georg*. 3, 316]*: atque ipsae memores redeunt in tecta.*
Et canis heroem dominum, iam suis hominibus oblitum, recognovisse praedicatur.

Non puoi negare, come penso, che le bestie abbiano la memoria. Le rondini dopo un anno tornano ai loro nidi. Della capre è stato detto con verità: *e loro esse ricordano la strada per tornare all'ovile*. Ed è cantato nel poema che il cane riconobbe l'eroe suo padrone, ormai dimenticato dai familiari.

Sappiamo che la poesia alessandrina scopre l'interesse per i piccoli animali domestici o addomesticati, spesso rappresentati insieme con i loro padroncini, i bambini (così anche nelle arti figurative), e pianti quando muoiono. Per la letteratura latina l'esempio che tutti ricordiamo è catulliano: il carme 2 *Passer, deliciae meae puellae*, che tra l'altro raffigura Lesbia intenta a giocare con l'animaletto, appunto come una bambina (2, 1-7); ed il carme 3 *Lugete, o Veneres Cupidinesque*[6], che ne è l'epicedio, 3, 3-10:

Passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat:
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.

[6] Su cui cfr. Ghiselli 2005, 121-151.

Morto è il passero della mia ragazza, morto lo svago della mia ragazza, quello che amava più dei suoi stessi occhi: delizioso era e la riconosceva come un bimba conosce sua madre né mai si allontanava dal suo grembo, vi saltellava sopra in tondo ora qui ora là e pigolava ma solo per lei.

Un ruolo speciale, nell'amicizia degli animali con l'uomo, lo possiede il cavallo, come s'è accennato sopra. Oltre agli episodi dell'*epos*, l'esempio storico più celebre è quello di Alessandro e Bucefalo. Ne parla Curzio Rufo, quando narra la cattura del cavallo ad opera dei barbari Mardi e la sua liberazione, resa rapida dalla minaccia di rappresaglie da parte di Alessandro. In questa occasione si fa cenno al legame tra i due, 6, 5, 18:

... equus regis - Bucephalam vocabant - quem Alexander non eodem quo ceteras pecudes animo aestimabat: namque ille nec in dorso insidere suo patiebatur alium, et regem, cum vellet escendere, sponte genua submittens excipiebat credebaturque sentire quem veheret.

… il cavallo del re, di nome Bucefalo, che il re stimava più di ogni altro animale. Infatti esso non si lasciava cavalcare da nessun altro, e, quando Alessandro voleva salirgli in groppa, piegava spontaneamente le ginocchia per riceverlo: così si credeva che esso comprendesse bene chi era colui che lo cavalcava.

Bucefalo morì, probabilmente di vecchiaia, nel 326; Alessandro in suo onore fondò la città di Alessandria Bucefala, sulla riva destra dell'Idaspe, presso l'odierna Dilawar nell'attuale Punjab.

L'amicizia, ed alleanza, tra cavallo ed eroe passa attraverso le culture e le letterature, privilegiando il codice epico e poi quello cavalleresco: un esempio per quest'ultimo sono Orlando ed il suo cavallo Vegliantino, così chiamato nei cantari italiani e poi da Boiardo ed Ariosto Brigliadoro; anche lui, come Xanto, capace di parlare, in certi momenti, al suo cavaliere.

In Virgilio rappresentano un esempio significativo della corrispondenza, centrata sul *pathos*, tra mondo umano e mondo animale le parole che Mezenzio, ormai deciso a giocare il tutto per tutto in un duello contro Enea per vendicare la morte del figlio Lauso, rivolge a Rebo, il suo cavallo, *Aen*. 10, 858-867:

... equum duci iubet. Hoc decus illi,
hoc solamen erat: bellis hoc victor abibat
omnibus. Adloquitur maerentem et talibus infit:
"Rhaebe, diu, res si qua diu mortalibus est,
viximus. Aut hodie victor spolia illa cruenti
et caput Aeneae referes Lausique dolorum
ultor eris mecum aut, aperit si nulla viam vis,

occumbes pariter: neque enim, fortissime, credo,
iussa aliena pati et dominos dignabere Teucros".

… si fa condurre il cavallo. Questo era il suo vanto, questo il suo conforto; su questo lasciava tutte le guerre da vincitore. Al cavallo, afflitto, si rivolge e gli dice queste parole: "Rebo, a lungo, se a lungo dura qualcosa ai mortali, abbiamo vissuto. Oggi o, vittorioso, le spoglie del sanguinario, la testa d'Enea porterai e degli strazi di Lauso farai vendetta con me; o, se non mi resta la forza per aprirmi la via, soccomberai insieme con me: perché, o fortissimo, ne sono certo, non ti degnerai di sottometterti a comandi d'altri o a padroni troiani".

In tutti questi casi, dunque, si tratta di amicizia asimmetrica, che perciò presta il fianco a tutte le possibili obiezioni. Il mondo antico tende a dare una valutazione piuttosto critica di quella che può apparire l'amicizia tra uomo ed animale, dal momento che la cultura antica per sua natura è orientata a dare giudizi di tipo moralistico (e non esplicativo, come la nostra). Infatti tale forma di amicizia ricade sotto il consueto giudizio negativo verso il *luxus*, cioè le manifestazioni esagerate dei comportamenti umani. Lo stesso Curzio Rufo aggiunge questa osservazione di seguito al passo citato sopra, 6, 5, 19:

Maiore ergo, quam decebat, ira simul ac dolore stimulatus equum vestigari iubet, et per interpretem pronuntiari, ni reddidissent, neminem victurum.

Trasportato dunque dall'ira e dal dolore più di quanto fosse conveniente, fece cercare il cavallo e, per mezzo di un interprete, fece proclamare che se non gli veniva restituito, nessuno dei rapitori sarebbe rimasto vivo.

Bastino pochi altri esempi. Plinio il Vecchio racconta dell'affetto dell'oratore Ortensio e di Antonia minore per delle murene, *nat*. 9, 172:

Invasit dein singulorum piscium amor. Apud Baulos in parte Baiana piscinam habuit Hortensius orator, in qua murenam adeo dilexit, ut exanimatam flesse credatur. In eadem villa Antonia Drusi murenae, quam diligebat, inaures addidit, cuius propter famam nonnulli Baulos videre concupiverunt.

Da qui si diffuse la passione per singoli pesci. Presso Bauli, nella parte verso Baia, aveva un vivaio di pesci l'oratore Ortensio: in esso teneva una murena amata da lui a tal punto che si crede abbia pianto per lei quando morì. Nella medesima villa, Antonia, moglie di Druso, mise degli orecchini a una murena alla quale era affezionata: per la fama che ebbe questa cosa parecchi desiderarono vistare Bauli.

Plinio solitamente tiene distinti il mondo naturale e quello umano anche quando si occupa del "meraviglioso", che egli tende a non trascurare, perché mosso dal suo scrupolo documentario piuttosto onnivoro. Nei casi esaminati in questi passi, il "meraviglioso" consiste nel contatto, insolito ed inatteso, tra

le due sfere, quella umana e quella animale, contatto o unilaterale o reciproco (ad esempio nel caso del bambino di Baia, vedi *infra*, e simili). Un altro scarto comportamentale dalla norma della separazione tra mondo degli uomini e mondo dei pesci, il mondo marino, è analogo e rovesciato rispetto al primo: è quello delle simpatie anomale, esagerate, ad esempio quelle di Ortensio e Antonia. Per Plinio questo comportamento deviato non viene qualificato esplicitamente ed esclusivamente sul piano morale, ma piuttosto visto come una deviazione dal modo corretto di aderire alla natura e di utilizzarne i prodotti, prima di tutto quindi una deviazione razionale, in armonia con l'impostazione teorica di fondo del suo pensiero[7].

Macrobio racconta un fatto simile a quello di Ortensio riguardo al celebre oratore Crasso, il quale, però, al collega censore che gli rimproverava pubblicamente questo eccesso di *luxus*, rispose con fermezza, *sat*. 3, 15, 4: *neque id confiteri Crassus erubuit, sed ultro etiam, si dis placet, gloriatus est censor, piam affectiosamque rem fecisse se iactitans* («ma Crasso non arrossì di ammetterlo, ma anzi, in accordo con la volontà divina, se ne gloriò come censore, vantandosi di aver compiuto un'azione ispirata a pietà ed affetto»).

Un giudizio negativo sull'affetto tra uomini ed animali ci viene dato da Eliano, *Storie varie*, 8, 4, nel presentare l'attaccamento dell'ateniese Poliarco ai suoi animali e i funerali che egli organizzava al momento della loro morte.

È celebre la storiella su Onorio (384-423, imperatore dal 395) e "Roma" nel momento della caduta di Roma in mano ad Alarico (24 agosto 410); la racconta Procopio di Cesarea, *bell*. *Vand*. 1, 2

> «Si racconta che, a Ravenna [sede della corte imperiale], fu un eunuco (a quanto pare un guardiano del pollaio) ad annunciare all'imperatore Onorio la perdita di Roma, e che egli esclamò, mettendosi a gridare: "Ma se soltanto adesso ha mangiato dalle mie mani!". Possedeva infatti un gallo gigantesco, che aveva nome Roma. L'eunuco, capito l'equivoco, precisò che era stata la città di Roma a cadere per opera di Alarico, e allora l'imperatore, con sollievo, rispose tranquillamente: "Oh, mio caro! E io temevo che fosse morto il mio gallo!"».

Un'altra amicizia, o alleanza, topica è quella tra uomini e delfini. Gli esempi sono numerosi. Dalla leggenda di Arione salvato dal delfino (Ov. *fast*. 2, 83-118, Erodoto, Pausania, Eliano, Cicerone, *Tusc*. 2, 67), che per questo gesto viene onorato e ricompensato dagli dei con il catasterismo, fino agli episodi narrati da Plinio il Vecchio, il quale insiste nel dare ad essi un colorito di verità.

Plinio presenta i caratteri del delfino in 9, 20-23: il primo carattere mes-

---

[7] Per osservazioni su questi aspetti del pensiero pliniano cfr. Conte 1983, 293-295.

so in forte rilievo è la velocità: *velocissimum omnium animalium, non solum marinorum, est delphinus* («il più veloce di tutti gli animali, non solo di quelli marini, è il delfino»), poi i caratteri fisici, le abitudini, la crescita, le relazioni entro il branco, un cenno alle relazioni con gli uomini, in particolare la capacità di riconoscersi nel nome *Simone* (v. *infra*): in realtà questa idea è nata dalla parola *simus*, dal greco *simós* («camuso»), per il muso appiattito.

Ma il carattere che più individua le relazioni tra uomini e delfini, secondo Plinio, è proprio l'amicizia, 9, 24:

> *Delphinus non homini tantum amicum animal, verum et musicae arti…*
>
> Il delfino non è soltanto un animale amico dell'uomo, ma anche dell'arte musicale…

Questa capacità di amicizia si esprime peraltro in varie forme. Una è la pesca in comune tra uomini e delfini. Plinio racconta episodi di pesca realizzata in collaborazione spontanea tra uomini e delfini: 9, 29-32 la pesca nello stagno Latera, presso Nîmes, e nel par. 33 una pesca analoga nel golfo di Iaso.

Una seconda forma è l'amicizia con ragazzi. Plinio, 9, 26-28, presenta parecchi esempi di questo tipo e termina con un cenno alla leggenda di Arione. In questo ambito l'aneddoto più celebre e, secondo Plinio, attestato da parecchi scrittori, quello del bambino di Baia, è raccontato in 9, 25:

> *Divo Augusto principe, Lucrinum lacum invectus pauperis cuiusdam puerum ex Baiano Puteolos in ludum litterarium itantem, cum meridiano immorans appellatum eum Simonis nomine saepius fragmentis panis, quem ob iter ferebat, adlexissset, miro amore dilexit. Pigeret referre, ni res Maecenatis et Fabiani et Flavi Alfii multorumque esset litteris mandata. Quocumque diei tempore inclamatus a puero, quamvis occultus atque abditus, ex imo advolabat pastusque e manu praebebat ascensuro dorsum, pinnae aculeos velut vagina condens, receptumque Puteolos per magnum aequor in ludum ferebat, simili modo revehens pluribus annis, donec, morbo extincto puero, subinde ad consuetum locum ventitans tristis et maerenti similis, ipse quoque, quod nemo dubitaret, desiderio expiravit.*
>
> Durante il principato del divo Augusto, un delfino penetrò nel lago lucrino. Il figlio di un poveruomo, un bambino che era solito andare dalla zona di Baia a Pozzuoli per frequentarvi la scuola elementare, fermandosi in quel luogo a mezzogiorno, chiamandolo col nome di Simone piuttosto di frequente aveva preso ad attirarlo a sé con pezzetti di pane che portava per mangiarseli durante la via. Il delfino si affezionò a lui, di un affetto davvero straordinario. Mi rincrescerebbe riferire questa storia, se non fosse stata affidata agli scritti di Mecenate, di Fabiano, di Alfio Flavio e di molti altri. In qualunque momento del giorno, chiamato dal bambino, per quanto celato o nascosto, dalle profondità del lago il delfino volava verso di lui e, dopo aver ricevuto del cibo dalle sue mani, gli offriva il dorso

perché vi salisse, riponendo gli aculei della sua pinna come in una guaina; e, una volta avutolo sul dorso, lo portava a scuola a Pozzuoli attraverso la grande distesa del lago, in modo simile riportandolo poi indietro, per parecchi anni. Finché, essendo il bambino morto per malattia, il delfino ripetutamente tornò al luogo consueto, triste e del tutto simile ad una persona afflitta; e alla fine anch'esso - e questa è cosa che nessuno potrebbe mettere in dubbio - morì dal dispiacere per la sua perdita.

Plinio di seguito accenna ad un episodio simile sulla costa africana, ad Ippone Diàrruto (l'attuale Biserta), che viene raccontato per esteso da Plinio il Giovane (*epist*. 9, 33, 2-10), con grande efficacia narrativa, *epist*. 9, 33, 4-6:

4 *Hoc certamine puer quidam audentior ceteris in ulteriora tendebat. Delphinus occurrit et nunc praecedere puerum, nunc sequi, nunc circumire, postremo subire, deponere, iterum subire trepidantemque perferre primum in altum, mox flectit ad litus redditque terrae et aequalibus.* 5 *…Postero die… natant pueri, inter hos ille, sed cautius. Delphinus rursus ad tempus, rursus ad puerum. Fugit ille cum ceteris. Delphinus, quasi invitet, revocet, exsilit, mergitur variosque orbes implicat expeditque.* 6 *Hoc altero die, hoc tertio, hoc pluribus… puer, qui primus expertus est, adnatat nanti, insilit tergo, fertur referturque, agnosci se, amari putat, amat ipse; neuter timet, neuter timetur; huius fiducia, mansuetudo illius augetur.*

4 In questa competizione [nuotare più al largo possibile] un ragazzo, più coraggioso degli altri, si spingeva sempre più avanti. Quand'ecco un delfino gli va incontro ed ora lo precede, ora lo segue, ora gli disegna un cerchio tutto all'intorno; alla fine se lo solleva in groppa, poi lo mette giù, poi se lo prende di nuovo in groppa e dapprima lo trasporta, tutto spaventato, verso l'alto mare, poi, poco dopo, piega verso il lido e lo restituisce alla terra ed ai suoi compagni. 5 … Il giorno dopo i ragazzi nuotano e tra gli altri c'è anche lui, ma si comporta con molta circospezione. Ed ecco di nuovo il delfino, puntualissimo, e di nuovo si dirige verso il ragazzo. Questi fugge insieme a tutti gli altri. Il delfino, come se volesse invitarlo e richiamarlo, balza sù dalla superficie, si tuffa nell'acqua, intreccia e sviluppa svariate evoluzioni circolari. 6 Questa scena si ripeté all'indomani, poi due giorni dopo, poi per parecchi giorni… il fanciullo che ne aveva fatto la prova per primo gli nuota accanto, gli balza sulla schiena, si fa portare in sù ed in giù, crede di essere riconosciuto e benvoluto ed a sua volta gli vuole bene; nessuno dei due prova timore e nessuno dei due lo incute; nell'uno cresce la confidenza, nell'altro la mitezza.

Da notare che il tema antico dell'amicizia tra un uomo ed un animale è stato ripreso e riutilizzato dalla paraletteratura dei giorni nostri, dalla narrativa popolare, o scritta o sempre più spesso filmica e televisiva: sono numerosi i racconti che hanno come protagonisti un uomo o un ragazzo e un cane (*Rin*

Tin Tin, *Lassie*, *Il commissario Rex*), a cui si aggiungono gli esempi di amicizia, se così si può ancora chiamare, ma così viene presentata, almeno per i suoi tratti più marcati o banali, tra un uomo ed una macchina (ad es. un *robot*). In tutti questi casi di narrativa popolare vengono sfruttati alcuni aspetti di questo tema, ma in modo ripetitivo, non creativo, oltretutto con l'intenzione di presentare questo tema come originale e sorprendente (e così lo coglie il pubblico generico, generalmente inesperto o certamente non colto), mentre tutto ciò non è altro che la riproposizione di materiali antichi, e che avevano avuto ben altro prestigio.

Collaterale all'amicizia tra uomo ed animale, vi è quella tra uomo e quasi-uomo: è il caso antichissimo dell'amicizia tra Gilgameš ed Enkidu[8], fino alla presenza accanto agli uomini di esseri ferini, come l'"uomo selvatico" delle Alpi, secondo un archetipo che si trova in tutto il mondo (ad esempio lo Yeti dell'Himalaya), ed altre immagini analoghe, entrate nella cultura popolare molto al di fuori delle regioni in cui tali credenze hanno avuto origine.

Per concludere, un canto che viene da lontano, ma che presenta tratti comuni con altri testi esaminati sopra e che addirittura si colloca al livello del codice epico, quello da cui eravamo partiti.

Si tratta di una poesia di una popolazione africana, i Dinka dell'Africa orientale, appartenenti al gruppo nilotico e dediti all'allevamento dei bovini. È il canto di omaggio che un allevatore-guerriero rivolge al toro della sua mandria. Se teniamo presente l'importanza non tanto pratica quanto culturale che per queste popolazioni hanno l'allevamento e, soprattutto, la vita accanto alle mandrie, anzi in comune con esse, comprendiamo l'intensità dell'affetto che lega l'uomo al suo animale, l'orgoglio che nasce non dal possesso dell'animale ma proprio dall'amicizia che lega i due esseri, in una relazione che è caratteristica della cultura africana tradizionale (Guariglia 1967, 112):

Il più bello dei tori

Il mio toro è bianco come il pesce d'argento nel fiume,
bianco come l'airone sulla banchina del fiume,
bianco come il latte fresco!
Il suo urlo è come tuono dei cannoni turchi dell'alta sponda.
Il mio toro è scuro come nuvola che porta pioggia nella tempesta.
È come estate e inverno.
Metà è scuro come nuvola di tuono.
Metà è chiaro come luce del sole.

---

[8] Su questa cfr. il cap. II, § 2.1.

Il suo dorso risplende come luce mattutina.
La sua fronte è rossa come la barba del buceronte.
La sua fronte è come una bandiera che il popolo vede da lontano.
Egli è uguale all'arcobaleno.
Al fiume lo voglio abbeverare e voglio
cacciare con la lancia i miei nemici dall'acqua.
Che abbeverino il loro gregge alla sorgente,
il fiume appartiene a me e al mio toro!
Bevi, o toro, nel fiume. Non sono forse io qui,
a difenderti con la mia lancia?

V

QUANTA FOLLA D'EROI! (Parini, *La Notte*, 351). ESEMPI DI RIUSO DI UNO SCHEMA EPICO NELLA LETTERATURA ITALIANA*

L'oggetto di questo contributo è la presenza in alcuni testi della letteratura italiana di uno schema caratteristico della tradizione epica, cioè il *catalogo* – o *rassegna*, si vedrà tra poco se vi sia differenza – *degli eroi*[1]. L'argomento, in particolare, sarà l'esame delle motivazioni, delle particolarità, dei significati specifici che tale schema epico possiede nei testi esaminati: in sostanza il ruolo che assume in testi tra loro distanti e difformi quanto a genere letterario. Lo scopo è verificare le modalità e gli obiettivi che alcuni autori italiani hanno tenuto presente nell'usare, in modo più o meno evidente, lo schema del catalogo degli eroi, tenendo conto che lo troviamo in testi assai diversi tra loro, solo alcuni appartenenti al genere epico o simili, tanto che in alcuni casi rientra, in altri no, nelle attese del lettore.

Vanno precisati alcuni limiti. Sul piano cronologico sono presi in considerazione testi dal Rinascimento al Novecento; la scelta è infatti limitata, per ragioni pratiche, ad alcune campionature da opere che sono largamente conosciute anche grazie alla pratica scolastica. Il metodo, più espositivo che interpretativo, si concretizzerà in un esame soltanto degli aspetti più indicativi in vista dello scopo[2].

1. *I MODELLI*

Naturalmente il modello originario è omerico. In *Il*. 2, 484-779 il "catalogo delle navi" serve a presentare le forze achee, come *Il*. 2, 816-875 presenta le forze di Troia e dei suoi alleati. Soprattutto il primo si realizza in una struttura tripartita che diverrà canonica.

---

* Versione ricavata dalla conferenza, dallo stesso titolo, tenuta in Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova il 27 aprile 2001, e pubblicata in ANV, «Atti e Memorie», N.S. 69 (2001), 19-31. Si ripubblica ora con qualche variazione e integrazione. Una versione in francese di questa ricerca concentrata sui passi di Parini, Manzoni e Gadda, presentata il 24 agosto 2004 nell'ambito delle sessioni di linguistica e di letteratura di Aussois, organizzate dall'ENS e CLELIA, col titolo *Le catalogue des héros-imbéciles. Satire et parodie épique dans* La Nuit *de G. Parini*, è pubblicata in «Lalies» 26 (2005), 201-211.

[1] Verrà invece ignorata la questione dello statuto del *topos*, che qui è inteso in accezione estensiva, secondo la linea del Curtius (anche se qui non si presenta certo una *Toposforschung*); per la bibliografia del dibattito cfr. CURTIUS 1984, 431-486. Il termine *schema* è impiegato qui, in alternativa a *topos*, quando occorra mantenere in evidenza la triplice forma in cui il modulo viene realizzato (cfr. oltre). Per questioni di terminologia e di contenuto in questo settore ancora utile SEGRE 1985, 331-359.

[2] Non si affronta qui la questione della varietà degli emittenti; come si vedrà dalla piccola campionatura che segue, la "voce" del catalogo può essere di volta in volta quella del narratore, di un personaggio, talora anche dell'autore.

Una motivazione narrativa: in questo caso Nestore incita a sferrare l'attacco decisivo Agamennone, il quale ordina la raccolta delle truppe, che si risolve anche in una "rassegna"[3].

L'invocazione alla Musa: in questo caso a tutte le Muse, perché il poeta dichiara che non saprebbe farlo senza la loro assistenza, dato il grandissimo numero degli uomini in campo.

L'elenco vero e proprio, contrassegnando ogni contingente col nome dell'eroe, del guerriero ecc. che lo guida (col finale catalogo dei cavalli).

Vi sono poi altri particolari minori, ad esempio le similitudini, l'indicazione della provenienza geografica e genealogica, le armature, le "specialità" militari ed altro.

Altri esempi nella letteratura antica.

Apollonio Rodio, 1, 23-227, al catalogo degli Argonauti dà un impianto para-narrativo: presenta gli eroi nel loro singolo arrivo al porto d'imbarco[4].

Valerio Flacco, 1, 352-483, trascura l'invocazione e segue un ordine "locale" (il posto da rematore).

In Verg. *Aen*. 7, 641-817 vi è il catalogo degli alleati di Turno, preceduto dall'invocazione alle Muse (e chiuso, alessandrinisticamente, da Camilla)[5]; in Verg. *Aen*. 10, 163-214 abbiamo il catalogo delle navi etrusche, gli alleati di Enea.

Anche Stazio, in *Theb*. 4, 32-368, segue il modello canonico: dopo una triplice invocazione (a *Fama*, *Vetustas* e Calliope), l'elenco dei sette eroi guidati da re di Argo Adrasto contro Tebe.

Un catalogo *sui generis* anche nella *Farsaglia* di Lucano: in 3, 169-297 sono elencate, in uno sforzo di *variatio*, le località che mandano truppe in aiuto a Pompeo, quindi in questo caso si hanno non nomi di eroi ma di popoli, città, monti, fiumi ecc.

Un altro catalogo, di forte valenza narrativa, ancora nell'*Eneide*: in 2, 259-264 Sinone fa uscire dal cavallo i nove guerrieri che daranno inizio alla rovina di Troia[6].

Tuttavia lo schema dell'elenco degli eroi trova altre applicazioni nel codice epico e non solo in esso[7]. Sarà opportuno vederne alcuni esempi, perché

---

[3] La differenza tra i due termini appare lieve, anche se il secondo sembra possedere una maggiore valenza narrativa; per qualche esempio cfr. oltre; per questioni, non solo terminologiche, di modelli ed *imitatio* cfr. Cova 1963, 79-82.

[4] Per caratteri di novità più specifici cfr. Paduano 1986, 83.

[5] Per i caratteri propri di questo passo cfr. il classico Heinze 1996, 432 s.; 461; 479 s.

[6] Anche su questo catalogo cfr. Heinze 1996, 103 n. 10.

[7] Il catalogo, infatti, si trova anche in altri generi letterari: ad es. in Pindaro *Pyth*. 4, 124 ss. di nuovo un catalogo degli Argonauti. Ma del resto, inteso in modo estensivo, lo si può individuare anche come struttura di un'intera opera: ad es. il *Peristephanon* di Prudenzio, che in 14 inni presenta, singolarmente o a

serviranno per l'esame dei testi italiani che si farà più avanti.

Innanzitutto la vera e propria rassegna, che peraltro non sempre è ben distinguibile dal solo catalogo, come si è visto sopra.

In *Il*. 4, 223-418 Agamennone (dopo che Menelao è stato ferito e per spingere i suoi al contrattacco) passa in rassegna i capi achei (Idomeneo, i due Aiaci, Nestore, Menesteo, Odisseo, Diomede) e rivolge ad essi parole di incitamento. Questa rassegna possiede, sebbene nella formularità consueta, una precisa funzione narrativa.

Una specie di rassegna è anche in *Od*. 20, 162-239, i servi fedeli di Odisseo: l'esiguità del numero serve anche a far avvertire lo svantaggio, quantitativo e qualitativo, rispetto ai nemici da affrontare, i pretendenti.

Questo tipo di rassegna conosce anche una realizzazione particolare: la rassegna negli inferi. Bastino due celeberrimi esempi.

In Verg. *Aen*. 6, 752-885 Anchise mostra ad Enea i suoi discendenti e i futuri grandi personaggi romani: dal figlio Silvio, i re Albani, Romolo, Cesare, Augusto, i re di Roma, Bruto, i Deci, i Drusi, Torquato, Camillo e gli altri capitani, fino al giovane Marcello[8]. Dunque una rassegna che, dal passato, secondo la prospettiva pitagorica della metempsicosi, ma soprattutto secondo una prospettiva storico-politica, assegna al futuro il glorioso compimento dei fati.

Anche per questo acquista un rilievo ed un valore tutto speciale il precedente omerico nell'*Odissea*. In *Od*. 11, 385-565, all'interno della *nékyia*, la rassegna di eroi ha, per così dire, una funzione opposta a quelle canoniche: Odisseo incontra le anime di alcuni suoi compagni della guerra troiana, ma essi sono immersi in una inconsolabile tristezza che offusca ogni loro gloria guerriera. Infatti per essi, che sentono la morte come una privazione senza alcun compenso, l'attuale realtà è inerzia, impotenza, mancanza di ogni vitalità, assenza di qualsiasi prospettiva. Questa è dunque una rassegna invertita rispetto ai valori epici.

Un secondo tipo di rassegna, ma con connotati tanto precisi da costituirlo a sua volta come *topos*, è la ticoscopia.

Ancora una volta il modello è omerico. In *Il*. 3, 161-242, durante i preparativi del duello tra Paride e Menelao, mentre gli anziani troiani lamentano

---

gruppi, molti martiri cristiani, cioè proprio i "campioni" o gli "eroi" della nuova fede, che hanno affrontato e vinto la ferocia dei persecutori. Per una classificazione di tipi di catalogo nella tradizione cfr. CURTIUS 1992, 705.

[8] Il criterio seguito da Anchise in questa rassegna non è unico: con quello cronologico si intrecciano i paralleli (ad es. tra Romolo e Augusto) e i raggruppamenti di personaggi legati da qualche affinità; su tutto questo e le diverse ipotesi di suddivisione della rassegna cfr. i commenti.

che per Elena due popoli siano così crudelmente opposti, Priamo sulla torre presso le porte Scee chiede ad Elena di indicargli i nomi degli eroi achei che sono in attesa del duello.

Stazio ha usato il *topos*, ma invertendo i ruoli, ed anche il contenuto. In *Theb*. 7, 243-373 su una torre delle mura di Tebe è Antigone che chiede al vecchio Forbante di indicarle i nomi dei capi delle truppe che essi vedono davanti alla città, e che sono, non i nemici, bensì gli alleati di Tebe.

Un posto a parte ha il *Catalogo delle donne* esiodeo, all'origine della poesia catalogica, soprattutto ellenistica.

2. *Lo schema nella letteratura italiana (esempi). La letteratura epico-cavalleresca*

Nella *Gerusalemme Liberata*, che, come è noto, Tasso intendeva come *epos* cristiano, moderno, e tale fu a lungo considerata dai lettori, ancor prima della *Conquistata*, si esercita appieno la normativa classicistica del secondo Rinascimento. Anche lo schema del catalogo trova la sua realizzazione rispondente alle attese. Vi sono ovviamente delle variazioni (che qui non verranno prese in esame), in questo caso sulla linea della "duplicità di registro", che rappresenta una delle chiavi di lettura più note del poema.

In questo poema vi sono non meno di sette cataloghi. La classica rassegna dell'esercito crociato davanti a Goffredo, con la presentazione dei capi di ogni contingente si trova in 1, 35-64. Il modello è seguito fedelmente, a partire dall'invocazione alla Mente (1, 36), intesa dantescamente come memoria (cfr. *If* 2, 8), con illustrazioni dei caratteri dei popoli, delle armature ecc., ma è inframmezzato da alcune analessi, di cui la più caratteristica è la prima, 1, 46-49, sull'innamoramento di Tancredi per Clorinda. Dunque viene seguita la tecnica epica che impone a questo segmento del testo una particolare ampiezza e ricchezza di particolari e di erudizione, a cui si aggiunge il gusto per la fastosa scenografia di stampo manieristico.

Naturalmente vi è anche la rassegna del campo avversario, in 17, 10-36. Dopo l'invocazione alla Musa (17, 3) e informazioni su regno d'Egitto, si ha la rassegna delle forze pagane davanti al califfo. Anche qui ogni contingente è guidato e contrassegnato dal proprio comandante, in uno sfoggio di erudizione geografica e storica, in una continua *variatio* della presentazione, con un fasto anche esotico che raggiunge la sua *acmé* in ultimo, con l'apparizione inaspettata di Armida (17, 33-34) alla testa della sua schiera. Come sempre Armida si presenta nella duplice valenza di portatrice di bellezza e di lusinghe ingannatrici e pericolose: il modello virgiliano (Camilla in *Aen*. 7, 803-817) ha ottenuto la coloritura del linguaggio tassiano.

Ma nella *Liberata* si trovano altri cataloghi degli eroi, secondo le modalità viste nelle opere classiche. Vi è infatti la ticoscopia del canto terzo, dalla stro-

fa 17 alla 63. In 3, 17 il re di Gerusalemme, Aladino, su una torre delle mura dalla città, chiede ad Erminia che gli indichi i guerrieri cristiani che stanno per affrontare le truppe pagane. Lo schema è quello canonico, però l'autore lo frammenta in tre parti: 3, 18-20 Tancredi; 3, 37-40 Rinaldo, Dudone, Gernando, Gildippe ed Odoardo; 3, 58-63 Goffredo, descritto mentre osserva le mura e medita come assalirle, poi Baldovino, Raimondo, Guglielmo, Guelfo. Le parti intermedie servono per la narrazione di episodi laterali, tra i quali anche qui il più interessante è il primo, dedicato allo scontro tra Tancredi e Clorinda con il suo patetico sviluppo. Tutta questa prima parte (3, 17-31) è giocata dunque sui temi tassiani dell'amore infelice, dell'ambivalenza delle parole, del contrasto tra amore e dovere, del carattere ingannevole della realtà ed altri ancora.

Un catalogo minore è in 5, 73-75 l'enumerazione dei dieci guerrieri cristiani estratti a sorte e che Goffredo malvolentieri assegna ad Armida, la quale aveva, ingannevolmente, chiesto il suo aiuto per una fantomatica impresa di riconquista del suo regno. L'ultima rassegna del poema, 20, 6-10, ha una forte valenza narrativa: Goffredo dispone i vari schieramenti guidati dai loro capi per l'ultimo attacco (Raimondo, 20, 6; i due Roberto, 20, 9; Rinaldo, 20, 10).

Ma dal triplice livello in cui si sviluppa la vicenda del poema, il Cielo, la terra, gli inferi, derivano le altre due prospettive da cui Tasso sviluppa una rassegna di eroi. Dagli inferi: in 4, 3-5 Satana convoca gli spiriti infernali, che sono poi mostri della mitologia e la cui rappresentazione risponde ai canoni dell'orrido manieristico. Dal Cielo: in 1, 8-10 si trova un altro dei *topoi* epici, il prologo in cielo; in questo caso, rispondendo all'impianto cristiano del poema, Dio scruta nel cuore dei principali capi crociati, ne coglie pensieri, ambizioni, debolezze, così per Goffredo, Baldovino, Tancredi, Boemondo (che però non partecipa all'impresa), Rinaldo, Guelfo. Una rassegna, questa, che, data la prospettiva assoluta da cui viene realizzata, vuole dichiarare i valori in gioco, e pertanto possiede una forte carica ideologica.

Possiamo dunque considerare la *Liberata*, per quanto riguarda questo schema epico, come il testo italiano nel quale esso si realizza ancora in modo classico, sostenuto dalla convinzione della continuità di valori ideologici, letterari, umani, culturali che anima il classicismo del secondo Rinascimento, nonostante le fratture, etiche ed anche estetiche, che rendono questo stesso poema così vivo e nuovo.

Anche il genere cavalleresco, se non altro per le ovvie affinità, prevede il catalogo degli eroi. Nell'*Orlando Furioso* lo schema si presenta nella forma specifica della rassegna[9] in 14, 10-27: Marsilio ed Agramante passano in ras-

[9] L'assenza, in questo caso, della consueta invocazione iniziale alla Musa si allinea al livello convenzionalmente più basso del codice cavalleresco rispetto a quello propriamente epico.

segna le loro truppe, ciascun contingente è guidato dal proprio capitano, prima i saraceni di Spagna e poi quelli d'Africa. Una rassegna di truppe cristiane è in 10, 74-89, ma con qualche elemento di novità. Ruggiero scende dall'ippogrifo presso Londra, vede un grande assembramento di truppe, chiede spiegazioni ad un "*cavallier… ch'affabil era*", questo gli spiega che sono le truppe "*di Scozia e d'Irlanda e d'Inghilterra / e de l'isole intorno*" che si sono radunate qui per passare in Francia ed andare in aiuto del re Carlo. Il cavaliere inizia quindi la presentazione dei contingenti, che si risolve però in una rassegna di stemmi più che di persone (anche se qui si colloca l'intenso ritratto di Zerbino, il figlio del re scozzese, 10, 84).

Se questi due cataloghi rispondono alle convenzioni del genere, ve ne sono altri due che invece rispondono ad altri scopi. In 3, 24-59 la maga Melissa, nell'antro dove si trova il sepolcro di Merlino, per dare a Bradamente il conforto e il sostegno dei suoi consigli per la ricerca di Ruggiero, grazie alle sue arti magiche, le mostra le ombre, le immagini, dei suoi discendenti: si tratta naturalmente degli Estensi, di ognuno dei quali Melissa dà un ritratto elogiativo, che diventa celebrazione piena per gli ultimi due, Alfonso ed Ippolito; il modello prestigioso ovviamente è Verg. *Aen*. 6, 752-885 (vedi sopra).

In 46, 1-19 è la voce stessa dell'autore che, seguendo il *topos* dell'opera come navigazione, vede chi lo sta attendendo al suo arrivo nel porto: sono le dame e i letterati del suo tempo, indicati quasi tutti per nome e caratteristiche, talvolta come gruppi di famiglia o di città[10]: è un esempio di poesia catalogica.

Appare chiaro che, se i primi due cataloghi sono richiesti dal codice cavalleresco, questi ultimi due intendono collegare in modo molto esplicito questo poema al suo pubblico, sia sul piano civile e cortigiano sia su quello propriamente letterario, poiché appare evidente che il secondo di questi (46, 1-19) indica quali siano i *lettori ideali* del poema[11].

3. *Il riuso straniato del catalogo degli eroi*

Nel *Giorno* Giuseppe Parini presenta un catalogo degli eroi nel quale sembra aver concentrato la *vis comica* del poemetto in misura irresistibile. Nella *Notte*, 351-455, il precettore, proseguendo la sua funzione para-pedagogica, condotto il Giovin Signore a "*gli alti palagi, e le vigilie illustri / de la prole*

---

[10] Nella strofa conclusiva, il v. 3 *…le donne e gli uomini*, connettendo idealmente questo elenco all'*incipit* (oltre che per la precedenza accordata anche qui alle donne) collega di nuovo, come si avverte più volte nel poema, il mondo cavalleresco con quello della corte e dei lettori ideali del poema.

[11] Non mancano esempi di catalogo degli eroi anche nella letteratura burlesca o simile. Nel *Baldus*, alla descrizione del giovane Baldus (4, 1-44), segue la presentazione dei suoi compagni più fedeli: Fracassus (4, 53-80), Cingar (4, 81-129) e Falchettus (4, 130-146). Nella *Secchia rapita* quasi tutto il canto terzo è occupato dal catalogo degli eroi, che, preceduto dalla canonica invocazione alla Musa (3, 10, 5-8), comincia da quello dei capitani modenesi aperto dal conte di Culagna (3, 11-13).

de'numi" (*Notte*, 328 s.), gli indica tra i suoi pari i modelli che lui deve seguire, in modo che accolga in sé "*quanto di bello e glorioso e grande / sparse in cento di loro arte o natura*" (*Notte*, 354 s.): "*Quanta folla d'eroi!*" (*Notte*, 351) esclama ammirato il pedagogo.

Il criterio di questo catalogo è costituito da ciò che individua ciascuno degli eroi, "*in ciò sol tanto / non simili tra lor, che ognun sua cura / ha diletta fra l'altre onde più brilli*" (*Notte*, 365-368), che è in realtà, come si vedrà, una vera monomania, ora più ora meno folle. Il primo è "*l'almo garzon*" esperto nel far schioccare la frusta nei saloni del suo palazzo; il secondo ha la passione di suonare la trombetta del postiglione seduto a cassetta del "*cocchio, ove la dama è assisa / e il marito e l'ancella e il figlio e il cane!*". Il terzo è un fedelissimo frequentatore dei locali pubblici "*e già sei lustri / volgon da poi che il bel tenor di vita / giovinetto intraprese*". Il quarto è "*del figliol di Maia / il più celebre alunno*", l'accanito giocatore, ed esperto di ogni tipo di giochi. Il quinto è un espertissimo intenditore ed ideatore di carrozze, e di ogni loro particolare: segue personalmente la costruzione della "*fortunata mole*", che poi lui stesso accompagna nella prima uscita, con l'animo e lo sguardo, emozionato ed orgoglioso, del padre che vede la sua creatura entrare nel mondo: "*Mille e più passi l'accompagna ei stesso / fuor de le mura; e con soave sguardo / la segue ancor sin che la via declini*". Il sesto è l'appassionato conoscitore ed intenditore di cavalli, disposto ad affrontare ogni disagio per frequentare fiere ed esposizioni equine, così che, tornato finalmente dalla sua damina, portandosi a casa i "*frementi corsieri*" acquistati, "*gli avi loro / e' costumi e le patrie a lei soletta / molte lune ripete*". Ma è il settimo (la voluta allusione ai sette sapienti della Grecia approfondisce l'antifrasi del piano etico ed intellettuale), l'ultimo, che può stare "*al par d'ambo gli Atridi*", un autentico eroe dei tempi antichi, del mito. È l'espertissimo disfacitore di arazzi, impegnato in un'autentica *aristía*, la distruzione, filo per filo, di un arazzo che rappresentava "*i casi … / d'Ilio infelice*". Ma la "*sua decenne impresa*" con cui egli "*con ostinata man tutte divise / in fili minutissimi le genti / d'Argo e di Frigia*", e l'anfibologia del verbo "dividere" (è riuscito a porre fine o impedire la guerra più celebre della storia e del mito) sta volgendo al termine, con una battuta maliziosa: "*Un fianco solo avanza / de la bella rapita*", come dire: la *causa causarum*.

Questo celebre passo pariniano, dunque, col linguaggio antifrastico combina ironicamente il codice didascalico con quello epico attraverso la valenza retorica dell'*exemplum*.

Nei *Promessi Sposi* lo schema si presenta nella forma della ticoscopia, ma ovviamente con un rovesciamento, prima etico che letterario, dei significati[12].

[12] Nel romanzo, come noto, sono riusati altri *topoi* o schemi epici, secondo il normale ribaltamento dei codici operato dalla narrativa romanzesca, come il *prologo in cielo* nei capp. 5-6; la *sortita notturna* nei capp. 7 e 8; l'*aristia* di Renzo a Milano nei capp. 12-17; la *catabasi* nei capp. 34-36.

Nel cap. 30 don Abbondio, Agnese e Perpetua, con molti altri, sono rifugiati nel castello dell'Innominato per sfuggire al passaggio delle truppe imperiali che stanno dirigendosi all'assedio di Mantova. Tra i rifugiati circolano le voci e le valutazioni sul numero e la pericolosità di tali truppe, e le notizie sul loro passaggio nei paesi sottostanti e sull'attraversamento del ponte di Lecco. Dalla voce del narratore, che sembra peraltro filtrare le voci dei personaggi attraverso una dialogicità collettiva, viene esposto il passaggio delle truppe, individuate dal nome del loro comandante o dalla regione di provenienza, secondo le modalità tipiche, come s'è visto, dei cataloghi, o rassegne, dell'*epos*. "*Passano i cavalli di Wallenstein, passano i fanti di Merode, passano...*" (p. 577 della quarantana). L'anafora del verbo al tempo presente e la paratassi ritmano il deflusso progressivo dei reggimenti, accompagnato dai nomi esotici delle località e quelli maestosi dei comandanti[13]. Il carattere di ticoscopia è garantito dalla posizione (la vista dall'alto delle mura del castello dell'Innominato), dall'attitudine di chi osserva, o piuttosto si tiene ansiosamente informato del passaggio delle truppe (il desiderio di sapere, di conoscere natura e consistenza delle forze "nemiche"), dall'artificio narrativo consistente nella presentazione di personaggi della vicenda non direttamente attraverso la voce del narratore, bensì per mezzo dell'intervento di un personaggio interno[14], attraverso insomma gli occhi di chi è direttamente coinvolto nella vicenda (in questo caso il personaggio collettivo costituito dai rifugiati nel castello).

Ma il passo merita attenzione per gli interventi che l'autore ha operato sul *topos*. Innanzi tutto la mancanza di un esplicito piano dialogico (nell'*epos* chi conosce gli eroi li indica a chi non li conosce, per richiesta di quest'ultimo), perché qui si vuole accentuare una parità di conoscenza e di atteggiamento tra i locutori, cioè il personaggio collettivo di cui si diceva sopra. Poi l'impianto linguistico-espressivo vicino al parlato, o meglio alla narrativa popolare, col sapore quasi di filastrocca con la cadenza paratattica dell'iterazione, quindi nel segno di un abbassamento stilistico che marca invece la drammaticità del contenuto, e soprattutto mette in evidenza, con un procedimento di straniamento tipicamente manzoniano, il valore eticamente negativo di quanto esposto, cioè la guerra, insensata per le motivazioni e immorale per le conseguenze. Il piano stilistico-formale, dominato, come si è visto, dall'anafora[15], trova la sua più acuta esplicitazione nella frase conclusiva. Questa, dopo una sequenza di tempi presenti, è scandita da tre passati remoti (*piacque*, *passò*,

---

[13] Come noto, informazioni ed elenco provengono da una lettera di Sigismondo Bodoni da Como del 26 settembre 1629.

[14] Per una specificazione più raffinata della *focalizzazione* basta riferirsi ai noti concetti della narratologia (cfr. ad es. Segre 1985); ma per un'ipotesi di interpretazione di questo aspetto cfr. *infra*.

[15] Questo passo ha un antecedente stilistico e contenutistico nell'*incipit* del capitolo precedente (cap. 29 p. 551 della quarantana): "*Vengono; son trenta…; son diavoli, sono ariani, sono anticristi: hanno saccheggiato…; han dato fuoco…*"; l'esame dei collegamenti tra i due passi confermerebbe le osservazioni fatte.

fu), che si accompagnano ad una forte variazione sintattica. Tale soluzione espressiva ha la duplice funzione di far percepire al lettore l'avvicinarsi della chiusura dell'elenco, e di ribadire il punto di vista, non solo dei personaggi (la fine del pericolo, anche attraverso la soluzione linguistica della prima proposizione "*quando piacque al cielo*"), ma anche dell'autore (col giudizio di cui si diceva sopra)[16]: "*passò anche Galasso, che fu l'ultimo*", l'epifrasi che possiede la concentrazione semantica ed etica che contraddistingue lo stile manzoniano[17].

Sono almeno due i passi nelle opere di Gadda in cui il riuso dello schema del catalogo degli eroi possiede un rilievo speciale, particolarmente incisivo, anch'essi utili per la conferma di alcune modalità espressive ed atteggiamenti letterari ed etici dell'autore.

Uno dei "Disegni milanesi" dell'*Adalgisa*[18], intitolato "Un «concerto» di centoventi professori", e ambientato tra la buona borghesia milanese degli anni trenta, dopo un prologo narrativo incentrato, al solito, su apparentemente divaganti notizie sui protagonisti, su situazioni laterali, con minuziose descrizioni di fatti minimi e di personaggi secondari[19], presenta i due protagonisti, donna Elsa, moglie del nobiluomo Gian Maria Caviggioni, e il nipote Valerio, che si recano al concerto diretto dal maestro Bartholdi-Stangermann alla sala del conservatorio "Giuseppe Verdi", "*domenica, 28 aprile 1931, allo ore 16 precise"*, come "*ammonivano i consueti annunci a muro, color giallo arancio*".

"Discesi, e svoltati nella via del Conservatorio", i due incontrano a più riprese molti conoscenti e parenti, in genere a gruppi soprattutto familiari, che hanno la loro stessa destinazione. È questa la prima occasione sfruttata dall'autore per un "catalogo degli eroi" ovviamente *sui generis*, realizzato con la consueta, e straniante, mescolanza di registri, anche se qui prevale un codice grottescamente militare.

Un secondo "catalogo" di seguito, dopo la descrizione della sala che va riempiendosi di pubblico, "*la società musogonica della città industre*": i parenti a vario titolo dei due protagonisti, dalle numerose ed attempatissime zie, al "*capo-tribù*", lo zio Gnèkk, poi "*lo zio Gnòkk*" e così via, tutti adeguatamente

---

[16] Questo passo andrebbe confrontato con quello che lo segue immediatamente: l'allontanarsi delle truppe veneziane, il rientro dei profughi sintetizzato nella similitudine, di ampie valenze non solo simboliche ma anche linguistiche, del *grand'albero*.

[17] Cfr. Barberi Squarotti 1980, 112-113. Un'implacabile ironia, invece, costruisce una speciale rassegna di eroi nel capitolo 7 (pagine 125-126 della quarantana): la galleria dei ritratti degli antenati che sembrano osservare don Rodrigo infuriato dopo il colloquio con padre Cristoforo.

[18] Il testo di riferimento in Gadda 1994[3], 441-480; per le questioni redazionali ed editoriali cfr. 839-850; ma cfr. anche per il nostro racconto la versione pubblicata in Gadda 2000, 93-196.

[19] Uno dei molti esempi della "consueta tematizzazione digressiva di particolari secondari" inconfondibilmente gaddiana, cfr. Manzotti 1987, 334 n. a r. 490.

qualificati nelle loro competenze e specialità. Poi anche elenchi di nomi propri, di tipi umani, soprattutto "*signorine*" e giovanotti, non senza una citazione pariniana[20], un catalogo di rappresentanti di tutte le categorie della buona borghesia milanese, evocati attraverso un equilibrio tra rimpianto e caricatura. Più avanti, quasi un catalogo di sintesi, preceduto dalla solenne collocazione cronologica, e oraria, c'è l'elenco non delle persone, bensì dei cognomi più frequenti (che nei lettori milanesi del tempo evocavano certamente conoscenze anche personali), costruito in più secondo i criteri di analogia o contrasto fonico, p. 468:

> Questi, nel giorno di domenica 28 aprile 1931 di Nostro Signore, alle ore 16 precise, questi erano i Lattuada, i Perego, i Caviggioni, i Trabattoni, i Berlusconi, i Bambergi, i Dadda, i Frigerio, i Tremolada, i Cormanni, i Ghezzi, i Gnocchi, i Gnecchi, i Recalcati, i Ghiringhelli, i Cavenaghi, i Pini, i Tantardini, i Comolli, i Consonni, i Repossi, i Freguglia. Coniugati tra loro, imparentati tra loro, associati tra loro.

Già si intravede, dunque, l'attitudine gaddiana per la *enumeración caótica*[21] che sarà dominante nei testi più tardi[22].

Un secondo esempio è nella *Cognizione del dolore*: la rappresentazione dei clienti dei locali pubblici, "*l'allucinato fulgore degli Odéons*", a Pastrufazio, nei celebri segmenti del tratto VI[23]. Don Gonzalo, nell'accingersi alla modesta cena preparata dalla madre, evoca, ricorda o immagina, in una sequenza tra onirica e grottesca, o "*delirio*" (p. 332), i tipi umani che più accendono il suo sdegno, o odio, o misantropia, pp. 319-325:

> Maree d'uomini e di femmine! con distinguibile galleggiamento di parrucchieri di lusso, tenitrici di case pubbliche, fabbricanti di accessorî per motociclette, e coccarde…
> La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto si beveva le sue fole uricemiche, profumieri in balia del Progreso, uretre livellate dallo seltz… Una giuliva bischeraggine animava le facce di tutti; le donne, come si grattassero un acne o con gesti di bertucce cui sia data tra mano alcuna cacaruetta, si davan la cipria a ogni piatto: mangiavano minestrone e matita. E tutti speravano, speravano, giulivi. Ed eran pieni di fiducia. Oppure, autorevoli, tacevano. A tavolino; petto in fuo-

---

[20] Cfr. la nota 43 dell'Autore.

[21] Cfr. MANZOTTI 1987, XXX.

[22] L'attitudine di Gadda per l'elenco come cifra stilistica, ma anche come criterio conoscitivo, una delle componenti del *barocco* gaddiano, è cosa troppo nota perché vi si insista qui. Per le relazioni in Gadda tra gnoseologia e stile cfr. ROSCIONI 1995.

[23] La numerazione delle pagine si riferisce all'edizione critica commentata MANZOTTI 1987.

ri, busto eretto; incartonati nell'arnese d'amido dello smoking quasi nel cerotto e nel turgore supremo della certezza e della realtà biologica…

Dopo un breve ritorno alla situazione narrata, un altro passo, in cui il protagonista evoca i tipi umani che "*entravano nella luce, la luce della vita*", un catalogo rovesciato che ha uno dei punti forti nel duplice "*Tutti, tutti*" rinforzato dall'epanadiplosi che scandisce l'intero episodio, pp. 326-332:

> Ragazzi: con gambe come due spàragi. Idioti dentro la capa più che se la fosse fatta di tubero, infanti una pur che fosse favella: dopo dodici generazioni di granturco e di migragna dai piedi verdi venuti fuori anche loro dall'Arca bastarda delle generazioni, a cercar di barbugliare una qualche loro millanteria tirchia nel foro: lo sbilenco foro di Pastrufazio! venuti giù, giù, dai formaggini fetenti del Monte Viejo alle più trombose bocciature dell'Uguirre, muti e acefali in castigliano, sordi al latino, reprobi al greco, inetti alle istorie, col cervello sotto zero in geometria e in aritmetica, non sufficienti nel tiralinee, perfino con la geografia erano insufficienti!...
> Tutti, tutti entravano nella luce: li avvolgeva la luce della vita, versata sulle loro teste unte dai pazienti alternatori della Cordillera. Che ne innaffiano i paradisi di stucco. Tutti, tutti! Turchi, frittellari, circassi, mendicanti ghitarroni d'Andalusia, polacchi, armeni, mongoli, santoni arabi in bombetta, labbroni senegalesi dai piedi caprigni, e perfino i Langobardòi di Cormanno, immigrati da Cormanno (Curtis Manni), a battere, anche nel nuovo mondo, il primato della ottusità e della mancanza di fantasia. E l'agente della casa di profumi, gréculo; e quello, ebreo, della casa di tappeti. Che collocava poi anche, per suo conto, a ora di dopolavoro, quadri, benché usati, partite di cenci da cartiera, e mobilio eretico del 16°. Tutti, tutti. Tutti avevano la loro vita, la loro donna: e si erano lasciati varare: ed erano in condizione di essere presi sul serio.

Dopo un altro breve ritorno alla situazione narrata, Gonzalo evoca o immagina e, come prima, passa in rassegna vari tipi umani, tutti orgogliosamente soddisfatti di sé, della propria posizione sociale, della considerazione di cui godono, tutti vanitosamente alla ricerca di una conferma negli occhi degli altri, scioccamente in posa, a cena nel ristorante di lusso, pp. 340-347:

> Tutti erano presi sul serio: e si avevano in grande considerazione gli uni gli altri. Gli attavolati si sentivano sodali nella eletta situazione delle poppe, della usucapione d'un molleggio adeguato all'importanza del loro deretano, nella dignità del comando. Gli uni si compiacevano della presenza degli altri, desiderata platea. E a nessuno veniva fatto di pensare, sogguardando il vicino, «quanto è fesso!»...
> Tutti, tutti: e più che mai quei signori attavolati. Tutti erano consideratissimi! A nessuno, mai, era mai venuto in mente di sospettare che potessero anche essere dei bischeri, putacaso, dei bambini di tre anni. Nemmeno essi stessi, che pure

> conoscevano a fondo tutto quanto li riguardava, le proprie unghie incarnite, e le verruche, i nèi, i calli, un per uno, le varici, i foruncoli, i baffi solitari: neppure essi, no, no, avrebbero fatto di se medesimi un simile giudizio. E questa era la vita. Fumavano…
> Così rimanevano. A guardare. Chi? Che cosa? Le donne? Ma neanche. Forse a rimirare se stessi nello specchio delle pupille altrui. In piena valorizzazione dei loro polsini, e dei loro gemelli da polso. E della loro faccia di manichini ossibuchivori.

Il contrasto, acutamente avvertito dal protagonista, tra "l'insoddisfazione e l'estraneità" di Gonzalo e "le certezze e l'autocompiacimento di 'tutti gli altri'"[24], i "*manichini ossibuchivori*", guida il catalogo degli eroi in negativo di queste celebri pagine. Eroi spesso qualificati dalla loro origine etnica o geografica, ma tutti anonimi; eroi che esibiscono i segni della loro condizione: abito da sera, insegne massoniche, gioielli, "*orologi a braccialetto*", e, per assomigliare alle immagini pubblicitarie, la sigaretta col suo specifico rituale; insomma ciò che serve per esistere, p. 348:

> Oh! sì, sì! Quello, veramente, lo si vedeva ch'era arrivato a poter dire di se stesso: «Yo soy un ombre». Non era una faccia di bischero: no, no.

La dilatazione delle descrizioni, l'inseguimento di ogni particolare, l'individuazione dei segni grotteschi che marchiano i singoli obiettivi dell'amara evocazione di Gonzalo, il travolgente *pastiche* linguistico, sono, nello stesso tempo, uno sfruttamento originalissimo e straniante dello schema epico del catalogo degli eroi, ma anche il segno, per Gonzalo e per Gadda, della improponibilità di valori autentici in un mondo, quello presente, che non solo li ignora, ma che ostenta insieme i principi stolti del successo economico-sociale e del vuoto intellettuale[25].

Assai interessante, dunque, questo riuso gaddiano del catalogo degli eroi. Questo schema, nella tradizione, ha la precisa finalità di mettere in campo i personaggi principali, di dare loro il massimo di evidenza, di concentrare l'attenzione del lettore sulle qualità che li individuano e li concretizzano. Questo schema, dunque, consente al lettore di valutare, nel seguito della vicenda, la realizzazione delle potenzialità dei personaggi annunciate dal narratore o dall'autore, ed anche di permettere una visione comparativa delle diverse individualità che lo compongono, come ancora avviene, sebbene in modo antifrastico, nel passo del *Giorno* esaminato sopra. In Gadda, almeno nella *Co-*

---

[24] MANZOTTI 1987, 335.

[25] Forse non è un caso che il riuso del *topos* del catalogo degli eroi con un intento satirico, ironico, o comunque volto ad una finalità critica, compaia in questi tre ultimi scrittori, a conferma della funzione morale della letteratura, che sembra attraversare la letteratura lombarda.

gnizione, lo schema è volto invece ad evidenziare l'inconsistenza esistenziale, culturale, umana dei personaggi rappresentati, ovviamente entro il sistema dei valori gaddiano[26], ed inoltre, invece dell'individualizzazione, serve a rendere evidente la loro sostanziale omogeneità, intercambiabilità, la loro indistinta nullità. Questo schema epico, che punta sul significato di ciascun personaggio e dell'insieme, da Gadda è usato per marcarne l'insignificanza.

[26] Non bisogna, infatti, dimenticare che nella *Cognizione* non vi è una polarità positiva, se non nella forma di una risentita idealizzazione, in un linguaggio peraltro spesso "basso", di comportamenti e modelli civili ed umani "germanici" quali appaiono nella descrizione di Gonzalo, affidata alla evocazione del medico, nel tratto I (pp. 106 ss.).

VI

UNA METAMORFOSI SOSTITUTIVA, E DINTORNI. Poliziano, Valerio Flacco, Draconzio*

1. *Metamorfosi e metamorfosi sostitutiva*

Certamente, tra i *topoi* di cui è nutrita la letteratura d'ogni tempo, la metamorfosi risulta tanto produttiva di soluzioni che la sua presenza viene, per così dire, a coincidere quasi con la letteratura stessa. Bastino dunque pochi cenni per individuare qualche tratto utile per l'esposizione che segue[1].

In genere la metamorfosi in ambito letterario è radicale, è la trasformazione di un essere in un altro essere, che è il medesimo ed insieme è un altro, con mille possibili variazioni. La trasformazione è radicale nel senso che l'essere primitivo non esiste più con la "forma" precedente, ma consegna la sua identità all'essere derivato; ed è drammatica, ma non sempre, la frizione tra forma ed identità. Gregor Samsa al risveglio, dopo una notte di sogni agitati, non diventa ma è già un *Ungeziefer*; Callisto, per l'odio di Giunone, diventa un'orsa pur conservando, come Gregor, ricordi e sentimenti del sé precedente, tanto che, imbattutasi nel figlio Arcade quindicenne, non solo lo riconosce ma prova per lui l'immutato affetto materno, seppure impossibilitata ad esprimerlo in modo umano, e riconoscibile dal figlio. La metamorfosi può rinnovarsi: quella di Callisto è sì radicale ma non definitiva, infatti, trasferita in cielo insieme con Arcade per volere di Giove, ne diventa una delle costellazioni, come il figlio[2].

Per metamorfosi sostitutiva qui va inteso il processo per cui un primo essere che mantiene la sua esistenza e la sua forma consegna ad un altro la sua dimensione esistenziale, le sue funzioni attanziali, cosicché il secondo essere viene a sostituirsi al primo: la metamorfosi si combina con la sostituzione, in percentuali variabili secondo i casi. Evidentemente questo tipo di metamorfosi si situa ai margini estremi del *topos*: ne conserva alcuni tratti ma nello stesso tempo ne esprime altri, quelli della sostituzione, che prendono il sopravvento. In più, sfida il lettore nella scelta dell'interpretazione del *topos* e della sua stessa pertinenza nel testo che sta leggendo.

---

* Si presenta il testo ricavato, con vari ampliamenti, dalla conferenza tenuta a Mantova il 21 marzo 2006, entro la serie curata dalla sezione locale dell'AICC.

[1] Pare inutile avvertire che questa indagine, limitata ad un aspetto molto specifico del *topos*, trascura l'infinita varietà di modi con cui è esaminato non solo in settori specializzati (antropologici, figurativi ecc., in relazione anche alle molteplici tipologizzazioni possibili, cfr. ad es. Brunel 1974), ma anche negli stessi studi letterari; in più ci si limita ad un solo esempio di uso del *topos*.

[2] Cfr. Ov. *met*. 2, 401-507, su cui Schmitzer 2005, 97-106.

Un esempio ben noto è la conclusione di *Pinocchio*. Il burattino-marionetta non si trasforma in un "*bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti*", poiché al Pinocchio fanciullo Geppetto indica "*un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto*". I due Pinocchio sono compresenti, anche se il primo ha perso ogni vitalità perché ha perso ogni funzione, a vantaggio di Pinocchio-fanciullo, che prende le distanze dal sé precedente, diventato ora altro da sé, tanto da poter dire "*dentro di sé con grandissima compiacenza: - Com'ero buffo, quand'ero un burattino!… e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!*" (C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cap. 36).

2. *Poliziano, Stanze 1, 23-38*

Il riconoscimento di una metamorfosi sostitutiva nelle *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici* di Angelo Poliziano (1454-1494) consente di verificare la qualità del riuso del *topos* entro una tradizione, quella umanistica italiana, che si propone anche di riprendere, con gli acquisti della nuova filologia, i generi letterari classici. Le *Stanze*, impostate secondo uno dei modelli di genere classico-alessandrino, l'*epos* encomiastico, di fatto, anche grazie allo stato di incompiutezza, assumono la fisionomia di epillio, entro la quale vanno comprese le scelte tematiche, e quindi anche quelle topiche[3].

L'iniziativa della metamorfosi, come d'altronde nella tradizione classica, è divina. Il severo giudizio di Iulio sull'amore quale volontaria perdita di libertà e il suo dileggio rivolto agli innamorati (il modello di base ovviamente è l'Ippolito di Euripide) spingono uno di questi a chiedere vendetta a Cupido, il quale, sentendosi punto sul vivo e dunque sfidato, rievocate alcune delle sue vittorie più famose, decide di vincere anche la riottosità del giovane, 1, 22-24:

22 In cotal guisa rimordea sovente
l'altero giovinetto e' sacri amanti;
come talor chi sé gioioso sente
non sa ben porger fede agli altrui pianti.
Ma qualche miserello, a cui l'ardente
fiamme struggeano i nervi tutti quanti,
gridava al ciel: "Giusto sdegno ti muova,
Amor, che costui creda almen per prova!"

[3] Un esame delle tradizioni letterarie presenti nel poemetto parte, dopo il commento carducciano, da Proto 1899.

23 Né fu Cupido sordo al pio lamento;
e 'ncominciò crudelmente ridendo:
"Dunque non sono io dio? dunque è già spento
mio foco con che il mondo tutto accendo?
Io pur fei Giove mugghiar fra l'armento,
io Febo drieto a Dafne gir piangendo,
io trassi Pluto delle infernal segge:
e che non ubbidisce alla mia legge?

24 Io fo cader al tigre la sua rabbia,
al lione il fier rugghio, al drago il fischio.
E quale è uom di sì secura labbia,
che fuggir possa il mio tenace vischio?
Or, che un superbo in sì vil pregio m'abbia
che di non esser dio vengo a gran rischio?
Or veggiam se 'l meschin ch'Amor riprende
da due begli occhi sé stesso difende."

Dunque in primo piano, per ora, una divinità che si sente offesa nel suo prestigio, e che teme addirittura che vengano messi in discussione il suo stesso potere e la sua riconoscibilità quale divinità (cfr. 1, 24, 6). Del tutto scialba, forse volutamente, la figura del *miserello amante* di cui viene riportato *il pio lamento* rivolto a Cupido: l'aggettivo indefinito (*qualche* 1, 22, 5), l'imperfettivo (*gridava*) del verso 7 contribuiscono a togliergli ogni individualità e a conferirgli unicamente la funzione di pretesto.

Del protagonista in questo passo vengono selezionati i caratteri del cacciatore (1, 33), tra cui emerge il furioso desiderio della cattura della preda.

La "*cervia altera e bella…candida tutta*" anticipa già nel lessico la metamorfosi, sostitutiva certo ma non per questo meno funzionale, in ninfa (Simonetta): "*Candida è ella, e candida la vesta*" (1, 43, 1). La cerva non è altro che la temporanea ipostasi della ninfa[4].

L'autore assegna al momento della metamorfosi sostitutiva uno spazio apposito, individuato sia dalla retorica sia dalla metrica, nella quale il ritmo svolge a sua volta un ruolo centrale, 1, 37-43:

37 Era già drieto alla sua disianza
gran tratto da' compagni allontanato;
né pur d'un passo ancor la preda avanza,

[4] Sul modello petrarchesco (*RVF* 190), che qui ha funzione tematica - propiziata dal valore allegorico - e linguistica, e la leggenda medievale del Cervo Bianco, cfr. SANTAGATA 1999, 825-828. Una rapida metamorfosi radicale inversa (dama-cerva) in Boiardo, *Orlando Innamorato* 1, 6, 52.

e già tutto il destrier sente affannato:
ma pur seguendo sua vana speranza,
pervenne in un fiorito e verde prato.
Ivi sotto un vel candido gli apparve
lieta una ninfa; e via la fera sparve.

38 La fera sparse via dalle sue ciglia;
ma il giovan della fera omai non cura;
anzi ristringe al corridor la briglia,
e lo raffrena sopra alla verdura.
Ivi tutto ripien di maraviglia
pur della ninfa mira la figura;
pargli che del bel viso e da' begli occhi
una nuova dolcezza al cor gli fiocchi.
……

43 Candida è ella, e candida la vesta,
ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
lo inanellato crin dall'aurea testa
scende in la fronte umilmente superba.
Rideli a torno tutta la foresta,
e quanto può suo cure disacerba;
nell'atto regalmente è mansueta,
e pur col ciglio le tempeste acqueta.

La *derivatio* con l'antitesi semantica, bloccata dalla rima baciata, del distico finale della strofa 37 veicola il contenuto referenziale, narrativo, mentre il chiasmo dei vv. 7-8 pone i due esseri, cerva e ninfa, in un ordine inverso di apparizione, ma coerente con la focalizzazione psicologica del protagonista, e del lettore. Il ritmo, incalzante, iniziato da 1, 34, 7 inavvertitamente si è arrestato. La forte cesura di 1, 37, 8 e ancor più l'anadiplosi strofica[5] chiudono la scena in un cerchio incantato senza mutamento e senza durata: i verbi sono ora al presente acronico del mito. La metamorfosi sostitutiva ha pienamente raggiunto il suo scopo. La vendetta del Cupido polizianesco è diretta, sebbene realizzata per mezzo di uno strumento, peraltro coerente col contesto.

[5] "Modulo di ripresa, non estraneo alla tecnica dei cantari popolareschi", SAPEGNO 1949, 28, di cui si varrà efficacemente l'Ariosto.

3. *I modelli classici - il mito di Ila*

Come è ben noto, questa parte dell'episodio ha come ipotesti alcuni passi antichi dedicati all'episodio più importante del mito di Ila, la sua cattura ad opera di una ninfa, o di più ninfe innamorate del *pulcherrimus Hylas*[6]. Un mito che, nelle sue diverse formulazioni[7], connette, seppure marginalmente, il personaggio con la saga di Ercole, precisamente (ma non sempre) con la sua partecipazione all'impresa degli Argonauti[8]. Il ragazzo è oggetto di improvviso innamoramento di una o più ninfe delle sorgenti, che, attiratolo con la forza nel loro mondo, gli donano una esistenza divina[9]. Spesso la perdita di Ila è la causa di un episodio di *furor* («pazzia») di Ercole e del suo allontanamento dall'impresa argonautica.

Alcuni passi antichi relativi alla sola vicenda di Ila: *Argonautica* di Apollonio Rodio (3° sec. a. C.) 1, 1207-1272; l'idillio 13 di Teocrito[10] (4°-3° sec. a. C.); Properzio (47-15 c. a. C.) 1, 20 (il mito è narrato nei vv. 17-50); *Argonautica* di Valerio Flacco (1° sec. d. C.) 3, 545-564; *Hylas* (*Romulea* 2) di Draconzio (Cartagine, 5° sec. d. C.)[11].

3.1. *Primo ipostesto privilegiato: Valerio Flacco, Argonautica*

Un ipotesto dell'episodio delle *Stanze* è certamente il passo delle *Argonautiche*[12] di Valerio Flacco, che dovevano essere ben note al Poliziano, se non altro perché facevano parte delle "scoperte" umanistiche: Poggio Bracciolini scoprì il *Sangallensis* (dei sec. ix-x) di cui fece copia, Niccolò Niccoli proprio a Firenze attorno al 1429 redasse il *Laurentianus*. La riscoperta recen-

---

[6] Ben noto il rinvio polemico di Verg. *georg*. 3, 6, cfr. Monteleone 1979. Sull'aggettivo topico cfr. Drac. *Hyl*. 95 (solo *pulcher* in Valerio Flacco 1, 118; 3, 184) che riproduce il κάλλιστος Ὕλας di Theocr. *id*. 13, 72, in alternanza con *candidus* (ad es. Petron. 83, 3) anch'esso di derivazione teocritea (*id*. 13, 49, su cui cfr. Bonanno 1989, 51-53); frequente, oltre al determinativo *puer*, il sinteticamente diegetico *raptus* (ad es. Ov. *ars* 2, 120; Mart. 5, 48, 3; 10, 4, 3 e *alibi*).

[7] Cfr. Murgatroyd 1992. Per un'ipotesi sul nome cfr. Petrain 2000. Normalmente la vicenda è ambientata nell'isola di Chio, in Valerio Flacco durante lo scalo degli Argonauti sulla costa della Misia (3, 485), poco dopo il mezzogiorno della sesta giornata di navigazione, cfr. la tabella a pag. liv dell'edizione Liberman 1997.

[8] Cfr. McGready 1983.

[9] Cfr. Osmun 1983. Questo spiega la presenza delle rappresentazioni del ratto di Ila in contesti funerari e cultuali.

[10] Sulla *vexata quaestio* delle relazioni tra i testi di Apollonio e di Teocrito cfr. Serrao 1971, 109-150; Effe 1992; Cameron 1995, 426-431; Cusset 1997.

[11] Tra i mitografi Apollodoro 1, 9, 19; Igino *fab*. 14, 11 e 25; 271, 2; Antonino Liberale *met*. 26; qualche interesse anche negli scolî a Apollonio e a Teocrito (cfr. la nota 14). Manca una testimonianza callimachea, probabile però negli *Aitia* per l'esistenza (αὐτοσχέδιος?) di un *Hylas lacus* segnalato ad es. da Mart. Cap. 6, 687 e di un *amnis Hylas* in Plin. *nat*. 5, 144. Il mito ha numerose rappresentazioni figurative antiche: celebre il pannello in pietre dure e pasta vitrea (4° sec. d.C.) dalla basilica di Giunio Basso (Roma, Museo dei Conservatori) e cfr. Ling 1979. Teocrito, *id*. 13, 45, ci dà il nome delle tre ninfe: Eunide, Malide, Nicea.

[12] Edizioni di riferimento: Caviglia 1999 e Liberman 1997.

te e la presenza in ambito fiorentino di un esempio di epica dell'età imperiale non possono essere state senza influenza sulle scelte del Poliziano, ed anzi possono spiegare non soltanto il riuso in sé del mito di Ila[13], ma soprattutto la ripresa di alcuni particolari narrativi che si rivelano decisivi nella costruzione dell'episodio delle *Stanze*.

Nel passo di Valerio Flacco l'iniziativa è divina. Giunone (3, 487-520), come sempre ostile ad Ercole a causa dell'adulterio di Giove, distolta con l'inganno Minerva dall'assistenza all'impresa argonautica, decide di operare una doppia vendetta: fargli rapire l'amato compagno Ila ed insieme allontanarlo per sempre dalla nave Argo[14]. Persuade la ninfa Driope (cfr. Verg. *Aen*. 1, 64-75) a rapire Ila, del quale le esalta la bellezza, non appena si sarà avvicinato seguendo Ercole che sta attraversando con lui la montagna (3, 521-545)[15]. Per facilitarle il compito suscita uno splendido cervo che fa apparire davanti a Ila, il quale, incitato anche da Ercole, inizia un lungo inseguimento; il cervo però, raggiunta la fonte della ninfa, la supera d'un balzo, scomparendo, 3, 545-554:

Sic ait et celerem frondosa per avia cervum 545
suscitat ac iuveni sublimem cornibus offert.
Ille animos tardusque fugae longumque resistens
sollicitat suadetque pari contendere cursu.
Cedit Hylas praedaeque ferox ardore propinquae
insequitur, simul Alcides hortatibus urget 550
prospiciens. Iamque ex oculis aufertur uterque,
cum puerum instantem quadripes fessaque minantem
tela manu procul ad nitidi spiracula fontis
ducit et intactas levis ipse superfugit undas.

Così dicendo, fa sorgere negli spazi dei boschi, senza sentieri, un rapido cervo: eccelso di corna, lo fa vedere al ragazzo. Tardando a fuggire, il cervo lo provoca, lo sfida a misurarsi nella corsa con lui. Fiero per quella preda che gli è talmente vicina, Ila cede, e lo insegue. Ercole intanto, vedendolo, lo spinge, lo esorta; ma entrambi svaniscono allo sguardo, ed il cervo, mentre il ragazzo incombe e lo minaccia (la mano è ormai stanca) con le frecce, lo guida verso un punto lontano, al sottile spiraglio di una chiara sorgente; poi si invola sull'acqua, leggero, senza nemmeno toccarla.

---

[13] Mito già ben noto al Poliziano attraverso molteplici canali, alcuni dei quali sono stati indicati sopra; per il ruolo avuto dal testo draconziano vedi *infra*.

[14] Ma Garson 1963, 261, n. 1, osserva: "The scholion on Theocritus 13.75, saying that in later versions Hercules is left behind κατὰ βουλὴν τῆς Ἥρας, suggests that the idea may not be original in Valerius".

[15] Una situazione analoga (divinità che per un loro progetto instillano, o assecondano, in donne l'amore per uomini), oltre al canonico esempio virgiliano (cfr. *Aen*. 1, 657-660; 4, 90-128), è in Stat. *Theb*. 5, 445-448 (Giunone, Venere con Cupido nell'episodio argonautico delle Lemniadi).

Il ragazzo, stanco ed accaldato, si china verso la fonte per bere e rinfrescarsi: la ninfa, sorta silenziosamente dalla superficie della sua sorgente per baciarlo, lo afferra ed insieme lo trascina sotto le onde, 3, 555-564:

Hoc pueri spes lusa modo est nec tendere certat
amplius; utque artus et concita pectora sudor
diluerat, gratos avidus procumbit ad amnes :
stagna vaga sic luce micant ubi Cynthia caelo
prospicit aut medii transit rota candida Phoebi –
tale iubar diffundit aquis. Nil umbra comaeque
turbavitque sonus surgentis ad oscula nymphae.
Illa avidas iniecta manus heu sera cientem
auxilia et magni referentem nomen amici
detrahit (adiutae prono nam pondere vires).

Così resta delusa la speranza del giovane, ed egli desiste dall'inseguimento. Il sudore ha cosparso le membra ed il petto ansimante; egli si piega, prono, con avidità verso il conforto dell'acqua. Così come scintillano i laghi di tremula luce, quando guarda la luna dal cielo o passa a mezzo il cammino la ruota fiammante del sole, tale è il chiarore che effonde sull'acqua; nulla che turbi Ila: né l'ombra, né i capelli, o il rumore della Ninfa che si solleva cercando il suo bacio. Essa avidamente lo afferra, mentre – ahimè troppo tardi – grida al soccorso e ripete il nome del grande suo amico; lo tira in basso, lo sforzo è aiutato da Ila, che è prono.

La vendetta di Giunone su Ercole è dunque una vendetta obliqua, e scandita su due piani (l'inganno a danno di Ila, la perdita di Ila a danno di Ercole).

L'efficace innovazione[16] narrativa di Valerio Flacco è suggerita da precedenti epici prestigiosi: Verg. *Aen*. 10, 636-688 (Giunone crea una finta immagine di Enea con cui allontana Turno dalla battaglia, facendolo salire su una nave che lo porta al largo) e *Il*. 5, 449-453 (Apollo, per salvare Enea dalla furia di Diomede, crea una sua immagine e porta il vero Enea in salvo entro la città di Troia)[17]. Tale innovazione possiede, in più, il grande vantaggio poetico di trasferire, grazie allo spostamento operato dalla corsa di Ila all'inseguimento

---

[16] Stando alle testimonianze che possediamo, ma vedi le note 11 e 14. Negli altri testi citati, ad eccezione di Draconzio, su cui si tornerà fra poco, manca il tema della vendetta: è la sola luminosa bellezza di Ila la causa dell'improvviso innamoramento delle ninfe e del suo rapimento. Una mitopoiesi, questa di Valerio Flacco, che si innesta su una base mitica arcaica, prearia: le ninfe delle fonti, insonni (ἀκοίμητοι, Theocr. *id*. 13, 44) come l'occhio della polla sorgiva che, sempre aperto, guarda chi si avvicina, rapiscono e affogano i mortali (vedi nota 9 e cfr. il dipinto di Ercolano in cui due delle tre ninfe sospingono in basso Ila premendogli il capo). Di suo (ma vedi la nota 14) Valerio Flacco ha aggiunto una motivazione razionale del mito: la vendetta di Giunone.

[17] Per parte sua, Poliziano combina la capacità divina di creare un εἴδωλον («immagine») con l'invenzione narrativa di Valerio Flacco.

del cervo, il nucleo della vicenda (e, dunque, l'attenzione del lettore) in un luogo appartato, nel quale operano forze divine e "tremende"[18]: un luogo nel quale non vigono le leggi consuete, e dunque dove può accadere qualsiasi prodigio, quale è la metamorfosi[19].

3.2. *Secondo ipotesto privilegiato: Draconzio, Hylas*[20]

L'epillio draconziano, inserito nella linea alessandrina del mito, presenta di nuovo l'iniziativa della vicenda come la volontà di vendetta da parte di una dea, Venere in questo caso, ma assegna un ruolo primario a Cupido[21].

Venere rivela a Cupido, disteso in grembo alla madre, il suo aspro disappunto per essere l'oggetto dei maliziosi pettegolezzi delle ninfe del fiume Peneo, tra le quali soprattutto Climene, l'amante del Sole, sulla sua disavventura con Marte, la scoperta e la cattura dei due amanti ad opera di Vulcano avvertito dal Sole[22], 51 ss.:

---

[18] Sulla dimensione letteraria del carattere *tremendum* delle ninfe (δειναί θεαί, Theocr. *id*. 13, 44) cfr. Calasso 2005, 11-44. Come è noto, la base etno-antropologica è il culto delle sorgenti (o di specchi d'acqua vitali per la comunità) che si realizza nel sacrificio umano: l'annegamento in esse di giovani maschi. Tracce anche nel mito di Narciso e sim.

[19] Ila νυμφόληπτος («catturato dalle ninfe») ottiene una condizione divina (che egli stesso descrive in 4, 26-29) ed anche per questo cerca di consolare l'afflitto Ercole nel sogno di 4, 22-37 prefigurando a lui il καταστερισμός («trasformazione in costellazione»). Si può azzardare l'ipotesi di un voluto richiamo al mito nell'annegamento, se volontario, di Antinoo nel Nilo (Spart. *Hadr*. 14, 5).

[20] Edizione di riferimento: Bouquet 1995. Su questo epillio cfr. Marino 1984-1985 e Weber 1995.

[21] Il poeta tuttavia si prende la libertà di dissociare l'episodio dalla saga argonautica (che sarebbe stato un contesto distraente) per inserirlo nell'impresa di Ercole col cinghiale di Erimanto (cfr. vv. 94-99; a sua volta modificata: il cinghiale è ucciso e scuoiato – e non riportato vivo al terrorizzato Euristeo; per l'attitudine draconziana all'innovazione mitologica cfr. l'edizione citata, p. 251 nota 56); questa infatti consente al poeta cartaginese di concentrare l'attenzione sul ragazzo e di insistere su un aspetto maggiormente carico di effetti figurativi e di richiami allusivi: dal *parvus Iulus* virgiliano (*Aen*. 2, 723-724) che *dextrae se… / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis* («mi strinse la destra seguendo il padre con passi diseguali»), all'Ila di Stat. *Theb*. 5, 441-444 *audet iter magnique sequens vestigia mutat / Herculis et tarda quamvis se mole ferentem / vix cursu tener aequat Hylas Lernaeque tollens / arma sub ingenti gaudet sudare pharetra* («il giovane Ila pretende di stare al passo con Ercole gigantesco, seguendone le orme, ma, sebbene questi debba spingere avanti una mole pesante, a stento riesce a tenergli dietro; ed è lieto di portare le armi di Lerna e di sudare sotto il peso dell'enorme faretra»), e naturalmente all'Ila di Valerio Flacco, col variato virgilianismo di 3, 486 *haeret Hylas lateri passusque moratur iniquos* («Ila, al suo fianco, ritarda quel passo troppo più lungo») e 1, 107-111 *protinus Inachiis ultro Tirynthius Argis / advolat, Arcadio cuius flammata veneno / tela puer facilesque umeris gaudentibus arcus / gestat Hylas; velit ille quidem, sed dextera nondum / par oneri clavaeque capax* («il Tirintio subito vola da Argo, dall'Inaco: ha le frecce infuocate da un veleno d'Arcadia e l'arco; c'è Ila a portarli: sono un facile peso, gioioso, per le sue spalle di ragazzo, sì certo, vorrebbe portargli la clava, ma la mano è impari al peso»). In questi passi il poliptoto di *gaudere* focalizza la dimensione psicologica del personaggio che lo differenza dalla descrizione essenziale dell'ipotesto virgiliano, e peraltro richiama il Cupido-Iulo di *Aen*. 1, 690 che, nel gioco (insieme fanciullesco ed alessandrino) della finzione, *gressu gaudens incedit Iuli* («si diverte ad avanzare con l'andatura di Iulo»).

[22] Verg. *georg*. 4, 345-346: un'attitudine al gioco intertestuale particolarmente coinvolgente per il lettore, di stampo ovidiano (cfr. Schmitzer 2005, 51-52).

“ … Lamenta parentis 51
si placet ulcisci, paucis (adverte) docebo…”

“ … Se vuoi veramente dare soddisfazione ai lamenti di tua madre, ti spiegherò tutto (prestami ascolto) in poche parole… ”

Il figlio aveva vantato le sue vittorie, 19 ss.:

“Audeo, si cupias, ipsum flammare Tonantem
et dominum caeli facie vestire iuvenci 20
oblitumque poli rursus mugire per herbas
confessum per prata bovem …”

«Oserò, se lo desideri, infiammare il Signore del tuono in persona e rivestire il sovrano del cielo con l’apparenza di un toro e sentirlo, dimentico del firmamento, muggire di nuovo tra le erbe, lasciando vedere la sua natura bovina in mezzo ai prati…»

E allora a lui la dea chiede di fare vendetta, una vendetta maliziosamente protratta, 62-70:

“Est gemitus haec causa mei. Quas ure sagittis,
corda vel illarum dulci continge veneno:
noscant quid sit amor, discant tua tela vereri.
Alcidis comes est comis puerilibus annis, 65
quem rubor ut roseus sic candor lacteus ornat;
illi purpureus niveo natat ignis in ore.
Hoc puero viso Nympharum turba calescat;
haec illis sit poena nocens, ut vota trahantur
ipsarum in longum, donec pubescat amatus”. 70

“Questa è la causa dei miei lamenti. Bruciale dunque con le tue frecce o tocca il loro cuore col tuo dolce veleno: che esse sappiano che cos’è l’amore, che imparino a temere i tuoi dardi. Ercole ha un amabile compagno, fanciullo d’età, ornato tanto dal rossore della rosa quanto dalla bianchezza del latte, e sul suo viso di neve si diffonde un rosso porporino. Che la schiera delle Ninfe s’infiammi alla vista del ragazzo e subisca questa pena crudele: trarre in lungo la realizzazione del loro desiderio, fino a che l’oggetto del loro amore non raggiunga l’adolescenza”.

Cupido, sceso presso la fonte, colpisce di nascosto le ninfe con le sue frecce infuocate e, quando nei pressi passano Ercole e Ila, tutte s’infiammano immediatamente della bellezza del giovinetto, 94-100:

Interea post bella suis Tirynthius ibat
uictor ovans, cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret 95

gestans fulminei pellem cum dentibus apri;
et licet invalidus haec pondera ferre laborat,
ipse tamen gaudet, quasi iam commune triumphum
gestet et Alcides non solus fuderit aprum.
Horrent Alciden Nymphae mirantur Hylanque. 100

Intanto, dopo la lotta col cinghiale, il Tirintio se ne andava vincitore trionfante. Il bellissimo Ila, che si è unito a lui, gli è al fianco, col carico della spoglia del fulmineo cinghiale ancora fornita delle sue zanne, e, benché per la sua debolezza stenti a portare tale fardello, è tuttavia allegro, come se trasportasse già un trofeo di entrambi e Alcide non avesse atterrato da solo il cinghiale. Le Ninfe fremono davanti ad Alcide ma restano ammirate davanti ad Ila.

Climene[23] propone di rapirlo, 116-118:

Tot signis vulgatur amor. Clymeneque sorores
adloquitur: "Placet almus Hylas rapiatur in undas,
ut sit noster amor. Nec erit mihi crimen amanti …"

Sono questi i sintomi che tradiscono l'amore. Climene si rivolge alle sorelle: "Propongo di trarre l'amabile Ila nelle onde perché sia il nostro amante. E per me innamorata non sarà una colpa…".

Ciò che avviene quando Ila si accosta alla sorgente per attingere acqua, 123-128:

Cum loquitur, cantabat Hylas fontemque petebat
hauriturus aquas. Urnam licet ipse tenebat,
ut puer est visus, faciles risere puellae 125
et lentum venisse putant. Placet omnibus idem,
vix urnam summisit aquis dextramque tetendit.
Cum quo se Nymphae pariter mersere sub undas.

Mentre parla, Ila cantando si dirigeva verso la sorgente per attingervi l'acqua. Anche se il ragazzo aveva in mano una brocca, non appena fu scorto, le amabili fanciulle risero e pensarono che arrivava troppo lentamente. Piacque a tutte quante allo stesso tempo, non appena immerse la brocca nell'acqua ed allungò il braccio. Le Ninfe tutte insieme s'immersero insieme con lui sotto le onde.

La vendetta del Cupido draconziano è una vendetta diretta, non obliqua come in Valerio Flacco[24].

---

[23] Sul particolare interesse di Draconzio per la focalizzazione femminile dell'amore, cfr. BOUQUET 1995, 40.

[24] La ninfolessia di Ila in Draconzio segue evidentemente l'esempio di Valerio Flacco soprattutto nel-

Le allusioni ai due ipotesti principali hanno messo in luce il meccanismo narrativo nei suoi elementi essenziali: i protagonisti divini e mitici, la molla narrativa che è il desiderio divino di vendetta, l'uso di uno strumento terzo – in entrambi i casi l'incolpevole Ila, ma in Valerio Flacco in più l'impiego di un altro strumento, cioè il cervo, in una sorta di *mise en abîme* causale. Sono questi i componenti che costruiscono il passo polizianesco, e che gli conferiscono quella dimensione mitopoietica che si accorda anche col linguaggio impiegato, ben oltre le convenzioni letterarie: le *ninfe* che *per lui* [Iulio] *sospirorno* (*Stanze* 1, 10, 1), lui così ostile all'amore *che mai le ninfe amanti nol piegorno* (1, 10, 3), così come *sotto un vel candido li apparve / lieta una ninfa* (1, 37, 7-8), e d'altronde *Candida è ella, e candida la vesta* (1, 43, 1)[25].

Anche altri particolari minimi connettono il testo di Poliziano ai due ipotesti indicati. In Valerio Flacco, 1, 218-219 il *vates* Mopso invasato preconizza alcuni eventi: vede, senza capirne la ragione, il bell'Ila col capo coperto da giunchi, *subita cur pulcher harundine crines / velat Hylas?* («perché Ila d'improvviso si copre la chioma di giunchi?»), un'immagine che porta alla descrizione di Iulio di *Stanze* 1, 33, 4 *con verde ramo intorno al capo avolto*. Al cader del giorno lo smarrimento e le incertezze dei compagni privati di Iulio (1, 61-64) hanno il modello nell'analoga situazione, benché carica di assai maggiore tensione, degli Argonauti privati di Ercole in Val. Fl. 3, 598-732; i loro richiami (1, 62, 5-8) si perdono nella notte come quelli degli eroi (Val. Fl. 3, 724-725)[26]: *omnis adhuc vocat Alciden fugiente carina / omnis Hylan: medio pereunt iam nomina ponto* («mentre la nave fugge, "Ercole!" grida ciascuno, "Ila!", ma questi nomi si spengono in alto mare»). Tra le testimonianze del proprio potere anche sugli dèi Cupido in *Stanze* 1, 23, 5 per iniziarne l'elenco sceglie la sua capacità di *ipsum flammare Tonantem / … / oblitumque poli rursus mugire per herbas / confessumque per prata bovem* (Drac. *Hyl*. 19-22)[27] («infiammare il signore del tuono in persona… e, dimentico del firmamento, farlo muggire di nuovo tra le erbe, facendo vedere la sua natura bovina in mezzo ai prati»).

---

la motivazione, combinata con altri richiami (forse esibito il rinvio properziano di 1, 20, 43-48, di cui però Draconzio trascura il lato fonico del v. 48); ma in questo epillio operano anche altri modelli testuali, come l'epitalamio (cfr. Bouquet 1995, 47). Tuttavia bisogna tener conto dell'estetica "cumulativa" propria della letteratura tardo-antica, caratterizzata da "mélange des modèles, des genres et des tons", Fontaine 1970, 43; per un quadro specifico sugli *epyllia* draconziani, cfr. *ibid*., 37-45)

[25] Ma cfr. anche Catull. 68, 70.

[26] Senza contare l'ovvio rimando virgiliano di *ecl*. 6, 43-44 *his adiungit Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus 'Hyla Hyla' omne sonaret* («anche dice di Ila, a una sorgiva abbandonato e perso: e allora "Ila!" chiamavano a gran voce, e "Ila, Ila!" echeggiava tutto il lido»).

[27] A sua volta con una costellazione di ipotesti: Verg. *georg*. 3, 219-234; Ov. *met*. 3, 1-2; Stat. *Theb*. 11, 214; Claud. *Hon*. *Mar*. 112-113; *carm*. *min*. 29, 52-53.

4. *Quale metamorfosi negli Argonautica e nelle Stanze?*

Non resta che definire i contorni del *topos* della metamorfosi sostitutiva quale si è venuta delineando attraverso le relazioni tra i testi esaminati. Ci si potrà anche chiedere quanta parte del *topos* tradizionale sia veramente pertinente ed attiva.

Certamente nel passo di Valerio Flacco il *topos* dominante è piuttosto quello del "cacciatore cacciato", che si inserisce in modo perfettamente funzionale nel quadro delle relazioni invertite che lo guidano, al limite del paradosso. Il lamento di Giunone che vede messo in crisi il suo potere di dea dai ripetuti scacchi subiti ad opera di Ercole, 3, 509-520:

Ingemuit Iuno tandemque silentia rumpit:
"En labor, en odiis caput insuperabile nostris! 510
Quam Nemeen, tot fessa minis, quae bellave Lernae
experiar ?…
…
…En ego nunc regum soror – et mihi gentis
ullus honos?…" 515

Piange, allora, Giunone; alla fine rompe il silenzio: "Eccolo, il mio tormento! Ecco quell'uomo che con tutto il mio odio non riesco ad abbattere! Quante sfide! Sono stanca. Quale Nemea dovrò ancora tentare, quale battaglia di Lerna?… Sì, sono sorella dei signori dell'universo, ma possiedo qualche gloria dovuta alla mia stirpe?…".

Una situazione che la induce a tentare una via diversa, non colpire Ercole direttamente ma obliquamente attraverso la perdita di Ila; Ercole che inconsapevolmente spinge Ila alla rovina (3, 550-551); la *pueri spes lusa* (3, 555) che si inverte nel desiderio realizzato di Driope (e di Giunone). E ancora: all'eccitazione della corsa, all'ansito (*concita pectora*, 3, 556) dell'accaldato Ila si accompagna l'immagine del suo corpo che *sudor / diluerat* (3, 556-557) in un'inconsapevole anticipazione del suo destino acquatico, mentre il gesto fondamentale del rapimento si svolge, non visto, nel silenzio (3, 560-561); e infine il chiasmo di 3, 564 paradossalmente sembra quasi accomunare, nello stesso gesto, i due personaggi, la rapitrice e il rapito.

Del resto il piano del significante conferma questi dati. Bastino pochi esempi. Ancor più che nel chiasmo del v. 564, l'antitesi tra i due personaggi appare neutralizzata dal lessico nei versi 557 e 562, in cui il poliptoto dell'aggettivo sembra accomunarli nel desiderio. Il silenzio del rapimento, enfatizzato dalla costruzione negativa dei vv. 560-561, fa collidere nel v. 560, spezzato dalla forte cesura eftemimere, gli opposti visivi *iubar* e *umbra*. Di viva effi-

cacia espressiva e narrativa l'uso intenso dell'*enjambement*; di forte impatto dinamico il *rejet* del v. 564, reso insieme iconico dalla dieresi. Il lessico, la metrica e la retorica concorrono a mettere in luce una specie di reciprocità, certo inconsapevole, del desiderio[28].

Nel passo di Poliziano il modulo della metamorfosi sostitutiva si presenta in una forma pressoché canonica. Come si è visto sopra, non soltanto il meccanismo narrativo ma anche le scelte linguistiche concorrono a trasferire, insieme con l'attenzione e l'interpretazione da parte del lettore, ogni significato e funzione dalla *cervia* a Simonetta. Solamente una rilettura inferenziale consente al lettore, per un attimo, di conservare realtà alla cerva.

Se è vero che nel passo di Valerio Flacco non vi è esplicitamente una metamorfosi che riguardi il cervo, ve ne sono però le condizioni ed anche, soprattutto, gli effetti sul semantismo profondo. Il cervo non è altro che la concretizzazione del desiderio di Ila, e Giunone fa leva proprio su questo atteggiamento psicologico, il desiderio primario del cacciatore, lo scatto automatico che lo spinge a lasciare persino la compagnia di Ercole per lanciarsi, un po' per gioco, un po' come prova più seria, all'inseguimento di una preda[29]. Dall'altro lato interviene il desiderio, amoroso ed anch'esso eccitato da Giunone, della ninfa, la quale in certo qual modo, sebbene inconsapevolmente, chiude nel cerchio del desiderio realizzato una situazione che non può avere altra soluzione, vista la disparità delle forze in gioco[30]. In sostanza, la metamorfosi qui è sostitutiva in un senso ancor più sottile di quanto appaia dal confronto con il passo di Poliziano: il desiderio del cervo (in latino si direbbe, con un'ambiguità assai produttiva di senso, "il cervo desiderato") si trasforma nel desiderio della ninfa.

Ma cambia la direzione. Mentre nell'invenzione polizianesca la struttura della narrazione, sia superficiale sia profonda, è unidirezionale e lineare, nel

---

[28] Di fronte alla raffinata abilità poetica ed alla creativa padronanza della tradizione di Valerio Flacco, Garson 1963, 267, con un giudizio un po' vago e superficiale, sebbene soltanto in relazione all'ipotesto virgiliano, si limita a dire: "If, however, Valerius had followed Vergil's words too closely, he would have been guilty of plagiarism. In fact, he manages to preserve a nice balance between indebtedness and originality".

[29] Un riflesso del valore paideutico della relazione con Ercole in Theocr. *id*. 13, 8-9; l'Ila valeriano d'altronde ha dall'inizio i caratteri del giovane amante degli esercizi fisici (cfr. Traglia 1983, 308-313) ed abile nell'uso dell'arco: la sua prima freccia in battaglia coglie fulminea il bersaglio (3, 182-185) *at diversa Sagen turbantem fallere nervo / tum primum puer ausus Hylas (spes maxima bellis / pulcher Hylas, si fata sinant, si prospera Iuno) / prostravitque virum celeri per pectora telo* («ma imperversa Sages da un'altra parte: fu allora che Ila ardì sorprenderlo con la prima sua freccia - il bellissimo Ila, una grande speranza per la guerra, se mai lo consentissero i fati, se lo favorisse Giunone - e abbatté il guerriero, il petto attraversato dal dardo fulmineo»).

[30] Più che di un cerchio, si tratta di un vortice esistenziale e metafisico, poiché la passione di Driope, pur attraverso l'annegamento e la perdita di Ila da parte di Ercole, trasferirà il ragazzo in una dimensione altra e superiore, del tutto simile a quella delle ninfe.

passo di Valerio Flacco alla direzione narrativa è sottesa una direzione semantica che va in direzione opposta, parzialmente ma nel suo elemento decisivo, la passione amorosa. Tutto il passo di Valerio Flacco è, come s'è più volte ripetuto, mosso dal desiderio; esso si realizza in tre momenti, in tre gradi che scandiscono la conclusione dell'episodio. Inizialmente vi è il desiderio di Ila verso il cervo, desiderio necessario ma frustrato; questo allora si trasforma nel desiderio di bere e rinfrescarsi, desiderio che assorbe totalmente l'animo (nel v. 557 *gratos* e *avidus* sono l'uno lo specchio psicologico dell'altro) e le forze di Ila (l'iconico *procumbit* addirittura, di nuovo involontariamente, anticipa ciò che sta per accadere, cfr. v. 564). La doppia similitudine luministica creata attorno ai due nomi mitici (*Cynthia*, *Phoebi*) trasferisce l'alone di luce, concentrandolo, sulla superficie della sorgente (v. 560a), in uno scorcio, si direbbe, caravaggesco[31]. Un delicato momento di sospensione del tempo e del ritmo, che propizia la rapida e rapace teofania della ninfa, attratta dal desiderio amoroso (*ad oscula* v. 561); l'anaforico del v. 562 la mette in primo piano: fa capire chi ora regga il gioco, il *topic* non è più Ila ma Driope. In un passo dominato dal presente letterario, il gioco aspettuale dei verbi (il perfettivo *iniecta*, i durativi *cientem* e *referentem*, il momentaneo risultativo *detrahit*) chiude Ila in una morsa passionale e fatale. Da notare l'icasticità del v. 564 volta a questo fine: la rapidità del dattilo *detrahit* in *rejet* isolato dalla dieresi contrasta con la tensione creata dalla successione di sole sillabe lunghe (*ādiūtae prōnō nām*), che fanno sentire che tutte le forze in gioco (in senso propriamente fisico: il peso del corpo del ragazzo e lo sforzo del braccio della ninfa) annullano ineluttabilmente qualsiasi reazione della volontà.

In altre parole, nel piano di superficie, diegetico e sequenziale, del testo si passa dal desiderio di Ila verso il cervo, al suo desiderio verso l'acqua, al desiderio amoroso di Driope. Ma nel piano del significato il nesso è tra il desiderio di Ila verso il cervo e il desiderio amoroso della ninfa che però è rivolto verso il ragazzo. Come s'è detto più volte, se la direzione narrativa e quella semantica vanno in direzione reciproca, il lessico e la retorica guidano il lettore in questa doppia lettura.

---

[31] Alla base vi è certo la visione diretta della bellezza di Ila ("descritta con lo stile luministico che caratterizza le *Argonautiche*") di Apollonio, 1, 1229-1232, "Accanto a sé [la ninfa] vide Ila, fiammeggiante di bellezza e di grazia soave: la luna piena l'illuminava dal cielo" (Paduano 1986, nota *ad loc*.), ma Valerio fa del *candor* di Ila la sorgente del gioco di riflessi. Una panoramica sulla similitudine in questo poema in Caviglia *et alii* 2002.

VII

IL GIARDINO NELLA LETTERATURA LATINA*

Fui invitato, nel 2009, da Michèle Fruyt a partecipare con una mia ricerca al convegno sui giardini (per docenti universitari e ricercatori francesi), in cui lei avrebbe parlato del relativo lessico latino e che si sarebbe tenuto l'anno successivo a Hérisson. Un nome, questo, che sul momento mi parve uno scherzo (in francese *hérisson* è il riccio), che, scoprii dopo, è quello di una simpatica minuscola città al centro della Francia, nel Bourbonnais, in un incantevole paesaggio di campagne e boschi, con paesini stretti alla loro chiesa e campanile immersi in un verde senza confini (la *dulce France*: placide mandrie di mucche bianche al pascolo, nei fossi e lungo le siepi e le strade - eravamo al solstizio d'estate - narcisi, caprifogli, digitali in fiore). Accettai, ovviamente, anche per non deludere la carissima amica, che mi attribuisce, sopravvalutandola, una particolare competenza riguardo a piante e fiori.

Dei giardini del mondo romano abbiamo una conoscenza abbastanza ampia ed articolata sulla base delle testimonianze antiche, delle indagini archeologiche e dei numerosi studi, tra i quali ha un posto di rilievo la nota monografia, più volte rieditata e tradotta, di Pierre Grimal, *Les jardins romains* (una prima edizione: Paris, De Boccard, 1944). In linea generale, su questo argomento come su altri simili, sono utili alcune parole di questo studioso, secondo il quale ciò che è possibile e necessario "c'est de mesurer la place tenue par le jardin… dans l'ensemble de la pensée, plus que dans la réalité matérielle et quotidienne, à une époque donnée"[1].

E che i giardini possiedano un valore particolare nelle più diverse civiltà è cosa ben nota: "Tout au long des civilisations, ils (i giardini) ont contribué à la splendeur des nations; des récits bien que rares, nous laissent croire que les peuples sauvages, réputés pour leur goût de la destruction, respectaient parfois la sérénité des jardins"[2] (cosa che non sempre fanno, per ragioni meschine o per semplice idiozia, i popoli "civilisés").

---

* Questo capitolo è la rielaborazione dell'articolo *Les jardins dans la littérature latine*, pubblicato in Aufrère S.H. - Mazoyer M. (éds), *Jardins d'hier et d'aujourd'hui. De Karnak à l'Éden*, Paris 2012, 79-96, che raccoglie gli «Actes des Cinquièmes Journées universitaires de Hérisson (Allier), organisées par la Ville de Hérisson et les Cahiers Kubaba (Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne) les 17-18-19 juin 2010».

[1] Grimal 1984, II-III.

[2] Cfr. la *Conclusion* di R. Varennes alle pagine 280-281 del volume indicato sopra nella nota editoriale.

La presente ricerca si limita ai giardini quali si presentano nella letteratura latina dell'età classica, dal primo secolo a. C. al primo secolo d. C., anche se vi sono degli esempi interessanti fino alla tarda antichità[3]. Data questa scelta, qui non si tratterà della storia o dell'archeologia del giardino romano[4], né della botanica delle piante coltivate[5] o delle rappresentazioni figurative.

Qualche nota preliminare.

Il giardino romano è concepito e realizzato come una sintesi di natura e cultura, come avviene peraltro presso quasi tutte le civiltà, ma con qualche specificità: per gli antichi Romani anche il giardino era una delle manifestazioni del dominio umano sulla natura, anche quando non era volto a scopi esclusivamente utilitari.

Quando si parlerà di giardini romani, che il latino indica col temine unico *hortus*[6], si dovrà intendere un complesso di realtà e funzioni che oggi sono invece distinte nelle forme e nei contenuti: il giardino decorativo, il parco che arricchisce una dimora elegante, l'orto, il verziere, il frutteto (quanto era compreso un tempo nel termine italiano *brolo*, su cui cfr. la *Nota etimologica*), e meno l'orto per la produzione commerciale[7].

La documentazione sui giardini nel mondo romano si trova in testi letterari di ogni tipo, in prosa e in poesia. Possediamo parecchie opere tecniche sull'agricoltura, che si occupano anche di giardini, le principali: Catone il Vecchio (234-149 a. C.), *De agri cultura*; Varrone (116-27 a. C.), *De re rustica*, in 3 libri; Columella (1° s. d. C.), *De re rustica*, in 12 libri, tra cui il 10°, in esametri, è dedicato ai soli giardini (gli *horti* romani); Palladio (4° s. d. C.), *Opus agri culturae*, in 14 libri; nell'enciclopedia di Plinio il Vecchio (24 a.C.-79 d. C.), *Naturalis historia*, i libri 12°-19°, 21°-22°, 25° si occupano di botanica e di agricoltura, i libri 20°, 23°-24°, 26°-27° di erboristeria e dei rimedi

---

[3] Cfr. Moussy 2012.

[4] Per una visione d'insieme cfr. Catalano 1998, Bowe 2004; sull'archeologia, molto importante soprattutto riguardo ai giardini di Roma antica, Cima-La Rocca 1995.

[5] Naturalmente per il lessico latino della botanica antica è fondamentale André 2010.

[6] Cfr. in fondo al capitolo la *Nota etimologica*. Nel nostro discorso si preferirà usare il termine latino, perché l'italiano "giardino" ha un valore più ristretto (e viceversa, quando si userà il termine italiano, si dovrà intenderlo nel significato del termine latino, più adatto e pertinente). Sul termine, sui suoi vari significati e sul lessico ad esso attinente cfr. Fruyt 2012. Per l'uso del plurale, cfr. *ibid*. 97 "Il s'emploie souvent au pluriel (*horti*) lorsqu'il s'agit de jardins d'agrément"; talvolta il plurale può indicare un parco, cfr. Cic. *off*. 3, 58; in particolare si usa il plurale per ogni vasto complesso inserito nella città, designato col nome di proprietari illustri, *Caesaris horti*, *horti Pompeiani*, *horti Luculliani* ecc.; tali complessi sono indicati col plurale perché costituiti da elementi diversi (talora disposti su più di un livello): aree verdi, boschetti, viali, aree fiorite, specchi d'acqua, con inserimenti di opere d'arte, e i loro nomi erano divenuti "un véritable nom propre de lieu, un toponyme pour désigner de manière univoque un espace précis dans la ville de Rome", *ibidem*. Per un uso ironico del plurale cfr. nota 26.

[7] Attorno alle città romane vi erano delle coltivazioni di tipo "industriale" per l'approvvigionamento alimentare ma anche per la produzione di fiori, di cui le città antiche facevano largo uso per decorare piazze, vie e monumenti nelle occasioni festive e celebrative.

medicinali ricavati dai vegetali, e perciò occasionalmente vi sono indicazioni riguardanti i giardini.

1. *Presenze, funzioni, significati dei giardini*

1.1. *Un trattato tecnico in versi*

Nel quarto libro delle *Georgiche*, dedicato all'allevamento delle api, Virgilio (70-19 a. C.) indica le erbe e fiori che si dovrebbero coltivare attorno alle arnie; poi però dichiara, con rammarico (in retorica: una *praeteritio*, cfr. al v. 148 *praetereo*), che la mancanza di tempo gli impedisce di trattare, come sarebbe opportuno a questo punto, della costruzione dei giardini e della coltivazione in essi di piante e di fiori. Ma così facendo già ci dà un'idea abbastanza precisa di che cosa gli antichi coltivassero effettivamente nei loro giardini, gli *horti*, *georg*. 4, 116-124:

Atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum
vela traham et terris festinem advertere proram,
forsitan et pingues hortos quae cura colendi
ornaret canerem biferique rosaria Paesti,
quoque modo potis gauderent intiba rivis 120
et virides apio ripae, tortusque per herbam
cresceret in ventrem cucumis; nec sera comantem
narcissum aut flexi tacuissem vimen acanthi
pallentesque hederas et amantes litora myrtos.
…
Verum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis 147
praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.

E davvero, se non dovessi ammainare le vele, ormai quasi al termine ultimo delle mie fatiche, ed affrettarmi a puntare la prua verso terra, canterei forse anche quale cura della coltivazione abbellisca ed ingrassi i giardini, i rosai di Paestum fioriti due volte l'anno, in che modo l'indivia goda di abbeverarsi ai ruscelli e le rive verdi godano dell'apio e, contorto tra l'erba, cresca panciuto il cocomero; e non avrei taciuto il narciso, tardo a mettere la chioma, o il virgulto dell'acanto flessibile e le pallida edere e il mirto che ama i lidi marini…
Invece, veramente impedito dalla ristrettezza dello spazio, io devo proprio passare oltre, e lasciare questi temi ad altri, che li celebrino dopo di me.

Come si vede bene da questo passo, nell'*hortus* sono compresi delle essenze per l'alimentazione, verdura e frutta, come anche piante da fiore, cespugli odorosi e ornamentali.

Qualche decennio dopo, lo spagnolo Columella raccolse l'invito di Vir-

gilio e dedicò alla coltivazione dei giardini il decimo libro del suo trattato di agronomia, e per di più non in prosa, come il resto dell'opera, ma in esametri, come quelli del poema virgiliano, per omaggio ulteriore al grande poeta, come dice nella dedica all'inizio del libro, 10, 1-5:

Hortorum quoque te cultus, Silvine, docebo,
atque ea quae quondam spatiis exclusus iniquis,
cum caneret laetas segetes et munera Bacchi,
et te, magna Pales, nec non calestia mella,
Vergilius nobis post se memoranda reliquit.

Ti insegnerò, Silvino, anche l'orticoltura e i precetti che Virgilio ci ha lasciato il compito di trattare dopo di lui, quando, allora prigioniero di stretti confini, cantava le messi ridenti, i doni di Bacco e te, grande Pale, e il miele, dono celeste.

Compose dunque un trattato tecnico in versi, seguendo in tal modo il modello del poema didascalico in esametri, che aveva una lunga tradizione, greca prima che latina. In 465 esametri Columella espone i lavori da fare lungo l'anno secondo la scansione stagionale, partendo dalla vendemmia (vv. 41-44) per ritornarvi (vv. 423-432) in modo che l'intera esposizione viene inquadrata dall'evocazione dei tradizionali festeggiamenti alla conclusione dell'annata agraria.

L'*hortus* di Columella non è soltanto l'orto per produrre verdure e il verziere con alberi da frutto e da ombra, che sconsiglia di ornare di statue o di opere d'arte (vv. 29-34), che, secondo lui, ingombravano i parchi dei ricchi Romani. Nel suo *hortus* prevede la presenza anche di fiori, soprattutto, ma non solo, per la loro funzione estetica e ornamentale[8]. Consiglia di seminare o collocare in primavera una lunga serie di fiori[9], di ognuno dei quali richiama le qualità estetiche ed anche medicinali, 10, 94-105:

Verum ubi iam puro discrimine pectita tellus,
deposito squalore, nitens sua semina poscet,
pingite tunc varios, terrestria sidera, flores,
candida leucoia et flaventia lumina calthae
narcissique comas, et hiantis saeva leonis
ora feri, calathisque virentia lilia canis,

[8] Si deve tener conto che lo scopo di Columella, nel comporre in versi il libro decimo del suo trattato, è di dare una veste di qualità poetica al giardino rustico: da qui i frequenti e prevedibili richiami testuali alle *Georgiche*, lo stile elaborato e i riferimenti eruditi, in una "gara" con il pur ineguagliabile modello virgiliano, nella tradizione retorica della cultura classica.

[9] Sulle difficoltà d'identificazione e sulle varianti terminologiche delle piante e dei fiori latini cfr. André 2010, VII-XI.

nec non vel niveos vel caeruleos hyacinthos. 100
Tum quae pallet humi, quae frondens purpurat auro,
ponatur viola, et nimium rosa plena pudoris.
Nunc medica panacem lacrima sucoque salubri
glaucea et profugos vinctura papavera somnos
spargite…

Ma quando ormai, superata la desolazione dell'inverno, la terra, ordinata secondo un preciso disegno, richiederà, tutta vigorosa, i semi suoi propri, decoratela allora con i fiori variopinti, le stelle terrestri: le candide violacciocche[10], le calendule dagli occhi gialli e i mazzolini del narciso, e le crudeli fauci aperte del fiero leone, e i gigli dalle candide corolle sui verdi steli, ed anche i giacinti dal colore o della neve o del cielo. Allora si pianti la viola dai fiori pallidi[11] a terra e quella che fronzuta rosseggia nell'oro[12] e la rosa troppo pudica. E poi seminate la panacea dalla goccia che fa guarire, i glauci[13] dal succo salutare e i papaveri che sanno incatenare i sonni fuggitivi…

Poi l'autore, dopo aver indicato le piante afrodisiache, prosegue con quelle destinate alla cucina: il cerfoglio, la cicoria, e la lattuga, e poi l'aglio, il rafano, i capperi, le enule, le ferule, la menta, l'aneto, la senape, le cipolle, i cavoli, e altro ancora.

Seguendo il succedersi delle stagioni, Columella insegna altri lavori colturali riguardanti i fiori: ai vv. 166-177 il trapianto delle piante odorifere, e dei fiori, ai vv. 255-274 la raccolta dei fiori primaverili. Parla della coltura dei fiori anche nel libro nono, quando, trattando dell'allevamento delle api, indica quali piante, cespugli e fiori sistemare nei dintorni delle arnie, o in pieno campo o nell'*hortus*, in modo che le api non debbano andare a cercarli lontano, 9, 4, 4:

---

[10] Questa è una delle interpretazioni possibili, la *Matthiola incana* (una crocifera spontanea delle coste mediterranee) in varietà dai fiori bianchi; probabile la suggestione del nome greco, λευκόιον, letteralmente "viola bianca", assegnato alla pianta, a causa del colore argentato di steli e foglie, che spesso negli autori latini è chiamata *viola alba* (mentre comunemente i fiori sono violacei o porporini). Altri pensano al campanellino, *Leucoium vernum*, una piccola bulbosa dalla fioritura primaverile, altri al convolvolo (qualche varietà coltivata).

[11] In latino il lessema del *pallere* viene applicato a quei colori, come il viola, che non sono brillanti, come invece lo erano, per loro, ad esempio il rosso e il bianco candido.

[12] Forse la *Viola tricolor*, che, a differenza della viola mammola e della violetta, ha un gambo, fornito di foglie, che si alza anche di qualche decimetro da terra, e certamente era così nelle varietà coltivate a cui si riferisce Columella; i petali possono contenere sia il giallo sia il porpora. Ma potrebbe essere la violacciocca gialla, *Cheiranthus cheiri*, originaria dell'Asia occidentale, dai fiori gialli sfumati in arancio o rosso. Col nome latino *viola* gli autori antichi designano fiori che i botanici classificano in categorie tra loro assai lontane (*Violaceae*, *Liliaceae*, *Amarillidaceae, Cruciferae*).

[13] Il *Glaucium corniculatum*, dal fiore e dalle foglie simili a quelli del papavero.

Mille praeterea semina vel crudo caespite virentia vel subacta sulco flores amicissimos apibus creant, ut sint virgineo solo frutices amelli, caules acanthini, scapus asphodeli, gladiolus narcissi. At in hortensi lira consita nitent candida lilia nec his sordidiora leucoia, tum Punicae rosae luteolaeque et Sarranae violae, nec minus caelestis luminis hyacinthus; Corycius item Siculusque bulbus croci deponitur, qui coloret inodoretque mella.

Mille semi poi, che germinano ora sulla terra soda, ora quando sono seminati nel terreno lavorato, producono fiori amicissimi delle api, come in terreni irrigui gli steli dell'amello, le foglie dell'acanto, lo spadice dell'asfodelo, le foglie a punta del narciso. Invece seminati nelle aiuole del giardino splendono i candidi gigli e le non meno brillanti violacciocche, e poi le rose porporine e le violacciocche gialle e porpora, e parimenti il giacinto dalla luminosità del cielo; si interra ancora il bulbo dello zafferano di Corico e di Sicilia, che dia colore e profumo al miele.

Infine, la maggior parte del libro undicesimo è dedicata alla coltura dell'orto, la vera e propria orticoltura.

1.2. *Il giardino descritto*

Un certo numero di testi letterari latini che descrivono dei giardini (o ambienti aperti curati secondo l'arte del giardino, in latino *ars topiaria*) possiedono un alto grado di realismo. Appartengono soprattutto al periodo dell'alto impero e, anche se le loro occasioni e ragioni compositive e i loro obiettivi sono diversi, ci offrono una documentazione precisa per la conoscenza non solo dei tipi di giardino ma anche degli interessi, dei desideri e delle aspettative dei loro proprietari, e in tal modo ci informano anche delle mode della loro epoca riguardo ai giardini. È opportuno, ovviamente, esaminare questi testi in modo critico, dal momento che si tratta di testi letterari, non tecnici, e pertanto non offrono mai delle descrizioni puramente referenziali.

Alla fine del primo secolo dopo Cristo si cerca di recuperare la tradizione delle *villae rusticae*. Un esempio importante a questo proposito, anche per la quantità di informazioni che ci offrono, sono varie lettere di Plinio il Giovane (61-113 d. C.). Descrivendo le proprietà che veniva acquistando, e dunque anche i parchi e giardini che vi erano compresi, mette in rilievo la disposizione delle aree verdi in relazione ai fabbricati, e viceversa. In tal modo fa notare anche i caratteri e le finalità estetiche, decorative, ed anche la gradevolezza e i piaceri che le zone coltivate a giardino possono garantire, anche in rapporto alle stagioni (zone soleggiate e zone d'ombra, tracciati per le passeggiate, *parterre* delle fioriture, gallerie arboree, specchi d'acqua ecc.). Così avviene per la sua *villa* in Toscana, *epist*. 2, 17, per quella di Laurento, *epist*. 5, 6, per le due *villae* sul lago di Como, *epist*. 9, 7[14].

[14] Su queste proprietà di Plinio cfr. Chevalley 2004.

Bisogna tenere conto anche che spesso la descrizione letteraria di parchi e giardini si iscrive nella competizione della parola scritta con la pittura (ciò che avviene anche in altre civiltà, ad esempio nell'arte classica giapponese). Un esempio in Plinio il Giovane è *epist*. 8, 8, la celebre descrizione del parco semi-pubblico e dal valore anche sacrale delle sorgenti del Clitunno. Qui la competizione con la pittura è evidente: i componenti del paesaggio descritto dall'autore, prati, boschetti disposti qua e là, il tempietto al centro del parco, il fiume con le imbarcazioni da diporto, sono gli stessi che compaiono negli affreschi contemporanei che rappresentano questo come altri luoghi simili[15].

Il poeta spagnolo Marziale (40 c.-104 d. C.), in un interessante epigramma descrive l'*hortus* della proprietà a Bilbilis, la sua città d'origine, che aveva ricevuta in dono (noi diremmo: come buonuscita) al termine del suo lavoro come factotum della ricca signora Marcella e dove si era finalmente ritirato *post septima lustra* (35 anni) passati a Roma. Il poeta fa una specie di elenco di quello che compone il giardino, 12, 31:

Hoc nemus, hi fontes, haec textilis umbra supini
palmitis, hoc riguae ductile flumen aquae,
prataque nec bifero cessura rosaria Paesto,
quodque viret Iani mense nec alget holus,
quaeque natat clusis anguilla domestica lymphis,
quaeque gerit similes candida turris aves
munera sunt dominae: post septima lustra reverso
has Marcella domos parvaque regna dedit.
Si mihi Nausicaa patrios concederet hortos,
Alcinoo possem dicere "Malo meos".

Questo boschetto, le sorgenti, l'ombra intessuta dai tralci piegati, la striscia del canale irriguo, i prati, i roseti non inferiori a quelli di Paestum fiorenti due volte, le verdure che verdeggiano a gennaio senza gelare, le anguille allevate che nuotano negli stagni chiusi, la colombaia bianca che alberga gli uccelli dello stesso colore, sono i doni della mia padrona: ritornato dopo sette lustri, Marcella mi ha donato questa proprietà, un piccolo regno[16]. Se Nausicaa mi volesse donare i giardini del padre, ad Alcinoo sarei in grado di rispondere: "Preferisco i miei".

Tutto quanto viene descritto da Marziale forma i suoi *parva regna* (v. 8), che non scambierebbe nemmeno con i meravigliosi, e paradigmatici, giardini

---

[15] Cfr. Bek 1974.

[16] Il plurale *regna* per il singolare è un "plurale 'aumentativo', *un plurale che si divide per moltiplicarsi*" Ghiselli 2012, 62; in questo passo è evidente il valore affettivo del plurale, in allusione a Verg. *ecl*. 1, 69 *post aliquot mea regna videns mirabor aristas?*, che esprime la dolorosa consapevolezza di Melibeo che non rivedrà più il suo podere, mentre qui l'atteggiamento del poeta è l'opposto.

del re dei Feaci, Alcinoo (cfr. *Od*. 7, 112-131). È dunque proprio l'*hortus* la ragione della sua fierezza di proprietario: da notare infatti che il poeta nulla dice degli immobili della sua proprietà, che pure vi erano e con diverse destinazioni. Questo epigramma ci interessa anche perché, grazie alla precisione della descrizione, ci offre un quadro vivace e completo della composizione del giardino propriamente romano e, in particolare, del giardino semi-rustico e semi-urbano, e pertanto ci esenta dal fare altri elenchi e descrizioni generali.

In un altro epigramma Marziale, questa volta in veste di moralista nella linea (tradizionale nella cultura romana) della condanna dell'uso del terreno per finalità decorative e non per scopi produttivi, tesse l'elogio della proprietà dell'amico Faustino a Baia. Fa notare che il terreno non è ingombro di essenze ornamentali (vv. 2-3 *otiosis… myrtetis viduaque platano*), bensì lavorato per coltivazioni produttive (qui rappresentate dal grano e dalla vite), che fanno la ricchezza di una *villa rustica* (cfr. v. 5: *rure vero barbaroque laetatur*), 3, 58, 1-7:

Baiana nostri villa, Basse, Faustini
non otiosis ordinata myrtetis
viduaque platano tonsilique buxeto
ingrata lati spatia detinet campi,
sed rure vero barbaroque laetatur. 5
Hic farta premitur angulo Ceres omni
et multa fragrat testa senibus autumnis…

Basso, la tenuta del nostro amico Faustino, a Baia, non contiene distese improduttive di una vasta area occupate da sfilate di inutili cespugli di mirto, di platani infecondi o di piante di bosso ben modellate, si rallegra invece di una campagna vera e rustica. Qui in ogni angolo si ammassa in cumuli il dono di Cerere (il frumento) e molte giare esalano il profumo di vecchi autunni…

Inoltre Marziale descrive (vv. 8-44) una serie di attività produttive che animano tutta la proprietà: allevamento di bestiame e di uccelli, caccia e pesca, produzione di miele e di formaggio…; il *facilis hortus* (v. 29 «l'orto facile da coltivare») permette di esercitare al lavoro i giovani schiavi della casa di città del padrone. Tutto ciò è contrapposto dal poeta alla *villa* del suo destinatario stesso, Basso: essa non contiene che del verde decorativo (vv. 45-51) e il poeta, maliziosamente, ci mostra il padrone a cui non resta che ammirare dall'alto di una torre uno sterile boschetto di alloro (v. 46 *et turre ab alta prospicis meras laurus*)[17].

[17] Questo è un esempio degli epigrammi con cui il poeta critica il lusso dei suoi contemporanei, come ad esempio nel primo verso di 12, 50 *Daphnonas, platanonas et aerios pityonas* «Boschi di allori, viali di platani, boschi di pini che svettano verso l'alto», in cui Marziale, con gli ostentati grecismi e l'insistito omoteleuto, si prende gioco dei gusti del proprietario.

Stazio (54 c.-96 d. C.) nella raccolta di liriche di varie tematiche *Silvae* ci offre la descrizione di un giardino che mette insieme degli elementi oggettivi, referenziali, per noi interessanti, con allusioni culturali, letterarie e mitologiche. In una di queste poesie, *silv*. 2, 3, Stazio si ispira alla forma inconsueta di un albero, un platano, del parco della villa urbana di Atedio Meliore sul Celio, per darne l'*aition* mitologico che spieghi la collocazione della pianta e la sua strana forma. Racconta che Pan avrebbe piantato un giovane platano sul bordo di uno stagno del giardino per proteggere il punto del fondo dove la ninfa Foloe si era rifugiata per sfuggire all'inseguimento amoroso del dio (vv. 8-61). L'albero, data la posizione in cui era stato collocato, si era sviluppato in modo che il suo tronco alla base si era curvato orizzontalmente verso l'acqua e poi, crescendo, si era rivolto verso l'alto. Questa inconsueta disposizione di un albero imponente quale è il platano evidentemente era motivo di attrazione e stupore per gli ospiti di Meliore, *silv*. 2, 3, 1-7[18]:

Stat, quae perspicuas nitidi Melioris opacet
arbor aquas complexa lacus. Cur robore ab imo
<in>curvata vadis redit inde cacumine recto
ardua, ceu mediis iterum nascatur ab undis
atque habitet vitreum tacitis radicibus amnem?
Quid Phoebum tam parva rogem? Vos dicite causas,
Naides, et faciles (satis est) date carmina, Fauni.

Sta immobile, così da ombreggiare le acque trasparenti dell'elegante Meliore, un albero che si stende su tutta la superficie del laghetto. Perché, dopo essersi curvato fin dalla base del ceppo verso l'acqua, poi da quel punto ritorna verso l'alto raddrizzando la cima, come se nascesse di nuovo dalle onde e fosse abbarbicato con le sue radici nascoste nell'acqua cristallina? Ma perché dovrei interrogare Febo su una cosa così piccola? Voi, sì, ditemi le cause, Naiadi, e voi, Fauni compiacenti - mi basterebbe - suggeritemi il canto.

Questa descrizione mira a creare un'atmosfera idilliaca e mitologica attraverso la ricerca del pittoresco, nello stesso tempo ingenuo e artificiale. Del resto è questo il gusto che regola la moda dei giardini di questa epoca e che corrisponde anche allo stile prezioso di Stazio.

1.3. *Il giardino letterario*

Gli scrittori possono rinunciare ad ogni riferimento realistico per parlare di giardini. Ad esempio i giardini di creazione letteraria sono numerosi nella letteratura del primo impero.

---

[18] Seguo il testo dell'edizione Liberman 2010.

Si trova la descrizione di un giardino in un brano in esametri del *Satyricon* di Petronio (?-65 a. C.), 131, 8:

Mobilis aestivas platanus diffuderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae trepidanti vertice pinus.
Has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus, et querulo vexabat rore lapillos.
Dignus amore locus: testis silvestris aedon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles violas cantu sua rura colebant.

Il platano muovendo le foglie aveva esteso le sue ombre estive e Dafne (l'alloro) ornata di bacche e il cipresso tremolante e i pini dal tronco spoglio con la chioma frusciante. Tra di essi scherzava un ruscello spumeggiante dalle onde capricciose e smuoveva i sassolini con la sua acqua chiacchierina. Un luogo fatto per l'amore: lo attestano l'usignolo dei boschi e Procne (la rondine) che ama le abitazioni, che volteggiando tra i prati e le tenere violette ravvivavano col canto i campi, la loro dimora.

Ancora una volta abbiamo un luogo che assomiglia ad un paesaggio naturale, ma i nomi degli alberi (platani, allori e cipressi erano alberi da giardino o parco), la gradevolezza che ne emana (innanzi tutto l'ombra) ne fanno l'ambiente di un giardino. Inoltre i suoni, il sussurro della brezza tra le foglie e i rami, lo sciabordio dell'acqua viva di un ruscello, il canto di uccelli (usignolo e rondine, unici testimoni, alludono a storie d'amore) ne fanno un luogo favorevole all'amore, la cui dolcezza è allusa da *molles violas*. È l'immagine del giardino che risponde alla topica del *locus amoenus*, che, certo antichissima, è molto comune e corrente in molti ambiti espressivi (non soltanto letterari), dall'età antica al Medioevo, e fino ai nostri giorni. Qui, in più, vi è la sfumatura di un luogo sottratto a sguardi indiscreti, un luogo bellissimo e protetto, e per questo adatto all'amore: le uniche testimoni potrebbero essere Procne e Filomela, che possono sì cantare ma non parlare.

Nella poesia elegiaca le descrizioni o i riferimenti ai giardini sembrano subordinati alle topiche del genere letterario piuttosto che presenti con una descrizione autonoma. Nell'elegia 1, 20 di Properzio (47-15 a. C), il cui tema è la rivalità in amore, l'esempio mitologico (il rapimento di Ila da parte delle ninfe) da un lato, e i luoghi di divertimento in cui nuotano i giovani romani (vv. 7-10) dall'altro, hanno lo scopo di consigliare al suo amico Gallo di non permettere a Ila, il suo *mignon*, di tuffarsi in qualsiasi fiume. Il sottinteso malizioso (il bell'Ila rischia di essere rapito da un rivale di Gallo) è svelato per mezzo dell'opposizione tra i luoghi sgradevoli dove Gallo dovrebbe poi

andare a cercarlo e il meraviglioso luogo naturale in cui l'Ila del mito era stato rapito dalle ninfe. Questo luogo è raffigurato però con i tratti di un giardino (da notare i contrasti cromatici che nei giardini erano creati appositamente), dove del resto Ila è descritto mentre raccoglie dei fiori *tenero pueriliter ungui*, 1, 20, 33-40:

Hic erat Arganthi Pege sub vertice montis,
grata domus Nymphis umida Thyniasin,
quam supra nullae pendebant debita curae
roscida desertis poma sub arboribus,
et circum irriguo surgebant lilia prato
candida purpureis mixta papaveribus.
Quae modo decerpens tenero pueriliter ungui
proposito florem praetulit officio…

C'era, sulle pendici del monte Arganto, Pege, umida dimora amata dalle ninfe bitinie, sopra la quale pendevano dagli alberi solitari frutti rugiadosi non affidati alla cura di alcuno, e si alzavano tutt'attorno sul fresco prato gigli bianchissimi misti a rossi papaveri. Egli allora, cogliendoli, come fanno i fanciulli, con le tenere unghie, preferì i fiori all'incarico affidatogli (di raccogliere acqua)…

Un altro *topos* della poesia elegiaca, l'opposizione tra il *pauper amator* («l'innamorato povero»), cioè il poeta stesso, e il rivale ricco, il *dives amator*, si realizza anche con la raffigurazione del secondo che, comodamente disteso sul divanetto all'aperto nel suo parco, gode di una visuale simile a quella raffigurata dagli affreschi antichi che rappresentano gli *horti suburbani*, 1, 14, 1-6:

Tu licet abiectus Tiberina molliter unda
Lesbia Mentoreo vina bibas opere,
et modo tam celeris mireris currere lintres
et modo tam tardas funibus ire rates;
et nemus omne satas intendat vertice silvas,
urgetur quantis Caucasus arboribus.

Tu puoi, davanti all'onda del Tevere, sdraiato mollemente, bere in tazze di Mentore vino di Lesbo, e ora osservare la corsa veloce dei battelli, ora andare lente le zattere trainate da funi, e tutto insieme un boschetto potrebbe far salire con la sommità i suoi alberi piantati tanto quanto il Caucaso è sommerso dalla coltre dei suoi alberi imponenti.

Come dice il v. 5 *nemus omne satas intendat vertice silvas*, i parchi creati dai ricchi romani nelle loro *villae* lungo il corso del Tevere mirano a riprodurre dei paesaggi naturali, addirittura, come dice l'iperbole del v. 6 *urgetur*

quantis Caucasus arboribus, le immense foreste vergini delle catene montuose ai confini del mondo[19]. In questo passo si apprezza l'abilità del poeta nel sintetizzare in poche parole la topica elegiaca con quella del *locus amoenus* in una sua variante (quella del parco di soli alberi, perciò diversa da quella più comune: un luogo abbellito da piante, arbusti fioriti e profumati, fiori di ogni colore, ruscelli e canto di uccelli), ed insieme nel far convivere l'antitesi e la conciliazione tra due realtà umane opposte: la bella vita in un mondo ricco e umanizzato dalla cultura e dall'arte (Roma) con un mondo barbarico e non umano, qui il Caucaso, tradizionale sintesi di estraneità e di natura selvaggia (il lettore infatti attiva l'allusione alle impervie cime del Caucaso come luogo di pena di Prometeo). Anche in questo caso, dunque, il giardino-parco non vale soltanto per la descrizione oggettiva di una realizzazione paesaggistica, quanto anche e soprattutto come manifestazione del ruolo che il giardino possiede nel mondo della poesia.

Nelle elegie di Tibullo (55 c.-19 a. C.) non vi sono descrizione di giardini, tuttavia vi si possono scoprire certe funzioni e certi significati simbolici ad essi attribuiti. In 1, 1 il tema, tradizionale nelle filosofie ellenistiche, del *contentus vivere parvo* («vivere - felicemente - accontentandosi di poco», 1, 1, 25) conduce il poeta a selezionare, tra le attrattive della vita campagnola, dei particolari che sono piuttosto relativi ai piaceri garantiti dai giardini. È il caso in cui Tibullo si immagina, travestito da *rusticus*, mentre lavora con competenza tecnica il suo *hortus*[20], 1, 1, 7-8:

ipse seram teneras maturo tempore vitis
rusticus et facili grandia poma manu.

---

[19] Letteralmente *satas silvas* significa «selve piantate», cioè non boschi nati spontaneamente, bensì piantagioni di alberi di vario tipo e di grandi dimensioni, realizzate secondo precisi criteri dell'arte topiaria; questo sintagma non appartiene al linguaggio tecnico e allude a diversi campi semiologici. *Nemus* indica un bosco, anche se naturale, che però all'occhio e alla mente dell'uomo appare definito, dotato di una sua coerenza (e pertanto è la denominazione pertinente anche del parco), mentre *silva* è la foresta del tutto spontanea, incontrollata e selvaggia. In questo verso l'abbinamento col participio *satus* («piantato o seminato», effetto del lavoro umano) è un ossimoro, potenziato dall'uso del plurale *silvae*, volto ad enfatizzare la vastità e l'imponenza del *nemus* in cui passa il suo tempo il beato proprietario, orgoglioso (questo lascia intendere il poeta) del suo parco che può gareggiare con le fantastiche foreste del nord. Da notare che i nomi *silva* e *nemus*, come luoghi aperti e incontrollati, sono antonimi di *hortus* come "luogo circoscritto, chiuso, protetto", cfr. l'etimologia in Fruyt 2012, 101-102 e la *Nota etimologica* al termine di questo capitolo. Un termine intermedio è *lucus* (che in origine indicava una radura nella foresta, da *lux*): esso indica in genere un boschetto che, anche se formatosi spontaneamente, spesso è curato e venerato come luogo abitato da una divinità. Mentre *urgetur* (letteralmente «viene schiacciato, soffocato») ci fa vedere la sconfinata distesa di foreste che ricoprono (quasi soffocandola) tutta la catena montuosa, *quantis arboribus* ci mostra le spropositate misure di altezza e ampiezza (*quantus* indica larghezza e peso) dei loro alberi.

[20] Facendo eco a Properzio, 3, 17, 15 … *ipse seram vitis* («io stesso pianterò le viti»). In più Tibullo contrappone la sua (letterariamente) modesta condizione di vita, v. 5 *mea paupertas*, alle grandi proprietà, v. 2 *culta iugera multa soli* («le amplissime distese di terra coltivata»), che procurano soltanto grattacapi.

che io stesso pianti, nella stagione propizia, i delicati vitigni, da vero contadino, e, con mano abile, degli alberi da frutto già formati[21].

Poco oltre vi sono dei versi ancor più espliciti, 1, 1, 27-28:

sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra
arboris ad rivos praetereuntis aquae.

(se potessi) sfuggire all'arrivo bruciante della canicola all'ombra di un albero, accanto a ruscelli di acqua corrente!

Qui si coglie bene infatti quale sia l'attrattiva principale richiesta ad un giardino mediterraneo: godersi l'ombra nella stagione calda e il mormorio dell'acqua di un fresco ruscello[22]. Inoltre troviamo in questi versi, piuttosto che l'idea corrente del "paradiso terrestre"[23], un richiamo al *topos* dell'età dell'oro (cfr. *infra* i passi di Seneca e di Lucrezio).

L'energia significante della parola letteraria basta, da sola, a trasmettere al lettore i valori poetici, filosofici, simbolici, che si concentrano nell'immagine del giardino romano. Inoltre, come s'è visto, bisogna tenere conto che "dans toute la tradition poétique et *topiaire* du paysage, l'admiration [degli scrittori romani] n'est accordée qu'à la nature aménagée par la main humaine ou qui, spontanément, a su prendre l'aspect d'un jardin"[24].

1.4. *Il giardino: un tema filosofico*

La cultura romana colloca il giardino nel dominio della filosofia, e dunque ad un livello alto della gerarchia culturale, attribuendogli il valore simbolico ed esemplare del κῆπος di Epicuro. Proprio nel giardino, così inteso, si può trovare la felicità, come dice Seneca (1 a. C.-65 d. C.), mettendo in scena direttamente il filosofo greco, *epist*. 21, 10:

---

[21] In latino i nomi *pomus* (albero da frutto di qualsiasi tipo) e *pomum* (ogni tipo di frutto) si possono scambiare il significato.

[22] Si potrebbero citare molti esempi, cfr. Cic. *leg*. 1, 21 *Etenim propter hunc concentum avium strepitumque fluminum non vereor condiscipulorum ne quis exaudiat* («Infatti non temo che, a causa di questo concerto fatto dagli uccelli e del mormorio delle correnti del fiume, qualcuno dei miei compagni di studio non possa udirmi»). In Orazio, nella *Priamel* di *carm*. 1, 1, 21-22: *nunc viridi membra sub arbuto / stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae* («stendendo le sue membra ora sotto un verde corbezzolo, ora presso il mormorio di una sacra sorgente»).

[23] Come sostiene Mawet 1992.

[24] Grimal 2000, 419; cfr. Cic. *Cato* 59 *Tum eum dixisse mirari non modo diligentiam sed etiam sollertiam eius, a quo illa dimensa atque descripta; et Cyrum respondisse: "Atqui ego ista omnia dimensus"* («Allora (Lisandro aveva esclamato che) ammirava non soltanto l'impegno ma anche l'abilità di colui che aveva progettato e realizzato tutto quel giardino; e Ciro aveva risposto: "Ma sono stato io a progettare tutto ciò!"»).

Cum adieris huius hortulos et inscriptum hortulis: "Hospes, hic bene manebis, hic summum bonum voluptas est", paratus erit istius domicilii custos hospitalis, humanus, et te polenta excipiet et aquam quoque large ministrabit et dicet: "Ecquid bene acceptus es? Non irritant, inquit, hi hortuli famem, sed extinguunt, nec maiorem ipsis potionibus sitim faciunt, sed naturali et gratuito remedio sedant: in hac voluptate consenui".

Quando arriverai nel suo orticello, e vi leggerai la scritta all'ingresso dell'orticello "Ospite, qui starai bene, qui il bene supremo è il piacere", troverai ad aspettarti l'ospitale e benevolo custode di questa dimora, e ti accoglierà con la polenta e ti porgerà anche dell'acqua con abbondanza e ti dirà: "Non sei stato bene accolto? Questi giardini - dirà - non eccitano la fame, ma la saziano, e non rendono la sete più ardente con le bevande, ma la spengono con mezzi naturali e senza costo: fra tali piaceri ho passato la mia vita fino alla vecchiaia".

Il diminutivo *hortulus* non è dovuto alle misure oggettive del giardino del filosofo, bensì ad una ragione ideologica: l'epicureismo consiglia la moderazione nella vita e dunque di evitare le preoccupazioni causate dalle ricchezze (così come i grandi possedimenti), e in questo passo la ripetizione del diminutivo enfatizza questo insegnamento; per la formazione della parola (cfr. Fruyt 2012, 103). L'uso del plurale ha una motivazione (in senso stilistico-retorico) polemica: infatti richiama la forma plurale del nome dei vasti ed eleganti *horti* di dimore ricche di Roma (cfr. nota 6), dunque simbolo opposto ai principi epicurei. Perciò Seneca, usando, con ironia, il diminutivo e il plurale nella stessa parola, crea un ossimoro, un'antitesi in questo caso morfologica.

In effetti il giardino più che un tema filosofico è una strategia ideologica: Lucrezio (98-54 a. C.) immagina la scoperta della musica e l'invenzione della danza da parte dell'umanità primitiva (o, piuttosto, degli uomini che si accontentavano di soddisfare soltanto i bisogni necessari e ignoravano quelli superflui, dunque in una anticipazione della filosofia epicurea), in un ambiente apparentemente naturale, ma che deve molto alla conoscenza e all'esperienza dei giardini romani del suo tempo, 5, 1392-1396:

Saepe itaque inter se prostrati in gramine molli,
propter aquae riuom, sub ramis arboris altae,
non magnis opibus iucunde corpora habebant,
praesertim cum tempestas ridebat et anni 1395
tempora pingebant viridantis floribus herbas.

Spesso dunque, tra amici, distesi in un soffice prato, lungo un ruscello corrente, sotto le fronde di un alto albero, ristoravano la persona allegramente senza grande spesa, specialmente quando il tempo sorrideva e la primavera decorava di fiori le erbe verdeggianti.

Secondo Seneca la contemplazione di luoghi estranei alla presenza umana, fatti di boschi fittissimi ed oscuri, di antri nel cuore di pendii rocciosi, produrrà la sensazione di una presenza divina (in realtà, del dio-natura della concezione panteistica dello stoicismo), *epist*. 41, 3:

Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli <densitate> ramorum aliorum alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet. Si quis specus saxis penitus exesis montem suspenderit, non manu factus, sed naturalibus causis in tantam laxitatem excavatus, animum tuum quadam religionis suspicione percutiet.

Se ti si offrirà allo sguardo un bosco fitto per alberi antichi e superiori alla comune altezza, che impedisca la vista del cielo per la densità dei rami che si stendono ricoprendosi a vicenda, quella selva così alta e la solitudine del luogo e la meraviglia prodotta dall'ombra così fitta e continua in luogo all'aperto ti indurranno a credere nella presenza di una divinità. E se una caverna con le rocce profondamente scavate terrà come sospeso il monte sopra di sé, non fatta da mano d'uomo, ma resa così ampia da cause naturali, invaderà il tuo animo di un religioso presentimento.

Ma tale descrizione, più che da osservazioni di paesaggi naturali (gli antichi erano immuni dal gusto, moderno, per il mondo selvaggio), passa attraverso l'immagine ben nota degli *horti* romani, i parchi in cui la bellezza, la magnificenza dell'insieme e il suo carattere apparentemente naturale sono creati dall'artificio (cfr. la precisazione *specus… non manu factus*), dall'arte topiaria, che infatti vi inseriva macchie di alberi e grotte artificiali, oltre ad altri elementi quali ruscelli, specchi d'acqua, cascatelle. Di tutto questo abbiamo testimonianza, oltre che letteraria, anche figurativa. E allora i luoghi che nei tempi remoti offrivano agli uomini dei piaceri semplici e puri, l'età dell'oro secondo Seneca, non sono che il contrario dei giardini troppo artificiali biasimati dal filosofo, *epist*. 90, 43:

Non habebant domos instar urbium. Spiritus ac liber inter aperta perflatus et levis umbra rupis aut arboris et perlucidi fontes rivique non opere nec fistula nec ullo coacto itinere obsolefacti, sed sponte currentes et prata sine arte formosa, inter haec agreste domicilium rustica politum manu: haec erat secundum naturam domus, in qua libebat habitare nec ipsam nec pro ipsa timentem.

Essi non avevano case grandi come città. L'aria e il libero soffio dei venti nell'aperta campagna e la lieve ombra di una rupe o di un albero, le limpide sorgenti e i rivi non mortificati da argini o da tubi o da percorsi obbligati ma correnti liberamente, e i prati belli senza artificio, tra queste cose una rustica dimora adornata da rozze mani: questa era la casa secondo natura, in cui piaceva abitare a chi non ne era preoccupato e non si preoccupava per essa.

Il giardino è proprio un mezzo ideologico per spiegare il pensiero filosofico e per offrire all'allievo, Lucilio, degli insegnamenti morali, ma diventa facilmente anche un pretesto per la diatriba. D'altronde, l'arte dei giardini e soprattutto l'amore dei romani ricchi e raffinati per i giardini sontuosamente elaborati dall'*ars topiaria* si prestavano perfettamente alle critiche dei moralisti, dai tratti spesso stereotipati. Lucrezio, all'interno della polemica contro il lusso, all'inizio del secondo libro del suo poema oppone la ricchezza sovrabbondante delle ricche dimore del suo tempo alla vita semplice e sicura del *sapiens* nella natura[25]. Ma la natura viene da lui descritta con i tratti del giardino, in versi che sono gli stessi, con poche variazioni, che aveva dedicato agli uomini primitivi (cfr. *supra*, 5, 1392-1396), 2, 29-33:

Cum tamen inter se prostrati in gramine molli,
propter aquae riuom, sub ramis arboris altae,
non magnis opibus iucunde corpora curant,
praesertim cum tempestas adridet et anni
tempora conspergunt viridantis floribus herbas.

Quando invece, tra amici, distesi in un soffice prato, lungo un ruscello corrente, sotto le fronde di un alto albero, ristorano la persona allegramente senza grande spesa, specialmente quando il tempo sorride e la primavera cosparge di fiori le erbe verdeggianti.

I parchi servivano ai ricchi proprietari per passeggiare e rilassarsi. Nella lettera 114 Seneca biasima molto severamente tutti gli aspetti della vita e dell'opera di Mecenate: ma basta, a Seneca, una sola parola, *ambulaverit*, per criticare elegantemente, e maliziosamente, l'ampiezza e la ricchezza dei celebri giardini di Mecenate, *epist*. 114, 4:

Quomodo Maecenas vixerit, notius est quam ut narrari nunc debeat, quomodo ambulaverit, quam delicatus fuerit, quam cupierit videri, quam vitia sua latere noluerit.

In che modo Mecenate abbia vissuto è una cosa troppo nota perché ora lo si debba raccontare, in che modo si facesse le sue passeggiate, quanto fosse raffinato, quanto gli piacesse farsi vedere, quanto gli ripugnasse tenere nascosti i suoi vizi.

[25] Per l'aspetto filosofico del tema, cfr. MONET 2003.

2. *Il giardino creato dalla lingua letteraria*

2.1. *Il giardino dell'interiorità*

In Orazio (65-8 a.C.) i paesaggi all'aria aperta sono fonte di ispirazione poetica (addirittura dell'invasamento poetico, la *insania*), nello stesso tempo epicurea e dionisiaca. Lo dice apertamente nel passo che precede il racconto dell'evento prodigioso delle colombe che gli capitò da piccolo nel paesaggio della sua terra natale, *carm*. 3, 4, 5-8:

Auditis, an me ludit amabilis
insania? Audire et videor pios
errare per lucos, amoenae
quos et aquae subeunt et aurae.

La udite (la musica di Calliope e di Apollo), o mi illude una dolce follia? A me sembra di udirla e di errare per sacri boschi percorsi da amene acque e brezze.

Orazio ci descrive con concretezza la sua proprietà, dono di Mecenate, la *villa* in Sabina, *sat*. 2, 6, 1-3:

Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus,
hortus ubi et tecto vicinus iugis aquae fons
et paulum silvae super his foret.

Sì, era questo che desideravo: un pezzo di terra non troppo grande, dove ci fosse un orto e, non lontano dalla casa, una sorgente d'acqua perenne; magari oltre a questo un po' di bosco.

La descrizione contiene i tratti comuni del giardino: del terreno da coltivare, il vero e proprio *hortus*, l'acqua corrente, il boschetto; da notare che il poeta non descrive le costruzioni che certamente c'erano. È lì per Orazio la felicità, infatti egli inquadra i suoi consigli di saggezza e le sue rappresentazioni della felicità in un ambiente di giardino. Così in *carm*. 2, 3, 9-12:

Quo pinus ingens albaque populus
umbram hospitalem consociare amant
ramis ? Quid obliquo laborat
lympha fugax trepidare rivo?

A che fine l'alto pino e il bianco pioppo amano mischiare coi rami le loro ombre ospitali? Perché l'acqua fugace si affanna a saltellare nel sinuoso ruscello?

E ancora nell'invito a Quinzio a mettere una pausa nelle sue preoccupazioni, *carm*. 2, 11, 13-17:

Cur non sub alta vel platano vel hac
pinu iacentes sic temere et rosa
canos odorati capillos,
dum licet, Assyriaque nardo
potamus uncti?…

Perché sotto un alto platano o sotto questo pino distesi così spensieratamente e, profumati i capelli bianchi di rose, finché ci è concesso, e spalmati di nardo assiro, non ci mettiamo a bere?

Del resto l'*antrum* in cui Pirra ha dato appuntamento al suo innamorato (*carm*. 1, 5, 3) è in realtà un ninfeo, elemento ricorrente nei giardini eleganti, una cavità creata in una parete artificiale di roccia, nella parte più interna di un giardino o parco. La sorgente cantata da Orazio, il *fons Bandusiae*, concentra in sé stessa la bellezza e la piacevolezza di un giardino familiare grazie alla natura e alla disposizione dei suoi componenti, che evocano il suo carattere sacro (il sacrifico dell'indomani)[26], *carm*. 3, 13, 1-17:

O fons Bandusiae, splendidior vitro
…
Te flagrantis atrox hora Caniculae
nescit tangere, tu frigus amabile
fessis vomere tauris
praebes et pecori vago.

Fies nobilium tu quoque fontium,
me dicente cavis impositam ilicem
saxis, unde loquaces
lymphae desiliunt tuae.

O fonte di Bandusia… Te, l'ora spietata dell'ardente canicola, te, non riesce a toccarti, tu offri amabile frescura ai tori stanchi del vomere e al gregge errante. Anche tu diverrai una delle fonti celebri, poiché io canto il leccio che domina l'incavo nella roccia di dove canterine balzano fuori le tue acque.

Nelle *Bucoliche* di Virgilio tutte le scene si svolgono all'aperto, in una regione ideale del Peloponneso, l'Arcadia. Non vi sono descritti dei giardini, non per il fatto che quello è un mondo frugale, semplice, e i pastori che ne sono i protagonisti sono impegnati nei loro rustici lavori (ma anche nel canto e nelle gare poetiche). In realtà i luoghi e gli ambienti dove agiscono i pastori sono essi stessi raffigurati attraverso quegli elementi che compongono i giardini, i

[26] Sul carattere sacro (e festivo) dell'acqua nei giardini romani cfr. Gros de Beler *et alii* 2008, 105-128.

quali a loro volta sono una trasfigurazione dell'Arcadia stessa[27]. Basterebbe un esempio. Nella prima egloga Melibeo, che sta lasciando il proprio podere da cui è stato cacciato, contempla e descrive, con affetto e nostalgia, la proprietà dell'amico Titiro che ha il privilegio di conservarla. Melibeo seleziona i corsi familiari d'acqua, le sorgenti sacre, l'ombra, la frescura, i colombi che tubano, il gemito della tortora, attorno alla siepe il leggero brusio delle api che invita al sonno: tutti gli elementi - come s'è già visto - che contraddistinguono il giardino romano, *ecl*. 1, 51-58:

Fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe levi somnum suadebit inire susurro;
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

Vecchio fortunato, qui tra le correnti dei ruscelli familiari e le fonti sacre troverai il fresco dell'ombra. Di qua, dal confine vicino, come sempre, la siepe, dove le api iblee succhiano il fiore del salice, concilierà il tuo sonno con il suo sommesso sussurro, di qua, sotto l'alta rupe canterà al vento il potatore; e intanto non cesseranno di tubare le roche colombe, la tua passione, e di gemere, dalla cima dell'olmo, la tortora.

E così ancora in altri passi: l'invito a cantare, tra gli alti alberi ombrosi, nell'*antrum* che ha l'aspetto delle grotte artificiali, dall'ingresso ombreggiato da rampicanti, o dei ninfei dei grandi parchi, *ecl*. 5, 4-7:

Tu maior; tibi est aequom parere, Menalca,
sive sub incertas Zephyris motantibus umbras
sive antro potius succedimus. Aspice, ut antrum
silvestris raris sparsit labrusca racemis.

Tu sei il maggiore: è giusto che sia io ad ubbidirti, Menalca, sia che ci inoltriamo sotto le ombre che oscillano al vento, sia piuttosto dentro la grotta. Guarda, come la grotta è coperta qua e là di grappoli di uva selvatica.

E anche la competizione di canto sotto il leccio di *ecl*. 7, 1-5, così come il luogo affascinante in cui Gallo desidererebbe passare tutta la vita con la sua amata, *ecl*. 10, 42-43: *hic gelidi fontes, hic mollia prata… / hic nemus: hic*

[27] Cfr. Carilli 2006.

ipso tecum consumerer aevo! («qui fresche sorgenti, qui morbidi prati, Licoride, qui boschetti: qui potessi arrivare alla fine della mia stessa vita insieme con te!»).

Virgilio, anche se rinuncia a trattare la coltivazione dei giardini (cfr. *supra*, *georg*. 4, 116-124; 147-148), ci descrive, tuttavia, l'*hortus* del *senex Corycius*, il vecchio di Taranto, il quale vi coltiva ogni sorta di fiori, di verdure, di alberi da frutto, e dove alla fine, naturalmente, non può mancare il platano *ministrantem… potantibus umbram* (cfr. *infra* il passo ciceroniano, *de orat*. 1, 28-29), *georg*. 4, 125-146:

Namque sub Oebaliae memini me turribus arcis,
qua niger umectat flaventia culta Galaesus,
Corycium vidisse senem, cui pauca relicti
iugera ruris erant, nec fertilis illa iuvencis
nec pecori opportuna seges nec commoda Baccho.
Hic rarum tamen in dumis olus albaque circum
lilia verbenasque premens vescumque papauer
regum aequabat opes animis, seraque revertens
nocte domum dapibus mensas onerabat inemptis.
Primus vere rosam atque autumno carpere poma;
et, cum tristis hiems etiamnum frigore saxa
rumperet et glacie cursus frenaret aquarum,
ille comam mollis iam tondebat hyacinthi
aestatem increpitans seram Zephyrosque morantis.
Ergo apibus fetis idem atque examine multo
primus abundare et spumantia cogere pressis
mella favis; illi tiliae atque uberrima pinus;
quotque in flore novo pomis se fertilis arbos
induerat, totidem autumno matura tenebat.
Ille etiam seras in versum distulit ulmos
eduramque pirum et spinos iam pruna ferentis
iamque ministrantem platanum potantibus umbras.

Mi ricordo infatti che, sotto le torri della rocca ebalia (Taranto), dove scuro il Galeso bagna bionde coltivazioni, avevo visto un vecchio di Corico, che aveva pochi iugeri di campagna abbandonata; e non era fertile al lavoro dei giovenchi, quel terreno, né adatto alle greggi, né favorevole a Bacco. Costui, nonostante tutto, piantando rade file di ortaggi in quel terreno di sterpi, e all'intorno bianchi gigli e verbene ed esile papavero, pareggiava col suo spirito le ricchezze dei re, e tornando a casa, a tarda notte, ricopriva la sua tavola di cibi non acquistati. Era il primo a cogliere le rose a primavera e in autunno la frutta e, quando il tetro inverno ancora spezzava i sassi per il freddo e frenava col ghiaccio la corsa delle

> acque, egli già tosava la capigliatura del tenero giacinto, sgridando l'estate pigra a venire e l'indugio degli zefiri. Perciò era anche il primo ad avere abbondanza di api nuove, di uno sciame numeroso, e a raccogliere miele spumeggiante dai favi spremuti: aveva tigli e rigogliosi pini, e i fertili alberi, di quanti frutti s'erano rivestiti alla nuova fioritura, tanti ne producevano maturi, nell'autunno. Egli ancora trapiantò, disposti in filare, olmi già vecchi, peri ben duri e pruni che ormai davano susine, e il platano, già prodigo d'ombra ai bevitori.

Qui il verbo *potare* «bere» (*potantibus*, v. 146) è sineddoche corrente per indicare un vero banchetto con le sue due fasi (nei banchetti fastosi si beveva nelle *secundae mensae*). Pertanto in questo passo, data la modesta condizione del vecchio, il poeta non indica un banchetto fastoso, ma suggerisce che egli può invitare degli ospiti sotto questo platano con la stessa, ed anzi più autentica, allegria con cui i proprietari di grandi giardini invitavano i loro ospiti ai banchetti all'ombra di lussuosi pergolati circondati dalla vegetazione nella loro proprietà (cfr. v. 132 *regum aequabat opes animis*). Al vecchio di Virgilio basta una *platanus* per ottenere lo stesso risultato.

Il poeta ci assicura che è un giardino che egli ha visto davvero (vv. 125-127), ma, lo sappiamo, è un paradosso che si trasforma in simbolo. In realtà lo scopo di questa autoscopia non è tanto confermare l'autenticità della testimonianza (l'inverno tarantino non ha i caratteri estremi qui descritti!) quanto prefigurare o anticipare la scelta di vita del poeta, cioè la ricerca della beatitudine nella filosofia[28], la felicità assicurata infatti nel giardino, il κῆπος, di Epicuro.

2.2 *Dalla "messa in scena" alla gara tra arte e natura*

Ma il giardino nella cultura romana assolve la funzione identificante non soltanto riguardo alla filosofia ma anche ad un campo diverso ma ugualmente importante, la retorica. Cicerone (110-43 a. C.) nel *De oratore* immagina il dialogo sull'arte oratoria svolto tra gli illustri oratori della generazione precedente la sua nel 91 a. C.: lo situa nella *villa* di Lucio Licinio Crasso a Tuscolo. In uno dei passi narrativi che incorniciano il dialogo, uno dei partecipanti, Quinto Muzio Scevola, durante una passeggiata nel parco fatta da tutti insieme, propone al padrone e agli altri invitati di fermarsi e di sedersi per conversare tranquillamente. Ma questo suggerimento, si scopre, ha un motivo, si direbbe, occasionale: la vista di un platano presso il quale il gruppo si è trovato. Lo dice lo stesso Scevola: *nam me haec tua platanus admonuit* («infatti me lo ha fatto venire in mente questo tuo platano»): un platano capitatogli sotto gli occhi gli ha ricordato quello di cui Socrate ricercò l'ombra, in una giornata di canicola, in un luogo di campagna fuori da Atene, per continuare la conversa-

---

[28] "Virgile était un chercheur" (Currie MacLeod 1992, 272) ma lo studioso, per partito preso, non tiene conto proprio di questo passo famoso.

zione con i suoi allievi, come riporta un passo di Platone (*Phaedr*. 230 *b-c*), *de orat*. 1, 28-29:

> [28]*Postero autem die, cum illi maiores natu satis quiessent et in ambulationem ventum esset, tum Scaevolam duobus spatiis tribusve factis dixisse «Cur non imitamur, Crasse, Socratem illum, qui est in Phaedro Platonis? Nam me haec tua platanus admonuit, quae non minus ad opacandum hunc locum patulis est diffusa ramis, quam illa, cuius umbram secutus est Socrates, quae mihi videtur non tam ipsa acula, quae describitur, quam Platonis oratione crevisse…». [29] Tum Crassum "Immo vero commodius etiam" pulvinosque poposcisse et omnis in eis sedibus, quae erant sub platano, consedisse dicebat*.
>
> [28](Cotta diceva che) il giorno dopo, quando i più vecchi si furono riposati e tutti scesero per la passeggiata, allora Scevola, dopo due o tre giri, disse: "Perché non imitiamo, Crasso, il Socrate che c'è nel *Fedro* di Platone? Infatti me lo ha fatto venire in mente questo tuo platano, che coi suoi ampi rami si distende ad ombreggiare questo posto non meno di quello di cui Socrate cercò l'ombra, e che mi sembra abbia tratto vantaggio non tanto da quel ruscelletto che vi si descrive quanto dalle parole di Platone…". [29]Allora Crasso esclamò: "Ma certo, e con maggiore comodità", e fece portare dei cuscini e tutti si sedettero sui sedili che si trovavano sotto il platano.

Cicerone, con molta finezza ed in modo allusivo, mira a collegare il presente e il passato, la retorica e la filosofia[29], la contingenza e la durata, la scrittura e la fama, l'imitazione della grecità e l'originalità romana, grazie all'ambiente del giardino. Inoltre un solo tratto, apparentemente secondario, garantisce che questo luogo è un giardino, un parco: i cuscini sui sedili, già predisposti, all'ombra di un platano, presente, in questo caso, come albero ornamentale.

Abbiamo qui un procedimento di *aemulatio* migliorativa: non si è più in un ambiente naturale fuori dalla città, qual è il posto scelto da Platone, bensì in un luogo "colto", arricchito dalla cultura, che in questo momento è sintetizzata dalla retorica, quella romana. Roma si mette in competizione con Atene. È l'ambiente del giardino che consente tutto ciò, anche se il giardino non viene descritto in nessun punto di questa opera: basta, infatti, una sola parola, *platanus*, per creare una realtà culturale, nello stesso tempo noetica ed assiologica. Un procedimento analogo a quello messo in opera da Virgilio nel passo del vecchio di Corico visto sopra.

Il passo di Cicerone crea uno scenario adatto al dialogo che vi si svolge per attivare le funzioni dell'allusività letteraria: la messa in scena nel giardino non è casuale bensì, grazie al precedente platonico esplicitamente richiama-

---

[29] Cfr. Dross 2010.

to, perfettamente pertinente a quanto vi si svolge ora, una conversazione tra esperti di arte oratoria.

Dopo tutto, come s'è visto, è la lingua letteraria stessa che è in grado di creare il giardino e che conduce il lettore a svelarne i tratti costitutivi per mezzo dei procedimenti dell'*imitatio*, dell'*aemulatio* e dell'allusione, e talvolta con modalità non del tutto prevedibili.

In un celebre passo delle *Metamorfosi* Ovidio (43 a C.-17 d. C.) racconta l'episodio di Diana e Atteone, *met*. 3, 155-252. All'inizio il poeta descrive il luogo in cui la dea si bagna al ritorno dalla caccia. La descrizione ci fa apparire un luogo bellissimo, e puramente naturale, quale si addice alla dea dei boschi e della natura selvaggia, *met*. 3, 155-164:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu,
arte laboratum nulla; simulaverat artem
ingenio natura suo; nam pumice vivo
et levibus tofis nativum duxerat arcum.
Fons sonat a dextra, tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos succinctus hiatus.
Hic dea silvarum venatu fessa solebat
virgineos artus liquido perfundere rore.

C'era una valle fitta di pini e smilzi cipressi, di nome Gargafia, sacra a Diana dal corto vestito, nel cui più profondo recesso c'è una caverna nel bosco, non lavorata da arte umana; la natura col suo genio aveva simulato l'arte, infatti essa con la viva pomice e i tufi leggeri aveva creato una volta naturale. Una fonte gorgoglia a destra, limpidissima nel suo filo d'acqua, con gli ampi margini circondati da un bordo di prato. Qui la dea delle selve, stanca per la caccia, soleva bagnare il suo corpo verginale sotto il limpido getto.

L'attenzione del poeta si appunta sulla parte più interna della foresta e in particolare sulla grotta presso la quale zampilla una sorgente che dà origine ad uno specchio d'acqua limpida circondato dal prato. In questo luogo apparentemente selvaggio l'*antrum*, che garantisce l'intimità della dea, e la bellezza del luogo che è conforme alla presenza della divinità (cfr. *supra* il passo di Stazio) annunciano la teofania (l'arrivo e il bagno di Diana aiutata dalle ninfe, vv. 165 ss.). Il poeta insiste sul carattere precipuo di questo luogo, l'essere totalmente naturale: *nativum… arcum* (v. 160), esente da ogni intervento umano: *arte laboratum nulla* (v. 158). Ma il lettore inevitabilmente riconosce in questo luogo, così appartato e inaccessibile ad ogni presenza umana, le somiglianze

con i grandi parchi delle grandi dimore eleganti del tempo: i grandi alberi come quelli che formavano un *nemus*, l'acqua viva di un ruscello che scorre in un prato. E in particolare l'*antrum*, che altro non è che un ninfeo, una presenza costante nei grandi giardini, collocato appunto nella parte più interna di essi e reso più pittoresco dagli zampilli di acqua, portata fin là dalle condutture artificiali (che attiravano le critiche ad esempio di Seneca, cfr. *epist*. 90, 43). Un parco infatti è creato dall'arte, non dalla natura, che piuttosto viene imitata dall'arte (secondo un concetto ben vivo nella cultura antica, e non solo in quella), come evidenzia anche il poliptoto nel v. 158 *arte - artem*.

Ma a questo punto Ovidio rovescia il rapporto tra arte e natura: *simulaverat artem / ingenio natura suo* (vv. 158-159). Ma se è la natura che imita l'arte, ciò significa che l'arte precede la natura, e allora l'arte stessa del poeta, l'arte letteraria, non soltanto precede la natura, ma è proprio essa che crea la natura stessa. È ciò che viene manifestato da questo passo così interessante. In effetti si tratta di *aemulatio*, e non di emulazione sul medesimo livello, cioè tra poeti, bensì tra l'arte di questo preciso poeta e la natura, quella forza primordiale riservata agli dei ed inaccessibile agli umani (ed infatti Atteone sarà crudelmente punito per la sua *hybris*). Dunque è un luogo apparentemente naturale, ma che è descritto, o, meglio, è creato, qual è un parco romano, che permette ad Ovidio di celebrare la forza creatrice della poesia.

Nota etimologica

Alla base del termine latino *hortus* vi è la radice indeuropea *g^her- il cui significato generale è «prendere, afferrare». Nelle lingue indoeuropee occidentali ne fu selezionato il senso ristretto, o derivato, di «spazio controllato, posseduto» in quanto «spazio circoscritto, recintato», espresso con il suffisso – *to* –. Da qui in latino *g^hr – *to* – *s* > *hortus*, analogamente in osco *húrz, húrtúm* che significa «recinto sacro», in greco χόρτος «spazio recintato», il germanico *gard* «recinto» (cfr. *infra* ted. *Garten,* ingl. *yard*), nel gallico *garth* «orto, giardino».

In parallelo col latino *hortus* (nome con tema vocalico: *hortu-*), che nei volgari italiani dà *orto*, nel francone (la lingua germanica dei Franchi) abbiamo *gardo*, che ha dato in antico francese *jart*; ma nel gallo-romanzo (lo strato di lingua formatosi in Gallia dalla combinazione del latino con le lingue celtiche) abbiamo un ricostruito **hortus gardinus* (< *garth* + il suffisso latino *-inus*), da cui il francese *jardin*. Quest'ultimo è passato, come prestito lessicale, in italiano a *giardino* (1287 la prima attestazione) e in spagnolo a *jardín*. Dalla forma anglo-normanna *gardin* (parallela al francese *jardin*) si ha l'inglese *garden*.

Naturalmente la parola italiana *brolo* ha una storia indipendente: dal gallico *broga* («campo») al latino medioevale *bro(g)ilus* già col significato di *brolo*.

VIII

RISALIRE IL FIUME. TRA MITO E STORIA*

Un viaggio, lo spostamento nello spazio (e nel tempo, o nel tempo, o nello spazio senza tempo), è composto di molti momenti, situazioni, sviluppi e arresti. Un viaggio per mare, in più, può essere motivato da un obiettivo tanto nobile quanto illecito (quello dell'Ulisse dantesco) oppure monomaniacale (quello del capitano Achab) oppure da un preciso dovere che trascende il singolo, qual è il viaggio di Enea, per dare ai superstiti di una patria annientata una patria nuova e definitiva.

Il mare è l'ignoto insidioso, nonostante l'aiuto delle sfere celesti che concedono benignamente al navigante di orientarsi su una superficie sempre uguale e sempre mutevole.

Ma un viaggio per acqua può essere assai meno rischioso, se si lascia guidare, anzi addirittura portare dall'acqua stessa: quella di un fiume. Scendere su una imbarcazione lungo il corso di un fiume è agevole, non bisogna fare forza sui remi, poiché la natura stessa aiuta benevolmente il navigante, che, per di più, conosce già la rotta e la destinazione. Nulla di più facile, basta affidarsi alle forze della natura. Infatti l'acqua di un fiume scorre in un'unica direzione, come il tempo, dalla sorgente, il passato, alla foce, il futuro.

Ma un fiume può essere navigato anche in direzione contraria (non così il tempo…). Dal futuro al passato: quale passato? il passato del presente o il passato del futuro, di cui il presente è esso stesso il passato? e quale futuro? il futuro di chi? e rispetto a che? Ma, dopo tutto, navigare controcorrente significa veramente un procedere verso il passato? L'acqua che non cessa di sgorgare dalla sorgente è sempre acqua nuova, e perciò è il futuro, a differenza dell'acqua che scorre nel fiume, che è già il passato. Ma navigare controcorrente significa contrastare le leggi di natura, ed è per questo che è faticoso. Ed anche per questo è un'azione umana, rischiosa, dai risultati che possono essere imprevedibili.

Forse, per orientarsi un po', come sempre, è opportuno affidarsi alle parole di un poeta.

Il viaggio di Enea

Si può interpretare il viaggio di Enea che si svolge nei primi sei libri dell'*Eneide* come un progressivo allontanamento dal mito (luoghi, personaggi, situazioni) in direzione della storia, che per l'autore e i suoi lettori altro non

è che la storia di Roma. È un viaggio, contemporaneamente, nello spazio e nel tempo (non solo per la sua durata, come si vedrà), che trova il suo compimento nei libri settimo e ottavo del poema.

Enea nel Lazio, Aen. 7, 5-36.

Enea, compiuti i riti funebri in onore della nutrice Caieta, che dà il nome al promontorio, riprende la navigazione verso nord lungo la costa laziale, approfittando, nonostante sia scesa la notte, dei venti favorevoli e della luce lunare. La navigazione notturna si svolge in un paesaggio quasi fatato, sospeso nel brillio di riflessi lunari sul mare, uno degli affascinanti "notturni" virgiliani, 7, 5-9:

At pius exsequiis Aeneas rite solutis,
aggere composito tumuli, postquam alta quierunt
aequora, tendit iter velis portumque relinquit.
Aspirant aurae in noctem nec candida cursus
luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.

Ma il pio Enea, compiute secondo il rito le esequie, composta la terra del tumulo, poi che si quietarono le distese marine, riprende la rotta con le vele e lascia il porto. Spirano, verso la notte, i venti e non nega il cammino la luna, brillante: splende alla sua luce tremula il mare.

La flotta troiana costeggia il promontorio di Circe, la terribile maga che attira i naviganti per trasformarli, incatenati, in esseri mostruosi, di cui si odono le urla agghiaccianti nella notte, 7, 10-20:

Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
dives inaccessos ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat cantu, tectisque superbis
urit odoratam nocturna in lumina cedrum
arguto tenuis percurrens pectine telas.
Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
vincla recusantum et sera sub nocte rudentum,
saetigerique sues atque in praesepibus ursi
saevire ac formae magnorum ululare luporum,
Quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis
induerat Circe in vultus ac terga ferarum.

Per prime costeggiano le sponde della terra di Circe, dove la ricca figlia del Sole fa riecheggiare i boschi inviolati del suo continuo canto e nell'alto palazzo brucia cedro odoroso per illuminare la notte, mentre col pettine stridulo percorre la tela sottile. Di qui si udivano gemere rabbiosamente leoni ribelli alla catena, ruggenti entro la notte profonda, e orsi e irsuti cinghiali arrovellarsi nei recinti, e forme di

grandi lupi ululare, ai quali Circe, dea tremenda, con potenti erbe magiche aveva stravolti i volti di uomini in musi e dorsi di fiere.

Ma Nettuno, per evitare che i troiani corrano tale rischio, rinforza i venti, che velocemente spingono oltre le navi, 7, 21-24:

Quae ne monstra pii paterentur talia Troes
delati in portus neu litora dira subirent,
Neptunus ventis implevit vela secundis
atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit.

E perché non subissero tali portenti i Troiani pii, se sospinti dentro a quei porti, o accostassero a quei lidi funesti, Nettuno con favorevoli venti gonfiò le vele e diede loro la fuga, e li spinse oltre le secche spumanti.

Finalmente l'alba rivela un paesaggio rassicurante; la flotta troiana avvista la foce del Tevere e vi entra[1], 7, 25-36:

Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis,
cum venti posuere omnisque repente resedit
flatus, et in lento luctantur marmore tonsae.
Atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit. Hunc inter fluvio Tiberinus amoeno
verticibus rapidis et multa flavus harena
in mare prorumpit. variae circumque supraque
adsuetae ripis volucres et fluminis alveo
aethera mulcebant cantu lucoque volabant.
Flectere iter sociis terraeque advertere proras
imperat et laetus fluvio succedit opaco.

Già sotto i raggi il mare si arrossava e dall'alto del cielo Aurora nel roseo carro splendeva dorata, quando i venti posarono, all'improvviso ogni alito cadde: sulla distesa immobile si affaticano i remi. E qui Enea dal mare avvista un ampio bosco sacro. Nel mezzo il Tevere con l'amena corrente dai rapidi mulinelli e biondo di arena copiosa sbocca nel mare; sopra e all'intorno variopinti uccelli, avvezzi

---

[*] Questo capitolo è la traduzione e rielaborazione, con varie integrazioni, dell'articolo *La remontée du fleuve : au clivage entre le mythe et l'histoire*, in M.-A. Julia (éd.), *Nouveaux horizons sur l'espace antique et moderne*, Actes du Symposium « Invitation au voyage », Lycée Henri IV, Paris, 22 juin 2013, Bordeaux, Ausonius, 2015, 229-241.

[1] Valerio Flacco (1° sec. d. C.), autore del poema *Argonautica*, che, come altri poeti epici del periodo imperiale, ha l'*Eneide* come modello, impiega tuttavia soltanto un verso per descrivere l'entrata della nave Argo nella foce del Fasi (per fedeltà al passo corrispondente di Apollonio), 5, 184 *Ac dum prima gravi ductor subit ostia pulsu…* («E mentre il capo (Giasone), con pesante battito dei remi, si addentra nella foce…»).

alle rive e all'alveo del fiume, accarezzavano l'aria col canto e volavano entro il bosco. Ordina ai compagni di volgere là la rotta e di dirigere le prue verso terra e lieto si addentra nel fiume avvolto nell'ombra.

In questi luoghi non vi sono persone, nemmeno tracce di presenza umana. Le parole significative possiedono una valenza religiosa: *lucus*, *Tiberinus* (il nome del dio del fiume), l'ambiente appare intatto, animato solo dagli elementi naturali.

Tutto questo diventa lo sfondo, religiosamente solenne, su cui si accampa la figura di Enea. Enea *prospicit* (v. 30) e *imperat* (v. 35): vede e ordina. I due verbi, entrambi in *rejet*, inquadrano la descrizione del luogo, che non vale solo per sé stessa, ma corrisponde piuttosto a ciò che Enea si aspettava di incontrare per scegliere il punto della terraferma in cui fermarsi e stabilire un primo insediamento[2]. Il punto di vista è quello dell'eroe (v. 36 *laetus*), che, con i suoi compagni, ha trovato la nuova patria, sulla base di profezie ed oracoli che ora cominciano finalmente il loro compimento[3].

Questo è il momento in cui il poeta colloca l'invocazione alla musa, Erato, per poter trattare *maior rerum… ordo*: afferma infatti *maius opus moveo*, 7, 44-45 («più grande… una serie di eventi; una più ampia tela vado a ordire»). Questo è in realtà l'inizio vero e proprio della seconda metà del poema, la parte iliadica.

La svolta tra viaggio e stanziamento, tra mito e storia, tra fissità e cambiamento

In questa prima parte del libro settimo si possono individuare tre dimensioni che è utile tenere presenti per comprendere il senso di quanto si vedrà nei passi del libro ottavo.

Il simbolismo: la fissità (la ripetizione) del mito è simboleggiata, per l'ultima volta, da Circe e i suoi orrori. Infatti i naviganti troiani non vedono nulla, odono soltanto il canto incessante (v. 12 *adsiduo cantu*) e il suono ritmico (v. 14 *arguto tenues percurrens pectine telas*) del lavoro notturno della maga e soprattutto le urla agghiaccianti (ad es. v. 18) delle sue vittime; i Troiani sfuggono a tutto ciò grazie al diretto intervento di Nettuno, che mira ad evitare

---

[2] Come normalmente avveniva nell'antichità, i Troiani non sbarcano sulla costa, ma, dopo aver risalito la foce del Tevere, in un punto in cui il fiume fa un'ansa, che può fungere da darsena (7, 201 *fluminis intrastis ripas portuque sedetis*, «siete entrati tra le sponde del fiume e siete accampati sul porto», dirà Latino). Per le questioni concernenti le denominazioni e la natura di questa installazione provvisoria dei Troiani, cfr. Della Corte 1985, 140-148. Le inondazioni del 1557 hanno modificato profondamente l'aspetto dei luoghi attorno all'ultima parte del corso del Tevere, cfr. Della Corte 1985, 140.

[3] In Valerio Flacco è un prodigio, il mezzo giro che la nave fa da sé stessa (la nave Argo, secondo la tradizione, ha intelligenza e volontà sue), che dà conferma a Giasone di essere arrivato al Fasi, 5, 210-212 … *dextra sine versa magistri / protinus in proram rediit ratis omine certo / fluminis os pontumque tuens* («la nave - propizia - si volge di prua senza mano di timoniere, con certezza di auspicio, all'improvviso, guardando verso la foce e il mare»).

che essi siano catturati, e perciò condannati, dalle stregonerie di Circe, ad una fissità mostruosa (vv. 21-22).

Il tempo: l'aurora, che accompagna l'avvicinamento alla terra, è il segnale di un inizio, di una svolta nella narrazione; avviene la stessa cosa ad Ulisse che ritrova Itaca (*Od*. 13, 93-95 «Come la lucentissima stella brillò, che più di tutte annuncia salendo il raggio dell'alba nata di luce, ecco che all'isola già s'accostava la nave marina»), e per gli Argonauti arrivati alla foce del Fasi (Apoll. Rh. 2, 1285, cfr. *infra*).

Il luogo: l'arrivo è indicato dall'impiego dei remi (v. 28 *et in lento luctantur marmore tonsae*), necessari per manovrare in spazi ristretti, al posto delle vele. Il luogo si segnala per caratteristiche importanti, dinamiche, estetiche, religiose: l'*ingentem… lucum*[4], che sembra sorgere dalle acque (la prospettiva, cfr. *supra*, è quella ancora da lontano e dal mare, e per questo nulla si dice dell'isola su cui si alza il bosco, vv. 29-30 *Aeneas ingentem… lucum / prospicit*, lo sguardo si appunta sull'elemento verticale del paesaggio a contrasto con l'orizzontalità della superficie marina). Il *lucus* (sappiamo che il termine ha spesso una connotazione sacrale, di luogo deputato a riti religiosi) è attraversato dalla corrente del fiume (vi passa in mezzo un ramo della foce del Tevere), che si getta in mare con rapidi vortici che trasportano sabbia, e su tutto i voli degli uccelli. La bellezza dell'insieme viene espressa sinteticamente dal sintagma del v. 30 *fluvio… amoeno* e nello stesso tempo dalla dimensione sonora, i canti degli uccelli, il cui attributo *variae* allude ai diversi colori del piumaggio. La benevolenza divina è anticipata dal nome del *deus loci* (8, 31), *Tiberinus*, al posto del nome proprio del fiume: non è il fiume, bensì il dio stesso del fiume che accoglie i Troiani[5].

Tutti questi elementi, integrati tra loro, portano verso un significato comune: la sorte è decisa, è questo il momento in cui, simbolicamente, comincia la storia in quanto storia "romana", la storia di un popolo che si afferma (si affermò, si affermerà), con la protezione divina. Da un lato per legami di alleanza (nel poema ciò avviene con gli Arcadi, gli Etruschi ed altri, e storicamente in un'ampia mescolanza etnica, cfr. 7, 97-101, la profezia di Fauno a Latino, e 8, 13-14, nel messaggio di Turno a Diomede), dall'altro lato con la disfatta dei nemici. Gli effetti ne saranno le conquiste e l'espansione territoriale: *parcere*

---

[4] Ancora al tempo di Virgilio il Tevere sfociava in mare con due bracci, uno più piccolo, l'altro, più ampio, a Ostia (*ostia Tiberina*): i due bracci e la linea di costa (assai più arretrata rispetto all'attuale) isolavano la *Insula sacra*. Conington 1979, *ad loc*., ricorda che, in epoca storica, nell'*Insula sacra* c'era un bosco e che una vasta foresta si estendeva tra la sponda del mare e la palude di Ostia. Servio permette di precisare che il *lucus*, in quanto luogo sacro, era la sede del *numen* del fiume; d'altronde *Tiberinus* è il nome usato dal poeta nel verso seguente. Nell'*Insula sacra* il *praefectus Urbis* organizzava delle feste per il popolo romano.

[5] Il carattere ominoso (e non soltanto estetico) del fiume sarà confermato dalla ripresa di questo stesso sintagma, ed anzi dell'intero emistichio, in 8, 31 (nella descrizione del dio Tiberino che appare in sogno ad Enea) *huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno*.

subiectis et debellare superbos (6, 853) «essere clementi con chi si sottomette, schiacciare chi si ribella», la sintetica istruzione di Anchise ad Enea.

Alla foce del fiume

Per gli antichi la conoscenza di un territorio passa per la conoscenza dei suoi fiumi. Quando si compiono le profezie dell'arpia Celeno (3, 255-257) e quella di Anchise (7, 124-127) e poi nel momento in cui i Troiani, avendo consumato le scorte alimentari, s'accorgono che stanno mangiando le gallette di farina (che finora erano servite soltanto come *mensae*, 7, 107-117; lo avverte Iulo, v. 116, un *omen* «presagio» nel linguaggio religioso dei Romani[6]), Enea comprende bene che il passato è ormai tutto alla spalle, che quella è la patria nuova che è loro destinata dai *fata*, 7, 122 *hic domus, haec patria est* («qui c'è la nostra dimora, questa è la nostra patria»)[7]. Ed infatti invia Iulo con dei compagni ad esplorare i luoghi in cui si trovano. È proprio il territorio attraversato dal Numicio e dal Tevere che essi riconoscono come la terra dei Latini, 7, 150-151 *haec fontis stagna Numici, / hunc Thybrim fluvium, hic fortis habitare Latinos* («questi gli stagni del fonte Numicio, e questo fiume è il Tevere, qui vivono i forti Latini»)[8]. D'altronde la citazione dei nomi dei fiumi si sostituisce spesso a quella del territorio stesso (e talora anche al popolo che vi abita, cfr. *Aen*. 8, 726-728, nell'elenco delle *victae… gentes* cesellate da Vulcano sullo scudo di Enea), cfr. *ecl*. 1, 65 *pars Scythiam et rapidum cretae veniemus Oaxen* «parte di noi andrà nella Scizia e all'Oasse che trascina argilla», e il possesso di uno spazio, di una terra, della patria consiste nell'insediarsi e vivere proprio presso dei corsi d'acqua, ben conosciuti, *ecl*. 1, 51 *inter flumina nota* («tra corsi d'acqua conosciuti»). È per questo che nel libro settimo il Tevere è spesso presente quando si parla dell'insediamento dei Troiani nel Lazio: 7, 105-106; 120-122; 150-151; 220-230; 241-242.

---

[6] Cfr. Lentano 2020, 106.

[7] Numerosi sono gli studi recenti su questo tema, che è connesso da un lato al dolore per la perdita della patria, la radice fondante non più recuperabile, dall'altro alla necessità (o, secondo alcuni, al sollievo) di liberarsi di un grave fardello morale, che si agita spesso nelle vicende di Enea, cioè la colpa di Paride, un principe troiano: aver infranto i doveri dell'ospitalità, da cui la guerra e la fine di Troia; "Il parallelo con il figlio di Priamo continua ad accompagnare Enea come un'ombra a ogni tappa del suo percorso, doppio ambiguo la cui vicenda è per certi versi parallela a quella dell'eroe virgiliano…, per altri ne costituisce un antimodello, un controesempio dal quale prendere le distanze" Bettini-Lantano 2013, 128.

[8] Le fonti antiche attribuiscono grande importanza al Numicio (un piccolo corso d'acqua, attualmente identificato con il Rio Torto, tra Ostia e Ardea), in parecchi episodi della leggenda di Enea, cfr. Paratore 1997, 154-155; cfr. la discussione sulle identificazioni in Della Corte 1985, 126-128: l'autore sostiene che il Numicio non appaia più nel poema dopo i passi del libro settimo, perché Virgilio ha spostato l'azione della narrazione più a nord, presso il Tevere. La tradizione più diffusa (tra i latini: Ennio, Varrone, Tito Livio, Festo) colloca l'arrivo di Enea nel territorio di Laurento presso il Numicio; alcuni esegeti sostengono che l'arrivo di Enea al Tevere sia una innovazione virgiliana (cfr. la discussione in Paratore 1997, 129). Per una rassegna e discussione di questi temi, cfr. Bettini-Lentano 2013, capitolo IV (*Enea il fondatore*) e V (*Uno straniero alla foce del Tevere*).

D'altronde nei libri settimo e ottavo il Tevere gioca un ruolo fondamentale, per due ragioni tra loro connesse. Da un lato è il fiume ignoto che Enea riconosce grazie alle informazioni ricevute nel corso delle vicende precedenti. A partire da ciò, diventa lo sfondo degli avvenimenti e delle azioni dell'eroe e dei Troiani (per esempio il prodigio della scrofa bianca, 8, 81-85, sdraiata *viridi(que) in litore*, v. 83 «sulla verde sponda»). Dall'altro il fiume è rappresentato dal suo *numen*, *Tiberinus*, che s'impegna a favorire i Troiani, dalla sua prima comparsa nella narrazione (7, 30) come abbiamo appena visto; è lui che, nella sua apparizione ad Enea nel sonno (8, 31-65), gli ordina di risalire la corrente per raggiungere la città di Pallanteo e di stabilire l'alleanza con Evandro.

La risalita del fiume.

Enea e i suoi guerrieri, con due biremi, risalgono il fiume per raggiungere Pallanteo, la piccola capitale del regno di Evandro; la città è costruita sul colle Palatino, il sito in cui Romolo fonderà Roma. Chiedono al re arcade (e dunque di stirpe greca) di allearsi e di fornire loro un aiuto militare contro i Latini e i Rutuli di Turno, per la guerra ormai inevitabile, 8, 86-101:

Thybris ea fluvium, quam longa est, nocte tumentem
leniit et tacita refluens ita substitit unda,
mitis ut in morem stagni placidaeque paludis
sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset.
Ergo iter inceptum celerant rumore secundo.
Labitur uncta vadis abies, mirantur et undae,
miratur nemus insuetum fulgentia longe
scuta virum fluvio pictasque carinas.
Olli remigio noctemque diemque fatigant
et longos superant flexus variisque teguntur
arboribus viridisque secant placido aequore silvas.
Sol medium caeli conscenderat igneus orbem,
cum muros arcemque procul ac rara domorum
tecta vident, quae nunc Romana potentia caelo
aequavit, tum res inopes Evandrus habebat.
Ocius advertunt proras urbique propinquant.

Il Tevere calmò la corrente, gonfia per quanto la notte fu lunga, e tanto indugiò rifluendo con le onde silenti, che come placido stagno o pigra palude distese le acque e tolse ai remi ogni sforzo. Affrettano dunque il viaggio intrapreso con lieto rumore. Scorre sui guadi la chiglia impeciata, e stupiscono le onde, stupisce il bosco, ignaro, come lampeggiano lontano scudi di eroi e solcano il fiume poppe dipinte. Quelli al remeggio un giorno e una notte faticano, sorpassano lunghi meandri all'ombra degli alberi, su placide acque solcano verdi boscaglie. Fiammante

aveva salito metà giro del cielo il sole, quando le mura e la rocca e, radi, lontano vedono tetti di case, che, ora, ha innalzati verso il cielo la potenza romana: allora erano il povero regno di Evandro. Rapidamente voltano le prue e si avvicinano alla città.

Questo episodio è segnato da due aspetti. In primo luogo l'aiuto divino, che è poi l'aiuto prestato dalla natura stessa: vv. 86-89 le due biremi dovrebbero vincere la resistenza della corrente contraria, ma in realtà non c'è alcuna corrente (*mitis ut in morem stagni placidaeque paludis*[9], v. 88), poiché il flusso dell'acqua si è arrestato durante tutta la notte. L'azione del dio Tiberino è quella del fiume stesso (*Thybris*[10], v. 86), ma il poeta le attribuisce dei caratteri di intenzionalità, con il lessico - *leniit* - e la sintassi: la consecutiva/finale (*ut sterneret*) e la finale (*ut… abessset*)[11]. In secondo luogo la navigazione, che si svolge agevolmente, ai vv. 91-93 è presentata in modo soggettivo, dal punto di vista non degli umani bensì degli elementi naturali: sono infatti le *undae* e il *nemus* che vedono passare le due navi di guerrieri con un fremito di meraviglia, di stupore per cosa mai né vista né immaginata, espresso dall'anteposizione del verbo al suo soggetto e dal poliptoto (*mirantur… undae, miratur nemus*). Prima di ogni cosa è lo scintillio degli scudi di bronzo la percezione visuale, *longe*, che s'impone da lontano; poi i colori che rivestono le carene, e soltanto alla fine il movimento delle imbarcazioni, *innare*[12]. La parola *insuetum* del v. 92 giustifica l'emozione espressa da *mirantur-miratur*[13]: il poeta fa

---

[9] La costruzione di questo verso (tecnicamente, con il *dicolon abundans*: "il primo segmento presenta un dato, il secondo lo arricchisce con uno spunto descrittivo" Fo 2012, LXXV) risponde ad un uso stilistico propriamente virgiliano: "A striking example of Virgil's technique of conveying the same notion in two coordinated phrases", FORDYCE 1977 *ad loc*.; ma su tutto ciò cfr. Fo 2012, LXXV-LXXVI e n. 143 con ricchi rinvii bibliografici.

[10] In 8, 57-58 il dio Tiberino in persona aveva promesso il suo aiuto ad Enea proprio per consentire di superare la resistenza della corrente: *Ipse ego te ripis et recto flumine ducam, / adversum remis superes subvectus ut amnem* («Io stesso ti sarò guida su per le rive e per il fiume, sicché, sospinto, tu vinca la corrente contraria con i remi»). Il verbo *fatigant*, v. 94, è enfatizzazione di stile epico, in armonia con l'arcaismo *Olli*, cfr. *infra*. Secondo l'idrodinamica (e poco poeticamente) è la stanca della marea fluviale, che si verifica quando la velocità della corrente di transito (dall'interno verso la foce) è uguale alla velocità della corrente di ritorno (in tale situazione, dei mulinelli sono dovuti alla resistenza meccanica del letto fluviale), cfr. *infra* il passo ariostesco. Sulle varianti *Tiberis*, *Thybris, Tiberinus* cfr. BOAS 1938, 66-67.

[11] Come dice PUTNAM 1965, 127-129, il primo emistichio di 8, 90 rimanda a 6, 384 *Ergo iter inceptum peragunt fluvioque propinquant*, dove si descrive l'avvicinarsi di Enea e della Sibilla allo Stige, mentre *fluvioque propinquant* richiama 8, 101 *urbique propinquant*: insomma, il Tevere domina la prima parte del libro ottavo in funzione contrastiva con lo Stige del libro sesto, cfr. CARCOPINO 1968, 441-442 "[le dieu du Tibre] est partout..., il domine l'action".

[12] Per un'osservazione sull'uso dell'ablativo in questi passi cfr. MALOSTI 1967, 74-75. Per un'ampia analisi della relazione spazio-temporale dei verbi latini di movimento cfr. ORLANDINI-POCCETTI 2010.

[13] Qui un tratto della tipica umanizzazione virgiliana degli elementi naturali; "Le figure della ripetizione arrestano la corrente dell'informazione e concedono il tempo di «gustare» emozionalmente il contenuto dell'informazione che viene appunto accentuato e posto in evidenza per l'importanza che deve assumere", LAUSBERG 1969, 132.

risaltare il fremito della natura (le acque e il bosco, non una natura generica), che si espande grazie alla completa assenza di presenze umane sulle rive[14]. In più, la scelta della parola *insuetum* può essere spiegata in due modi diversi: prima di quel momento non era passato alcun tipo di imbarcazione, oppure è la prima volta che delle navi da guerra attraversano quelle acque, e questo spiegherebbe il doppio *mirari*. In ogni caso il passaggio di navi da guerra (*scuta virum* in *rejet*) non turba la tranquillità dei luoghi: Enea infatti e i suoi guerrieri vengono a chiedere una alleanza per una guerra di difesa, per favorire un insediamento, dunque un *bellum iustum*. Per di più con la garanzia divina: *Aen*. 6, 66 *da - non indebita posco / regna meis fatis - Latio considere Teucros* («concedi - non chiedo un regno non dovuto al mio destino - che i Teucri si insedino nel Lazio») e *Aen*. 7, 120 *Salve, fatis mihi debita tellus* («Salve, o terra a me dovuta dai fati»).

Il poeta, con un viaggio che cerca di rendere il più lungo possibile (v. 94 il polisindeto *noctemque diemque*, v. 95 *longos… flexus*)[15], ci conduce in un paesaggio intatto e meraviglioso, dove le due navi attraversano un luogo monocromo: le diverse sfumature del verde dei boschi che costeggiano il fiume dall'alto e le *viridis… silvas*, che ne sono il riflesso sulla quieta superficie dell'acqua[16]. Sembra che, facendo attraversare un paesaggio prodigioso, il poeta allontani i suoi personaggi, e con essi i lettori, dalla realtà conosciuta per farli giungere in un mondo misterioso o, perlomeno, inatteso e sconosciuto: *ignotas temptare vias* («tentare vie a voi ignote») dirà Pallante (8, 113); è uno dei mezzi usati dal poeta per retrocedere nella direzione di un passato leggendario, da notare l'arcaismo *Olli* (v. 94, cfr. nota 10).

Ma avviene il contrario. A metà della giornata, in pieno sole, si profila davanti agli occhi dei Troiani, e dei lettori, l'immagine di "Roma", per mezzo di una visione progressiva, in avvicinamento: la descrizione va dal basso (il livello del fiume) verso l'alto (la cima dell'altura). Prima di tutto si vedono le mura, poi la cittadella sulla sommità e infine i *rara domorum tecta*, più bassi di questa. Una Roma preistorica, poiché Pallanteo non ne è che l'anticipazione, inavvertita dai personaggi, ma che diventa chiara ai lettori[17]. E

---

[14] La prima attestazione in latino del *topos* dello stupore provocato dall'apparizione di una nave a persone che ignorano la navigazione in Accio (Cic. *nat*. 2, 39), cfr. CURTIUS 1984, 441-442, che ne studia il *Fortleben* fino alle letterature moderne. La ricreazione virgiliana del *topos* deve certo parte del suo fascino all'ipotesto catulliano (64, 1-18), alla sua immersione nella magia del mito.

[15] Da confrontare, infatti, per contrasto, con la brevità del racconto della navigazione, anch'essa di notte, di Telemaco verso Pilo, in uno degli ipotesti di questo passo, *Od*. 2, 434.

[16] È possibile che al tempo di Virgilio le rive del Tevere (da Roma alla foce) fossero ancora coperte di boschi (cfr. CARCOPINO 1968, 492), ma si può anche pensare che il poeta richiami qui i paesaggi attraversati dai fiumi padani (*Padus*, *Athesis*, *Mincius*), i paesaggi della sua infanzia e fanciullezza: avremmo qui una coincidenza di immagini del passato personale del poeta e del passato (addirittura la preistoria) di Roma.

[17] Si può apprezzare la differenza tra questi passi dei libri settimo e ottavo, da un lato, e, dall'altro, la sfilata dei grandi Romani del futuro che Anchise ha mostrato a Enea (6, 752-885), dove, anche se si è in un ambiente mitico (il colloquio di un morto con suo figlio vivo nell'Eliso), il contatto e il punto di svolta

non è questa la parte meno viva del fascino di questo episodio, che anticipa la Roma del futuro - il presente dei lettori -, ed infatti è l'aggettivo *Romana* al v. 99 che precede il nome *Evandrus* al v. 100[18]. È chiaro che in questo testo sono in gioco i diversi piani temporali, che si intersecano: quelli del lettore (di oggi e quello antico), dei personaggi, del narratore, dell'autore. E da qui un *décalage* di conoscenze e di valori che dona uno spessore particolare a questi versi virgiliani

In questo passo la mescolanza di tempi verbali della narrazione (il presente narrativo, i passati ecc.) arriva, al v. 100, ad una sorta di neutralizzazione del lineare flusso cronologico: *aequavit* è un perfetto (con valore di aoristo) che descrive il futuro, che è il presente dei lettori, e dunque accompagnato da un *nunc* apparentemente paradossale (da notare che la proposizione *quae nunc Romana potentia caelo* / *aequavit* è voce dell'autore, Virgilio, non del narratore)[19]. I tempi presenti del v. 101 riconducono il lettore al presente della narrazione, a un preciso momento del tempo narrato. Ed è in questo verso che si può cogliere, agli occhi dei lettori romani, il punto di contatto e di svolta tra il passato, il futuro, e il presente. Pare di percepire due forme di avvicinamento a questa Roma prima di Roma da parte di stranieri che vengono dal suo fiume: quella della finzione narrativa (Enea e i suoi, finora estranei a questi luoghi) e quella dei lettori antichi e moderni (anch'essi estranei a questo tempo remotissimo): da notare il valore anfibologico di *urbi* (*urbs* = Pallanteo, e *Urbs* = Roma)[20].

---

mito-storia si presentano in modo esplicito e diretto, e dove per di più è la storia che prevale nettamente agli occhi, e nel pensiero, dei lettori. Sull'incontro di Enea con Evandro, cfr. Lentano 2020 110, ma l'autore trascura il valore simbolico dell'evento.

[18] Più avanti le due parole sono accoppiate nello stesso verso, 8, 313 *Tum rex Evandrus, Romanae conditor arcis* («Allora Evandro, il fondatore della rocca romana»). Per apprezzare lo sviluppo originale, da parte di Virgilio, del materiale offerto da uno degli ipotesti di questo passo (l'arrivo di Telemaco a Pilo, *Od*. 3, 1-2) cfr. il commento di Eden 1975, *ad loc*.

[19] Invece, con lo stesso verbo, la differenza di piano temporale è chiaramente espressa in 6, 782 (*Roma*) *animos aequabit Olympo* («renderà i cuori pari all'Olimpo»).

[20] In effetti Pallanteo non è una *urbs* bensì un *oppidum*. La cittadella è situata sulla sommità di un colle isolato, come lo fa immaginare quanto dice su di essa Niso ai capi troiani: *Aen*. 9, 244 *vidimus obscuris primam sub vallibus urbem* («abbiamo visto dal fondo di valli oscure le prime case della città»), dove la prospettiva dal basso verso l'alto è segnalata da *obscuris*, che rafforza il valore di *sub*. È circondata dalle muraglie difensive (i versi 8, 98-99 sembrano ignorare gli altri colli di Roma), mentre il fiume scorre ai piedi del costone: cfr. *georg*. 2, 156-157 (all'interno della *laudes Italiae*, 2, 136-176) *tot congesta manu praeruptis oppida saxis* / *fluminaque antiquos subterlabentia muros* («le tanti roccaforti costruite sulle rocce scoscese dalla mano dell'uomo, e i fiumi che trascorrono sotto le antiche mura»). Tutto questo mira a creare agli occhi dei lettori il tratto che caratterizza i paesaggi dell'Italia centrale. Dunque in tale raffigurazione la parola *urbs* è fortemente motivata. L'uso di *urbs* è atteso al v. 104 *ante urbem in luco* («nel bosco sacro davanti alla città») perché si tratta di una prescrizione rituale, che imponeva di sacrificare ad Ercole al di fuori dei luoghi abitati (cfr. Conington 1979 *ad v*. 104); è così anche in 3, 302-304 *ante urbem in luco falsi Simoentis ad undam* / *libabat cineri Andromache manisque vocabat* / *Hectoreum ad tumulum* «nel bosco sacro davanti alle mura, presso le onde di un falso Simoenta, Andromaca libava sacre vivande e tristi doni alle ceneri e invocava i mani a un tumulo di Ettore», dove si tratta di una copia in piccolo di una vera città, 3, 349-350 *parvam Troiam simulataque magnis* / *Pergama* («una piccola Troia e Pergamo a imitare

Tutto ciò viene espresso da un solo verso, v. 101, che, per un brusco cambiamento di ritmo, si differenzia dall'ampiezza della descrizione dei luoghi (il paesaggio orizzontale del fiume che termina in quello verticale dell'*oppidum*, si direbbe un grande *largo* musicale) e dalle informazioni dei vv. 99-100, per concentrare l'attenzione unicamente sulla manovra precisa di attracco. Un verso, il 101, nel quale prevalgono gli spondei e che mira, nello stesso tempo, ad un effetto dinamico, in base al semantismo della prima parola e dei due verbi (messi in evidenza dalla dieresi iniziale e dalle cesure), e alla solennità grazie al chiasmo, tagliato dalla semisettenaria.

La risalita del fiume da parte di Enea e dei suoi guerrieri termina sulle rive del Tevere a Pallanteo[21], poiché essa ha raggiunto il suo scopo: mettere in contatto spaziale, temporale e soprattutto ideale, i due livelli, il mito e la storia, in vista di uno scopo più grande, cioè Roma, *rerum… pulcherrima* (*georg*. 2, 534, «la cosa più bella del mondo»), secondo la volontà del *fatum*. Tutto ciò è anche la ricostituzione di un legame etnico antichissimo: Latino stesso (7, 205-211) richiama la tradizione leggendaria (7, 205 *fama est obscurior annis* «è una tradizione resa piuttosto oscura dal passare del tempo») dell'origine laziale di Dardano, l'antenato dei Troiani (cfr. 8, 127-142)[22]. Per il momento non vi è ancora l'inquietudine per gli effetti della guerra futura, delle sofferenze personali e collettive[23]. Soprattutto non si avverte, non ancora, la malinconica impotenza di fronte alle morti di giovani guerrieri, dell'una e dell'altra parte, che dona un'ineguagliabile intensità poetica a tanti episodi dei libri seguenti, fino all'ultimo verso del poema[24].

---

quella grande»). Ma *urbs* indicherà anche l'insediamento troiano sulle sponde del Tevere, 9, 8 *et alibi*, cfr. Giannotti 2012 nota a 7, 157-159.

[21] La discesa del fiume di una parte dei guerrieri per informare Ascanio riguardo a quanto avvenuto a Pallanteo è raccontata brevemente in 8, 548-549 *pars cetera prona* / *fertur aqua segnisque secundo defluit amni* («la parte restante (dei guerrieri) è portata dalla corrente, e tranquilla col flusso discende sul fiume»). Le tre qualificazioni della navigazione, *prona*, *segnis*, *secundo… amni*, mirano a sottolinearne la facilità e la velocità; da notare la polisemia di *secundo… amni* (*secundus* da *sequor*: «orientato secondo la corrente» e «favorevole, propizio») e l'allitterazione sillabica *se-*.

[22] La Penna 2005, 137 "L'impianto neviano [dell'*Eneide*] non deve indurre… a sottovalutare la netta differenza di prospettiva: Nevio richiama il mito per spiegare e fondare la storia, Virgilio guarda, in prospettiva, la storia dal mito… Senza la storia… il mito perderebbe di attualità e di vitalità". Per lo snodo tra mito e storia quale emerge nel tema dell'identità romana, cfr. anche Bettini-Lentano 2013, 179-189.

[23] Ma questi temi erano già presenti nell'invocazione ad Erato, benché motivati principalmente dalla fedeltà al codice epico, 7, 41-44 *Dicam horrida bella,* / *dicam acies actosque animis in funera reges* / *Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam* / *Hesperiam* («Dirò guerre orrende, dirò schiere, e re condotti dal loro coraggio alla morte, e l'armata etrusca e tutta l'Esperia costretta sotto le armi»).

[24] È pur vero che, mentre Evandro, con orgoglio e fiducia di padre, affida ad Enea il figlio Pallante e i suoi cavalieri, un presentimento rende pensosi Enea stesso e Acate (l'opposto di quanto si attenderebbe il lettore, cioè la soddisfazione per aver raggiunto lo scopo, l'alleanza militare): anche questo un momento in cui la *pietas* di Enea dona ai versi l'intensità poetica propria di tanta poesia virgiliana, 8, 520-522 *Vix ea fatus erat, defixique ora tenebant* / *Aeneas Anchisiades et fidus Achates* / *multaque dura suo tristi cum corde putabant* («Ciò (Evandro) aveva appena detto: e a terra gli sguardi tenevano fissi Enea l'Anchisiade, e con lui Acate fedele; e molti duri pensieri nel cuore attristato vagliavano»). Di fronte all'orgoglio di padre

L'IPOTESTO: APOLLONIO RODIO, *ARGONAUTICA*, 2, 1260-1285[25]

Apollonio racconta l'arrivo degli Argonauti, capitanati da Giasone, nella Colchide e l'entrata della nave Argo nella foce del fiume Fasi (2, 1260-1270) abbastanza sinteticamente[26]. In effetti, in questo momento il poeta mira non tanto a descrivere delle azioni quanto a far sentire la tensione provocata dall'ansietà che si impadronisce del cuore degli eroi: da notare, ad esempio, il richiamo al temibile ostacolo mostruoso, ὄφις... δοκεύων («il serpente instancabile»), il cui ricordo li aveva terrorizzati già due volte (1, 408; 1216). Inoltre il rito e la preghiera dei versi 2, 1271-1275 sono intrisi di un colorito ctonio ben marcato, in sintonia con la natura minacciosa del luogo in cui si trovano. Essi infatti giungono nella parete più remota del Ponto (2, 1246), ne toccano gli ἔσχατα πείρατα (2, 1261) («gli estremi confini»): insomma, sono arrivati alla fine del mondo.

A notte, guidati da Argo, giunsero al vasto corso del Fasi,
e agli estremi confini del Ponto. Qui subito
ammainarono le vele e l'antenna e le riposero
nella custodia cava, poi inclinarono l'albero
e lo deposero anch'esso, e percorsero a forza di remi
la grande corrente del fiume: le acque cedevano ovunque,
ribollendo. Sulla sinistra avevano i monti
erti del Caucaso, e la città Citeide di Eea
sulla destra la piana di Ares e il bosco sacro
del Dio, dove il serpente instancabile vigilava
sul vello, disteso sui rami di una quercia frondosa.
Lo stesso figlio di Esone versò da una coppa d'oro nel fiume
libagioni soavi di vino puro, in onore
della Terra e degli dei del paese e delle anime
degli eroi morti, e li pregava di concedergli aiuto
benevolmente e di accogliere con fausto augurio l'approdo.
In quel momento Anceo fece loro questo discorso:

---

da parte di Evandro, Enea è qualificato dal patronimico *Anchisiades*, che oltre ad essere richiesto dalla convenzione del linguaggio epico, è qui, come in passi analoghi, uno sguardo del poeta su Enea che sente, in questo momento, con acutezza l'amore per il padre e il suo amore di padre. Il sentimento viene espresso dalla polivalenza del segno linguistico, la *patria pietas*, come sarà davanti a Lauso morente, 10, 821-824 *At vero ut voltum vidit morientis et ora, / ora modis Anchisiades pallentia miris, / ingemuit graviter miserans dextramque tetendit / et mentem patriae strinxit pietatis imago* («Ma come il volto guardò del morente, e le labbra, le labbra terribilmente pallide, il figlio di Anchise gemette, oh gravemente, di pena, e gli tese la destra, e gli strinse il cuore l'immagine del suo amore di padre»). Su tutto questo importante tema virgiliano cfr. GIANNOTTI 2019, in particolare "Una difficile questione esegetica: X 824", 76-80.

[25] Ci si limita a fornire qualche osservazione limitatamente al nostro tema. Per comodità si mette a testo la traduzione, tratta da PADUANO-FUSILLO 1986. L'originale greco è riportato al termine del capitolo.

[26] Cfr., al contrario, la descrizione analitica e tecnica della partenza da Iolco, 1, 363 ss.

"Siamo giunti alla terra di Colchide, alle correnti del Fasi:
è giunto il momento che tra noi meditiamo
se saggiare Eeta con maniere cortesi,
oppure trovare qualche altro mezzo efficace". 1280
Così disse, e Giasone, seguendo il consiglio di Argo,
fece portare la nave in un'ombrosa palude
e là gettare le ancore, vicino al luogo
del loro arrivo. Dormirono ivi la notte;
non molto dopo l'aurora si levò sulle loro speranze. 1285

Poco prima il poeta aveva descritto la scena riguardante il titano incatenato, per punizione inflitta dagli dei, alle rocce del Caucaso, Prometeo (2, 1246-1259), che accompagna la navigazione degli Argonauti che si avvicinano alla costa della Colchide. Tale descrizione tende a drammatizzare i caratteri terrificanti, mostruosi di questo mito: l'aquila, che non ha "*natura d'uccello del cielo*" (2, 1254)[27], vola all'altezza delle nuvole, ma il suo grido acuto riesce a far tremare il pennone della nave e il battito delle sue ali ne sconvolge le vele. L'orrore della scena si completa con l'echeggiare nell'aria dei lamenti del titano (che essi non possono vedere) col fegato straziato, mentre essi scorgono l'aquila che si stacca dalla cima del monte per "*scagliarsi ingorda allo stesso bersaglio*" (2, 1259). Questa scena non produce alcun effetto sullo svolgimento dell'azione: essa ha la funzione di portare al punto più intenso la *climax* di tensione provocata da ciò che è minacciosamente strano, magico[28], con cui il poeta vuole marcare la fine del secondo libro, che conclude il viaggio di andata degli eroi.

Si possono dunque apprezzare le profonde differenze di prospettiva apportate da Virgilio[29]. Per gli Argonauti la Colchide è soltanto una tappa, la più importante, del viaggio, perché il loro compito è di impadronirsi del vello d'oro, dato che hanno il solo scopo di ritornare in patria con il bottino (il discorso opportunistico di Anceo lo conferma, 2, 1277-1280). In più, il richiamo a Prometeo incatenato sulle cime scoscese del Caucaso riporta gli avvenimenti all'indietro fino al mondo mitico più remoto (Prometeo, un titano, appartiene ad un generazione divina precedente a quella degli dei olimpici che l'hanno punito), poiché mostra che il viaggio degli Argonauti precede la

---

[27] Infatti è un mostro generato da Tifone ed Echidna (secondo Acosilao e Ferecide).

[28] In effetti l'orrore della tortura di Prometeo riapparirà nel corso del terzo libro. Medea aveva ricavato un filtro magico dal fiore (secondo una tradizione, l'*Aconitum napellus* L., una ranuncolacea ricca di alcaloidi tossici) nato dall'icore del titano (3, 844-868; Val. Fl. 7, 356), e proprio questo filtro sarà decisivo per il successo del suo progetto.

[29] Per i paralleli cfr. Della Corte 1985, 137-138.

liberazione di Prometeo per mano di Eracle[30]. Infatti la Colchide non subirà alcun cambiamento prodotto dall'arrivo degli stranieri: resterà la terra delle magie, dei prodigi mostruosi, resterà nell'ambito del mito, la storia non avrà nessuna incidenza su di essa[31]. Il suo tempo e il suo spazio, grazie a Medea, appartengono alla tragedia.

L'arrivo degli Argonauti e la risalita del Fasi vengono risolti in pochi versi (2, 1261-1266), che descrivono delle operazioni tecniche; essi non si caricano dei valori ideali e simbolici che si rilevano dai passi virgiliani. Ma, dopo tutto, ciò consegue dalla differenza più forte tra i due testi. Dalla Colchide, da questa terra magica alla fine del mondo, gli Argonauti, dopo essersi impadroniti del bottino, il vello d'oro, cercano di ripartire il più presto possibile. Enea e i suoi hanno trovato nel Lazio non soltanto una nuova patria, ma anche la loro patria antica, in base all'oracolo di Apollo, *Aen*. 3, 94-96 "*Dardanidae duri, quae vos a stirpe parentum / prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto / accipiet reduces. Antiquam exquirite matrem"* («"O tenaci discendenti di Dardano, quella terra che all'origine vi produsse dal ceppo degli avi, lei stessa vi accoglierà, nella sua fecondità generosa, a lei tornati. Cercate l'antica madre!"»). La risalita del Tevere, dunque, è anche il momento in cui ha termine il mito, con il suo movimento circolare, e comincia il moto lineare della storia.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Nel canto ottavo del poema ariostesco, il paladino Rinaldo, inviato da Carlo, sbarca in Scozia (8, 22-25) per chiedere al re dei rinforzi in soccorso dell'imperatore e di Ottone, il re d'Inghilterra, assediati a Parigi dai Saraceni. Ottenuti i rinforzi chiesti, Rinaldo parte dal porto di Berwick per raggiungere Londra e fare la stessa richiesta al principe del Galles, che infatti l'accoglierà (8, 27-28).

Nell'ottava 8, 26 il poeta racconta l'imbarco, la navigazione e l'arrivo del paladino a Londra:

---

[30] Al contrario, in Valerio Flacco gli Argonauti si avvicinano alla Colchide nel momento preciso in cui Ercole sta liberando Prometeo (5, 154-176). Essi non sanno che Ercole è sul Caucaso: senza vedere nulla dell'evento, odono un immenso frastuono, e i gemiti del titano, e scorgono degli effetti spettacolari, e raccapriccianti, 5, 173-176 *Tantum mirantur ab alto / litora discussa sterni nive ruptaque saxa / et simul ingentem moribundae desuper umbram / alitis atque atris rorantes imbribus auras* («Si stupiscono solamente di vedere, dal largo, la costa coprirsi di lastre di neve e massi di roccia infranta, e, insieme, quell'ombra immensa, al di sopra di loro, di un morente rapace, e l'aria che lascia cadere una pioggia di gocce di nero sangue»).

[31] Chiaramente qui non si tiene conto della memoria delle prime esplorazioni e della colonizzazione greca delle coste del Mar Nero, che è un nucleo originario della saga argonautica.

Spirando il vento prospero alla poppa,
monta Rinaldo, et a Dio dice a tutti:
la fune indi al viaggio il nocchier sgroppa;
tanto che giunge ove nei salsi flutti
il bel Tamigi amareggiando intoppa.
Col gran flusso del mar quindi condutti
i naviganti per camin sicuro
a vela e remi insino a Londra furo.

Per suggerire la velocità della traversata della nave di Rinaldo il poeta impiega i primi tre versi per la partenza, non ne usa nessuno per raccontare la navigazione stessa. Al verso 4 il lettore vede già il paladino alla foce del Tamigi. Il ritmo narrativo rallenta nettamente nella descrizione della risalita del fiume e, come avviene talvolta in questo poema, la fine dell'ottava conclude anche, per il momento, questo segmento narrativo. I versi 6-8 mettono in evidenza la facilità della navigazione fluviale, che procede di gran carriera. Ma l'agevolazione più grande è quella del "*gran flusso del mar*", la marea montante, che non solamente spinge la nave, ma la conduce anche (*condutti*), la guida "*per camin sicuro*", diretto, senza ostacoli né soprassalti.

Il contesto narrativo rinvia al secondo dei passi dell'*Eneide*, 8, 86-101, per evidenti analogie. I protagonisti, impegnati in un conflitto decisivo (per Enea la guerra contro gli indigeni per stabilirsi nella nuova patria; per Rinaldo salvare l'Europa dall'invasione dei Saraceni), vanno alla ricerca di rinforzi per la loro causa. La seconda parte del viaggio si svolge risalendo un fiume contro corrente, e tuttavia senza la corrente fluviale, poiché la marea montante permette una navigazione rapida e sicura. Senza tener conto di particolari di minore importanza, si notano subito due grandi differenze. In primo luogo Rinaldo si reca presso degli alleati ben conosciuti, mentre Enea dovrà stringere un'alleanza con un re che non conosce (fidando solo nelle parole del dio Tiberino apparsogli in sogno). In secondo luogo è proprio la funzione di punto di svolta tra il mito e la storia, che s'è visto essere centrale nella risalita del Tevere da parte di Enea, a mancare totalmente in questa ottava ariostesca. Il motivo è che il poeta spiega, in modo ben esplicito, la facilità della risalita della nave di Rinaldo con il flusso di marea, escludendo qualsiasi intervento esterno alle forze naturali. Anche questo un modo per rendere omaggio al modello antico, inarrivabile, aggiungendovi però un tocco ironico, un sorriso di complicità col lettore, che riattraversa i secoli.

JOSEPH CONRAD, *HEART OF DARKNESS*[32]

In questo libro la narrazione di primo grado inquadra il racconto fatto da Marlow (il narratore di secondo grado) della spedizione, di cui era stato incaricato, che aveva lo scopo di raggiungere, al centro dell'Africa, Kurz, un agente della "Compagnia" che si era ammalato, e ricondurlo alla costa. La fascinazione esercitata su Marlow da "*one river especially, a mighty big river… resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land. And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird – a silly little bird*" (p. 22), che potrebbe apparire come un simbolo dell'attrazione moderna per l'ignoto, il primitivo, invece non avrà alcun seguito nel romanzo: il viaggio su questo fiume (il Congo, ma il lettore non incontrerà questo nome da nessuna parte) si dispiega al centro del libro, ma completamente spoglio di ogni fascino proprio dell'avventura o dell'eroismo, così come di ogni illusione rousseauiana. Il commercio dell'avorio non è che il simbolo dello sfruttamento degli indigeni e della depredazione del loro paese da parte degli europei (per l'autore: i Belgi).

La risalita del fiume non comincia alla foce ma all'interno del continente, da un punto molto lontano dalla costa, raggiuto da Marlow al termine di una lunga marcia; questa gli permette di conoscere e sperimentare un gran numero di situazioni e di personaggi che, con i loro atteggiamenti e discorsi, gli rivelano la stupidità, la laida avidità, l'evidente ipocrisia dei "civilizzatori". Finalmente arriva alla "*Central Station*", dove "*a stout, excitable chap with black moustaches, informed me with great volubility and many digressions, as soon as I told him who I was, that my steamer was at the bottom of the river*" (p. 40), poiché il battello era affondato, e parecchio tempo passa prima che la piccola imbarcazione a vapore, "*the tin-pot steamboat*" (p. 60), possa navigare di nuovo.

È vero che, lo dice Marlow, "*Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and big trees were kings… you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps*" (p. 59). Ma non si tratta di incantesimi o di magie: è proprio la realtà che si dissolve ("*the reality – the reality, I tell you – fades*, p. 60), la verità profonda è nasco-

---

[32] Come di consueto, ci si riferisce alla seconda edizione (1902, la prima è del 1899); le citazioni sono prese da: J. Conrad, *Heart of Darkness*, with *The Congo Diary*, Introd. and Notes by R. Hampson, London 1995. Si sa che molte suggestioni per questo racconto derivarono a Conrad dalla sua spedizione di sei mesi su "una scatola di sardine munita di un timone posteriore" (il *Florida*) nel Congo belga nel 1890, cfr. *The Congo Diary*. Le osservazioni che seguono si limitano agli aspetti del libro che riguardano il nostro tema.

sta, ma "*I felt often its mysterious stillness watching me at my monkey tricks*" (p. 60). In effetti la risalita nella direzione del "*heart of darkness*" è molto difficile, spesso rischiosa, sempre fastidiosa, sgradevole: "*I had to keep guessing at the channel ; I had to discern, mostly by inspiration, the signs of hidden banks; I watched for sunken stones; I was learning to clap my teeth smartly before my heart flew out, when I shaved by a fluke some infernal sly old snag that would have ripped the life out of the tin-pot steamboat and drowned all the pilgrims*" (p. 60). Una risalita del fiume di questo genere non ha più nulla di epico, cfr. anche il passo "*Tres, trees, millions of trees…*" (p. 61).

La fine della risalita è segnalata, per un certo verso, dal grido del lamento, immenso e misterioso, che attraversa la foresta: "*a cry, a very loud cry, as of infinite desolation, soared slowly in the opaque air… to me it seemed as though the mist itself had screamed, so suddenly, and apparently from all sides at once, did this tumultuous and mournful uproar arise*" (p. 68). Questo modo di accogliere, da parte dei selvaggi, l'imbarcazione e i suoi occupanti esprime non tanto l'ostilità verso gli stranieri, i bianchi, quanto il dolore, la disperazione d'essere privati di Kurz, che considerano un personaggio straordinario, un protettore - di più ancora, per essi era un dio, "*They adored him*", confida il giovane russo a Marlow (p. 92).

Il senso stesso del viaggio resta vago[33]. Non si capisce bene se Kurz accetti o non accetti di buon grado di essere ricondotto alla costa. Non si comprende nemmeno chi realmente sia Kurz, poiché ognuno di coloro che l'hanno conosciuto confida a Marlow delle valutazioni diverse, spesso opposte[34].

In questo racconto la risalita del fiume non porta Marlow e i "*pilgrims*" verso un mondo sconosciuto o nuovo, poiché l'incontro dei due mondi, la civiltà europea e il primitivo, si è già prodotto, e senza apportare alcun vantaggio morale o pratico (più volte il narratore descrive dei resti di strumenti della tecnologia moderna abbandonati o inservibili). Gli europei non sono altro che dei saccheggiatori, e gli indigeni conservano i loro riti mostruosi - il cannibalismo -, come lo prova la disorganizzazione generale che si riscontra nelle varie tappe del viaggio[35]. Tale incontro ha già corrotto, reciprocamente, i due mondi, che hanno raggiunto un tale grado di degradazione che essa non

---

[33] Parecchi elementi nel racconto restano vaghi: le rive del fiume sono avvertite non tanto come un'interminabile bordura di foreste quanto come un incubo opprimente; la presenza degli indigeni lungo il fiume è quasi sempre invisibile, ma avvertita dappertutto; degli indigeni non si percepisce che il nero ebano della pelle e il bianco degli occhi.

[34] È così fino al passo, volutamente grottesco, poco prima della fine del racconto, in cui il "cugino" di Kurz afferma che era stato un grande musicista, e che un giornalista lo proclama un "caro collega" e un "estremista" politico; Marlow stesso ammette che nemmeno lui saprebbe decidersi tra le qualificazioni: un Kurz artista pittore scrittore anche per i giornali oppure un giornalista pittore dilettante (pp. 115-116).

[35] L'assurdità di tutto ciò si può riassumere nell'immagine surreale, durante la navigazione lungo la costa africana, della nave da guerra francese che bombarda, pigramente, la foresta: "*There wasn't even a shed there, and she was shelling the bush… In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent*" (p. 30).

può essere espressa che dall'ultimo grido di Kurz agonizzante: «*The horror! The horror!*»[36].

Il tema della risalita del fiume contro corrente, grazie al dinamismo che possiede in sé stesso (come s'è detto all'inizio, è un viaggio, un movimento contro corrente, nella direzione inversa allo scorrere dei fenomeni naturali nello spazio e nel tempo), è orientato, concretamente e simbolicamente, verso l'incontro con mondi estranei, all'interno di una realtà che è retrocessa (nello spazio, nel tempo, nella cultura e civiltà, nei costumi ecc.) rispetto al punto di partenza. Un incontro da cui emanano degli effetti previsti o imprevedibili, un incontro che costituisce un punto di svolta decisivo.

Invece in *Heart of Darkness* tutti gli aspetti di questo tema perdono la loro consistenza. L'incontro non è più il momento di svolta, non porta nulla di nuovo: né i vantaggi della civiltà moderna al mondo selvaggio, né la scoperta del mondo primitivo capace di portare un ringiovanimento al mondo moderno. Il mito e la storia, incontrandosi, si confondono e si corrompono l'un l'altro, senza alcun profitto né per l'uno né per l'altro.

Non sorprende, dunque, che in questo racconto (frutto emblematico della contemporaneità) domini il contrario di ciò che accade nell'*Eneide*. Nel poema virgiliano è il mito (Enea è figlio di una dea, a sua volta figlia di Giove, e non da solo bensì come capo di un popolo che cerca una nuova patria) che muove incontro alla storia, ed è a partire da quel momento che scatta un movimento progressivo. Nel libro di Conrad è la storia (il mondo moderno, che ritiene di rappresentare, esso stesso, il culmine del progresso) che va verso il mito (l'illusione moderna del primitivo), che essa corrompe e da cui ritorna corrotta: Kurz, anche da solo, ne è il simbolo.

APOLLONIO RODIO, *ARGONAUTICA*, 2, 1260-1285

1260 Ἐννύχιοι δ' Ἄργοιο δαημοσύνῃσιν ἴκοντο
Φᾶσίν τ' εὐρὺ ῥέοντα καὶ ἔσχατα πείρατα Πόντου.
Αὐτίκα δ' ἱστία μὲν καὶ ἐπίκριον ἔνδοθι κοίλης
ἱστοδόκης στείλαντες ἐκόσμεον· ἐν δὲ καὶ αὐτὸν
ἱστὸν ἄφαρ χαλάσαντο παρακλιδόν. Ὦκα δ' ἐρετμοῖς

[36] Di cui Marlow si ricorda anche più tardi: "*I seemed to hear the whispered cry, «The horror! The horror!»*" (p. 118), cfr. le interpretazioni di questa espressione nel commento dell'edizione di riferimento, pp. 138-139, n. 112. Secondo Ford Madox Ford, Conrad avrebbe voluto terminare il racconto di Marlow con questo grido che Kurz avrebbe pronunciato in francese («L'horreur! L'horreur!»), ma il valore leggermente diverso della parola nelle due lingue lo spinse invece a terminarlo con la grottesca scena finale a casa della fidanzata di Kurz.

εἰσέλασαν ποταμοῖο μέγαν ῥόον· αὐτὰρ ὁ πάντῃ
καχλάζων ὑπόεικεν. Ἔχον δ' ἐπ' ἀριστερὰ χειρῶν
Καύκασον αἰπήεντα Κυταιίδα τε πτόλιν Αἴης,
ἔνθεν δ' αὖ πεδίον τὸ Ἀρήιον ἱερά τ' ἄλση
τοῖο θεοῦ, τόθι κῶας ὄφις εἵρυτο δοκεύων
πεπτάμενον λασίοισιν ἐπὶ δρυὸς ἀκρεμόνεσσιν.
Αὐτὸς δ' Αἰσονίδης χρυσέῳ ποταμὸν δὲ κυπέλλῳ
οἴνου ἀκηρασίοιο μελισταγέας χέε λοιβὰς
Γαίῃ τ' ἐνναέταις τε θεοῖς ψυχαῖς τε καμόντων
ἡρώων· γουνοῦτο δ' ἀπήμονας εἶναι ἀρωγοὺς
εὐμενέως καὶ νηὸς ἐναίσιμα πείσματα δέχθαι.
Αὐτίκα δ' Ἀγκαῖος τοῖον μετὰ μῦθον ἔειπε·
« Κολχίδα μὲν δὴ γαῖαν ἱκάνομεν ἠδὲ ῥέεθρα
Φάσιδος· ὥρη δ' ἦμιν ἐνὶ σφίσι μητιάασθαι
εἴ τ' οὖν μειλιχίῃ πειρησόμεθ' Αἰήταο,
εἴ τε καὶ ἀλλοίη τις ἐπήβολος ἔσσεται ὁρμή. »
Ὣς ἔφατ'· Ἄργου δ' αὖτε παρηγορίῃσιν Ἰήσων
ὑψόθι νῆ' ἐκέλευσεν ἐπ' εὐναίῃσιν ἐρύσσαι,
δάσκιον εἰσελάσαντας ἕλος· τὸ δ' ἐπισχεδὸν ἦεν
νισομένων. Ἔνθ' οἵ γε διὰ κνέφας ηὐλίζοντο·
Ἠὼς δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένοισι φαάνθη.

DIFFRAZIONI

Accostare l'occhio e l'orecchio ad una parola, ad un'espressione, ad un breve testo poetico è un'operazione oggi avvertita dai più come insensata, irragionevole, diciamolo: inutile. Non serve a nulla, infatti, per noi. Non ci serve per vincere le sfide oggi ritenute vitali, per il singolo e per le comunità. Ben altro incombe. Se poi si tratta di parole antiche, ogni giustificazione è vana. E allora, quasi per dispetto, si cede alla tentazione: lasciarsi incuriosire dall'uso di una parola latina, cercare di cogliere qualche significato di versi lontani nel tempo o per la lingua, avvertire, in modo spesso difficilmente esprimibile con il linguaggio di oggi, le vibrazioni di messaggi, intenzioni, relazioni comunicative provenienti da voci lontane, espresse con parole remote. Tutto ciò ci fa percepire gli aloni di senso, vari e mutevoli, che i termini e le espressioni, ascoltati da vicino, diffondono attorno a sé. E tutto questo dona sapore al tempo che vi si dedica. E offre una sensazione, anzi un'esperienza, di libertà.

IX

LE RELATIVE LATINE CON L'INFINITO. UN CASO DI AMBIGUITÀ SINTATTICA?*

1. *Un aspetto della "relative Verschränkung"*

L'aspetto della *relative Verschränkung*[1] del latino esaminato in questo studio è la co-occorrenza della proposizione relativa (PR) e della proposizione infinitiva (AcI) con il pronome (e aggettivo) relativo; ecco un esempio:

(1) Sen. *dial*. 10 (*de brevitate vitae*), 1, 3 (*vitam*) *quam ire non intelleximus transisse sentimus*.

Ci accorgiamo che è andata via la vita che non abbiamo capito che stava scorrendo.

Qui infatti la proposizione subordinata relativa[2] *quam non intelleximus* e l'infinitiva retta da essa *quam ire* hanno in comune il pronome relativo *quam*, e inoltre l'infinitiva è inclusa nella sua sovraordinata.

La *relative Verschränkung* riguarda molti tipi diversi di proposizioni subordinate:
l'interrogativa indiretta:

(2) Verg. *georg*. 1, 24-25 *tuque adeo quem mox quae sint habitura deorum / concilia incertum est*.

E tu anche, che non sappiamo quali consessi divini ben presto accoglieranno.

la proposizione completiva:

(3) Cic. *Phil*. 2, 55 *omnia perfecit quae senatus salva re publica ne fieri possent prospexerat*.

---

* Questa ricerca è stata presentata nella tavola rotonda sull'ambiguità linguistica a Ravenna, il 14 giugno 2003, la giornata conclusiva del 12° Congresso internazionale di linguistica latina (CILL), tenutosi i giorni precedenti presso l'università di Bologna. Ne è stato ricavato un articolo in francese per il volume Orlandini-Moussy (dir.), *L'ambiguïté en Grèce et à Rome*, Paris, PUPS, 2007 (v. Bibliografia), di cui qui si offre la traduzione con qualche adattamento.

[1] La denominazione corrente è tratta da Hofmann-Szantyr 1972, 568-569. In francese si rende in genere con *entrecroisement relatif* o *entrelac relatif*, in italiano con *incrocio della relativa*.

[2] Per la teoria dei *verbes parenthétiques* nel quadro della teoria del COMP, cfr. Maurel 1989, 183.

Egli ha portato a compimento tutti quei provvedimenti che il senato, per la salvezza dello stato, aveva provveduto ad impedire che si realizzzassero.

la proposizione circonstanziale:

(4) Cic. *fin*. 2, 64 *aberat omnis dolor, qui si adesset nec molliter ferret*[3]

egli era esente da ogni dolore, che pure se gli fosse capitato, l'avrebbe sopportato senza debolezzza.

(5) Cic. *Rosc. Am*. 33 *ut omnis occisus perdiderit et adflixerit, quos quia servare per compositionem volebat, ipse ab iis interemptus est*.

al punto che, con la sua morte, portò alla perdita e alla rovina tutti, che, poiché voleva salvarli per mezzo della riconciliazione, fecero morire proprio lui.

l'ablativo asssoluto:

(6) Cic. *Mil*. 32 *Milone interfecto Clodius haec adsequebatur… ut iis consulibus praetor esset, quibus si non adiuvantibus at coniventibus certe speraret se posse eludere in illis suis…furoribus*.

Ucciso Milone, Clodio otteneva questi risultati… di essere pretore sotto dei consoli di cui sperava di ottenere se non l'appoggio almeno la connivenza per dare libero sfogo alle sue violenze da pazzo.

e persino in un'altra relativa:

(7) Cic. *fin*. 5, 83 *cum… idque bonum solum sit, quo qui potiatur necesse est beatus sit*.

dal momento che… questo è il solo bene, tale che chi se ne imposssessa ne viene di necessità che sia felice.

In ogni caso il pronome relativo realizza la funzione sintattica richiesta dalla proposizione inclusa e non dal verbo della PR sovraordinata: nell'esempio (4) ci si aspetterebbe **quem si adesset…ferret*.

[3] Per la discussione sulle relazioni tra *entrelac relatif* e *relatif de liaison* (il nesso relativo) cfr. Évrard 1992, Longrée 1996.

2. *La PR come proposizione infinitiva (PR-AcI)*

2.1. *Alcuni esempi*

Si può fare un rapido rilevamento delle modalità con cui si presenta l'infinito in questa costruzione; più avanti si riporteranno degli esempi in cui l'infinito si presenta nei tre aspetti di presente, passato e futuro (per il presente v. anche (1)), e con verbi al passivo e verbi deponenti:

(8) Caes. *Gall*. 2, 1, 1 *Certior fiebat omnis Belgas, quam tertiam Galliae partem esse dixeramus, coniurare*.

Veniva informato che tutti i Belgi, che abbiamo detto che formano un terzo della Gallia, si stavano impegnando con un giuramento.

(9) Cic. *de orat*. 3, 2 *commotus oratione ea, quae ferebatur habita esse in contione a Philippo, quem dixisse constabat videndum sibi esse aliud consilium*.

Emozionato da quel discorso, che si riferiva che fossse stato pronunciato davanti al popolo da Filippo, che era noto che aveva detto che aveva bisogno di prendere in esame un altro consiglio.

(10) Cic. *Verr*. 2, 4, 94 *Ibi est… simulacrum ipsius Herculis, quo non facile dixerim quicquam me vidisse pulchrius*.

Vi è lì una statua di Ercole stesso, della quale non facilmente potrei dire di aver visto qualcosa di più bello.

(11) Cic. *Tusc*. 5, 64 *Tenebam enim quosdam senariolos, quos in eius monumento esse inscriptos acceperam*.

Conoscevo infatti dei senari di poco conto che sapevo che erano stati scolpiti sulla sua [di Archimede] tomba.

(12) Cic. *Catil*. 2, 14 *in exsilium eiciebam quem iam ingressum esse in bellum videbam?*

E io volevo cacciare in esilio un uomo che vedevo già avviato sulla strada della guerra?

(13) Cic. *Catil*. 2, 26 *gladiatores, quam sibi ille manum certissimam fore putavit*.

i gladiatori, che lui riteneva che sarebbero stati per lui il reparto più sicuro.

2.2.1. *Il pronome relativo all'accusativo: complemento oggetto del verbo reggente e soggetto dell'AcI*

La maggior parte degli esempi presenta il pronome relativo all'accusativo

e molti tra loro hanno dei *verba sentiendi* oppure *declarandi* come predicato della sovraordinata, come il (12) e il seguente:

(14) Catull. 8, 2 *et quod vides perisse perditum ducas*
e quello che vedi che è perduto, ritienilo perduto.

Parecchi di questi relativi sono uniti ad un infinito, soprattutto *esse*, a formare un predicato nominale, ad esempio (13), (8) e i seguenti:

(15) Cic. *Mur*. 32 *cum esset… qualem te esse video*.
dal momento che egli era… tale quale vedo che tu sei ora.

(16) CIL I^2, 584 *quem agrum poplicum indicamus esse, eum agrum…*
Quello che noi dichiariamo che è territorio appartenente allo stato, questo territorio…

Esistono infine degli esempi in cui si può interpretare la costruzione del pronome relativo con l'infinito soltanto come un vero e proprio AcI[4], come (1), (11) e i seguenti:

(17b) Cic. *off*. 1, 10 *ita, quam ille triplicem putavit esse rationem, in quinque partes distribui debere reperitur.*
e così questa divisione che egli (Panezio) ritenne che fosse triplice, si scopre che deve essere distinta in cinque parti.

(18) Caes. *Gall*. 6, 19, 4 *omniaque quae vivis cordi fuisse arbitrantur in ignem inferunt*.
e tutto ciò che pensano che stesse a cuore ai vivi lo portano sul rogo

Lo si può provare per mezzo del confronto con la costruzione del NcI. Nella frase seguente:

(19) Caes. *Gall*. 6, 11, 3 *earumque factionum principes sunt, qui summam auctoritatem eorum iudicio habere existimantur.*
e i capi di questi partiti sono quelli che si ritiene che abbiano, a loro giudizio, il più alto prestigio.

---

[4] E ciò avviene fino al punto che talora sono sottintesi i costituenti stessi dell'AcI: (17a) Cic. *Att*. 3, 9, 2 *sustinebimus nos et spe qua* (scil. *nos niti*) *iubes nitemur* («resisteremo e ci aggrapperemo alla speranza alla quale tu ci ordini di aggrapparci»).

la costruzione che ci interessa può essere rifatta come (19a) **quos summam auctoritatem eorum iudicio habere existimant*[5].

2.2.2. *Il pronome relativo in altri casi*

Se è vero, come s'è visto negli esempi precedenti (e come si vedrà anche nei successivi), che il pronome relativo in questa costruzione è quasi esclusivamente all'accusativo, si trovano anche altri esempi in cui il pronome relativo è in un caso diverso.

In genitivo:

(20) Ter. *Haut*. 427-428 *nuntium adporto tibi / cuius maxime te fieri participem cupis*.

Ti porto una notizia, quella di cui tu desideri soprattutto che ti si faccia partecipe.

in dativo:

(21) Caes. *Gall*. 7, 20, 5 *summam imperii se consulto nulli discedentem tradidisse, ne is multitudinis studio ad dimicandum impelleretur, cui rei… studere omnis videret*. (disc. indir.)

Lui a bella posta, andandosene, non aveva affidato ad nessun altro il comando, in modo che questi non fosse spinto dall'impazienza della massa a dare battaglia, a cui vedeva che tutti aspiravano.

in ablativo (con poche occorrenze): il (10) e i seguenti:

(22a) Cic. *Att*. 7, 9, 4 *Tollamus igitur hoc quo illum posse adduci negant*.

Togliamo di mezzo perciò questo sbocco della situazione, verso il quale dicono che non lo (Cesare) si possa spingere.

(22b) Tac. *hist*. 2, 47, 1 *… felicitati, qua te non potes diu usurum*[6]

ad una felicità, della quale si pensa che non si potrà godere a lungo.

in ablativo con preposizione:

(23) Caes. *Gall*. 4, 7, 1 *iter in ea loca facere coepit, quibus in locis esse Germanos audiebat*.

---

[5] Da confrontare con (19b) Auson. *ludus* 147-149 (6, 1-3) *Cleobulus ego sum… / magnae sed auctor… sententiae* / ἄριστον μέτρον, *quem dixisse existimant* («Io sono Cleobulo… ma autore della grande massima ἄριστον μέτρον [il meglio è avere misura] che si pensa che io abbia pronunciato»).

[6] In questo caso il congiuntivo, caratterizzante o eventuale, della sovraordinata ne marca in più la funzione avverbiale.

si mise a viaggiare verso quella regione in cui gli dicevano che erano i Germani.

in ablativo avverbiale:

(24) Sen. *epist*. 63, 16 *Cogitemus ergo, Lucili carissime, cito nos eo perventuros quo illum pervenisse maeremus*.

Dobbiamo allora riflettere, mio caro Lucilio, che noi ben presto arriveremo là dove ci lamentiamo che il nostro amico è arrivato.

2.2.3. *Il pronome relativo all'accusativo: soggetto dell'AcI e non complemento oggetto del verbo reggente*

Nella maggior parte degli esempi precedenti si potrebbe interpretare l'accusativo del pronome relativo prima di tutto come complemento oggetto del verbo che lo regge e dunque spiegare l'infinito soprattutto come un predicativo ed escludere perciò che si tratti dell'AcI. Ma vi sono degli esempi in cui certamente la costruzione è quella dell'AcI, poiché il pronome relativo all'accusativo può essere interpretato soltanto come soggetto dell'AcI, dal momento che non ha alcuna relazione sintattica col verbo reggente. Sono i casi di (9) e:

(25) Cic. *Lael*. 15 *Mecum incommodius* (scil. *actum est*), *quem fuerat aequius, ut prius introieram, sic prius exire de vita*.

Il destino si è comportato meno bene con me, che sarebbe stato più giusto che, come ero entrato prima di lui nella vita, così ne uscissi prima.

(26) Tac. *ann*. 1, 25, 3 *Cetera senatui servanda, quem neque gratiae neque severitatis expertem haberi par esset*. (disc. indir.)[7]

Il resto doveva essere riservato al senato, che era giusto che non fosse tenuto escluso o dal concedere l'indulgenza o dall'usare la severità.

(27) Quint. *inst*. 10, 1, 65 *Nam et grandis et elegans et venusta, et nescio an ulla, post Homerum, quem ut Achillem semper excipi par est, aut similior sit oratoribus aut ad oratores faciendos aptior.*

Il suo stile ha grandiosità, eleganza e grazia e penso nessun altro, dopo Omero che è giusto che venga sempre messo da parte come Achille, o più simile al genere oratorio o più adatto alla formazione degli oratori.

[7] Esempio che Longrée 1996, 276, note 3 e 4, non include nel nesso relativo.

2.3. *Rapporto tra coesione semantico-sintattica con il verbo reggente e ambiguità sintattica*

Studiando questa costruzione intrecciata del PR-AcI si vede che nella dipendenza semantico-sintattica del verbo reggente la coesione può avere una intensità variabile, tanto che si possono isolare tre gradi. È molto forte quando il pronome relativo è all'accusativo perché esso è anche oggetto del verbo reggente, cfr. (11), (12), (13), (14), (15), (16), (17) ecc.; la coesione è debole quando il pronome è ad un caso diverso dall'accusativo, cfr. (10), (21), (22) ecc.; la coesione è quasi nulla quando il verbo reggente è impersonale, cfr. (9), (25), (26), (27).

Si nota invece una proporzionalità inversa a quella esposta ora se si valuta l'ambiguità sintattica. In altre parole, nei tre gruppi di esempi come segnalati sopra, la costruzione del pronome relativo all'accusativo con l'infinito acquista una autonomia proporzionalmente sempre più forte come AcI (cioè come completiva) malgrado la presenza del pronome relativo, che vi acquisisce la funzione di demarcativo.

2.4. *I caratteri della PR in comune con la costruzione intrecciata PR-AcI*[8]

D'altra parte la *relative Verschränkung* che si studia qui possiede dei caratteri che sono propri della PR, ad esempio l'attrazione regressiva:

(28) Plaut. *Capt*. 1-2 *Hos quos videtis stare hic captivos duo, / illi qui astant,… i stant ambo, non sedent*.

Questi uomini che vedete che stanno in piedi qui, i due prigionieri, quelli che sono in piedi, ebbene essi sono in piedi tutti e due, non stanno seduti.

E così l'antecedente è incluso nella PR, cfr. (17), l'antecedente è ripetuto nella PR, cfr. (23), la concordanza si fa con il nome del predicato, cfr. (8), (13), l'antecedente è ripreso come pronome neutro o simile, cfr. (22). Inoltre sul piano semantico si possono riconoscere delle PR nominalizzate con un valore determinativo, cfr. (15), (17) e:

(29) Sen. *epist*. 63, 16 (*amicus*) *quem putamus perisse praemissus est*.

l'amico che noi riteniamo che sia perduto si è soltanto portato avanti.

(30) Caes. *Gall*. 6, 8, 6 *quos <modo> fugere credebant infestis signis ad se ire viderunt*.

---

[8] Lavency 1998, 91 attribuisce a Évrard 1992 la denominazione "entrelacs relatifs", mentre l'autore citato, Évrard 1992, 184, nota 41, dice "entrelacs des fonctions du relatif", di cui tratta specificamente in quel punto.

quei nemici che credevano che poco prima stessero fuggendo, li hanno visti che venivano loro incontro in formazione d'attacco.

Dal lato delle funzioni semantiche si possono distinguere dei casi in cui a prevalere è la funzione rematica, cosa che si presenta soprattutto nella PR nominalizzata, cfr. (15), (17), (29), (30), oppure è la funzione tematica, cfr. (11) e (23). Ma vi si può anche distinguere una funzione esplicativa, come in (1), (9), (11), (23), (25), oppure una funzione determinativa, cfr. (29) e (30).

D'altra parte si possono riconoscere delle funzioni sintattiche proprie dell'AcI: soggettiva in (9), (25), (26), (27), oggettiva in (1), (11), (16) ecc., epesegetica in (22).

Dunque la costruzione del pronome relativo con l'infinito condivide delle caratteristiche e delle funzioni sia dell'AcI sia della PR.

2.5. *La formazione della costruzione intrecciata PR-AcI: ipotesi*

Se si vuole esaminare la formazione della costruzione intrecciata PR-AcI, si presentano due ipotesi.

A) A partire da una frase che comprende un verbo che regge un pronome o aggettivo relativo col quale si accorda un participio (o un gerundivo) in funzione predicativa, come negli esempi seguenti:

(31) Cic. *inv*. 1, 8 *Nam quibus in rebus summa ingenia philosophorum plurimo cum labore consumpta intellegimus, eas… oratori adtribuere magna amentia videtur*.

Mi pare una grande follia affidare all'oratore quelle questioni sulle quali sappiamo che si sono dedicati con grandissima fatica i sommi ingegni dei filosofi.

(32) Caes. *Gall*. 2, 24, 1 *Pedites… quos primo hostium impetu pulsos dixeram…*

I nostri fanti… che avevo presentati messi in rotta all'inizio dell'attacco nemico…

se si sottintende (o si aggiunge) la forma *esse*, si ha un vero e proprio infinito e dunque un AcI, come lo sono in (12) *ingressum esse* e in (11) *esse inscriptos* e ancora in:

(33) Caes. *civ*. 2, 23, 3 *cum decem longis navibus…, quas navis… P. Attius reficiendas huius belli causa curaverat*.

con dieci navi da guerra…, navi che P. Azzio aveva preso l'incarico di far riparare per l'attuale guerra.

La stessa costruzione si presenta se al posto di un participio c'è un predicativo nominale, come negli esempi seguenti:

(34) Sall. *Catil*. 36, 4 *domi otium atque divitiae, quae prima mortales ducunt*.

in patria, la tranquillità e le ricchezze, i beni che i mortali collocano davanti a tutti gli altri.

(35) Cic. *Tusc*. 1, 11 *ubi sunt ergo ii quos miseros dicis?*

e allora dove si trovano quelli che tu chiami infelici?

Una situazione da confrontare con (17) *triplicem esse*, (8) *partem esse*, (13) *certissimam fore*, (16) *poplicum… esse*.

B) La seconda ipotesi prende in considerazione una PR che abbia un predicato costituito da un verbo modale che regge un infinito:

(36) Plaut. *Pseud*. 462 CA. *Sunt quae te volumus percontari*.

Ci sono delle cose che ti vogliamo chiedere.

Questa struttura, con un semplice ampliamento semantico, può essere messa in parallelo con quella dell'esempio seguente:

(37) Cato *agr*. 52, 1 *per fundum aut qualum ramum, quem radicem capere voles, traicito*.

fa' passare attraverso il fondo (bucato del vaso) o un cesto il ramo che vorrai che metta la radice.

D'altra parte si può confrontare quanto detto finora con la costruziojne parallela del NcI, come già s'è fatto prima, cfr. (19), ma anche in una parte dell'esempio (9) … *oratione ea quae ferebatur habita esse*, e anche nell'esempio seguente:

(38) Cic. *Catil*. 3, 22 *quae gens una restat quae bellum populo Romano facere et posse et non nolle videatur*.

la nazione che resta la sola che sembri essere capace e non essere contraria a far guerra al popolo romano.

2.6. *Confronto con altre PR aventi più funzioni: differenze*

Se si considerano le PR aventi più funzioni, si presentano due casi.

a) Tornando al punto 1., si rileva la presenza di due demarcativi sintattici, come si è rilevato per PR + proposizione circostanziale nell'esempio (4), PR + completiva nell'esempio (2), e persino PR + PR nell'esempio (7).

b) Allo stesso modo, nelle PR avverbiali (quali la PR avente valore di finale, causale, consecutiva, ipotetica ecc.) coabitano due valori sintattici (e

semantici) con un solo verbo al modo finito (il congiuntivo): ne risulta una polisemia, per la quale l'anaforico scioglierebbe ogni ambiguità.

Al contrario, nella costruzione che stiamo studiando (PR-AcI) si rileva che:
in rapporto a a): - c'è un solo demarcativo (*qu-*): il pronome relativo condiviso dai due verbi (quello reggente e l'infinito);
- i due verbi hanno, ciascuno, una funzione sintattica differente;
in rapporto a b): - c'è un solo valore sintattico (quello dell'AcI benché ci sia la presenza di un pronome relativo);
- il verbo è unico ma ad un modo indefinito (l'infinito).

3. *Conclusioni sull'ambiguità*

Nella costruzione PR-AcI, si è visto che la PR reggente e l'AcI con il pronome relativo hanno funzioni differenti, ed inoltre che il caso del pronome relativo è richiesto dal verbo dell'AcI, e non dal verbo della PR reggente (cfr. 2.2.2. e 2.2.3.), anche se spesso è il medesimo. Da ciò si possono ricavare due conclusioni.

(I) Anche l'AcI acquisisce un demarcativo, il pronome relativo, mentre la proposizione infinitiva non lo ha mai, se è usata da sola (caso unico tra le proposizioni subordinate latine, che sono tutte provviste di un demarcativo sintattico), e dunque in questa costruzione l'AcI perde la sua caratteristica divergente che le conferisce un carattere di unicità e di conseguenza viene assimilata a tutte le altre subordinate latine. In questo caso la *relative Verschränkung* produce un livellamento formale, malgrado (o proprio a causa di) la sua struttura apparentemente complessa.

(II) Le due funzioni (di PR e di AcI) sono incluse l'una nell'altra, ma si fondono e si sovrappongono: non si potrebbe isolarle, a costo di perderne la consistenza sintattica e semantica.

Dunque ne risulta un caso di ambiguità sintattica:

- nella funzione: PR ed anche AcI, cioè sovrapposizione di funzione attributiva e di funzione completiva;
- nella struttura: si tratta certo di AcI ma dotato di un demarcativo[9].

---

[9] Molte delle osservazioni fatte a proposito della relativa possono essere estese alla co-occorrenza della proposizione interrogativa (diretta e indiretta) e dell'AcI con il pronome interrogativo in frasi come le seguenti: Hor. *epist*. 1, 4, 2 *Quid nunc te dicam facere in regione Pedana?* («Che cosa dovrei dire che stai facendo ra nel paese di Pedo?); Plaut. *Curc*. 12 *nam quo te dicam ego ire?* («e io dove potrei dire che stai andando?»); Cic. *Att*. 5, 3, 2 *ad quas litteras tibi rescribi velis nescio* («io non so a quale lettera vuoi che ti si risponda»). Analogie spiegabili dal comune etimo di pronomi relativi e interrogativi (ed indefiniti).

L'ambiguità in questo caso non consiste nella risoluzione semantica, poiché si tratta di frasi dotate di un solo significato, bensì nella sovrapposizione di più ruoli funzionali e formali. Si potrebbe sostenere che siamo di fronte dunque ad una ambiguità che riguarda la categorizzazione grammaticale piuttosto che l'ambito strettamente linguistico.

In latino questa struttura ha soltanto pochi vincoli nell'impiego, poiché l'AcI latino ha il verbo ad un modo indefinito e la mancanza di un COMP lessicalizzato. Al contrario nelle lingue moderne ne ha parecchie per delle ragioni contrarie. Si tratta di vincoli che riguardano sia l'ambito sintattico[10], sia l'ambito stilistico[11], quando si voglia conferire agilità alla frase "moderna", che è impedita dalla costruzione che abbiamo studiato, a causa della sua "pesantezza" inevitabilmente latineggiante. I vincoli[12] sono dovuti alla sovrapposizione di due proposizioni dotate entrambe di demarcativo, resa più difficile da gestire anche a causa della stretta vicinanza di forme (soprattutto l'omofono *che*) simili o uguali per il suono (e l'etimo) e differenti per la funzione, ad esempio in italiano *che… che…*, in francese *qui/que… que…* ecc., che producono un'insopportabile cacofonia.

[10] Limitandosi all'italiano, cfr. RENZI-SALVI-CARDINALETTI 2001, I, 493-494 (§ 1.1.13) (anche se qualche conclusione è discutibile) e 498-499 (§ 1.1.16).

[11] Come si sarà notato dalla difficoltà di tradurre il più possibile in modo letterale e nello stesso tempo chiaro le frasi di molti esempi, cfr. le osservazioni che seguono.

[12] LAVENCY 1998, 92, limitandosi alla difficoltà di connettere il pronome relativo ad una proposizione subordinata alla PR, rileva che il francese è costretto a riconsiderare, di fronte al testo latino, la disposizione dei costituenti della frase. Invece per l'italiano COVA 1998, 65-69 compie un esame molto più analitico del problema, discutendo dei casi e delle soluzioni diverse; inoltre le sue riflessioni apportano molti chiarimenti alla stessa *relative Verschränkung*. Altre indagini della nostra costruzione in ERIKSSON 1983 e in MOREAU 1971.

X

L'ALTERNANZA *DEORSUM* / *IUSUM* IN DIACRONIA E IN SINCRONIA*

Non ci sarebbe alcuna ragione di studiare gli usi e le funzioni dell'avverbio latino *deorsum* e di *iusum*, la sua forma nella lingua parlata, distintamente o cumulativamente, poiché le due forme occupano lo stesso posto, con tutte le loro varianti, nella loro classe. Invece è interessante, mi sembra, studiare gli usi contrastivi di *iusum* e di *deorsum*: è questo lo scopo che dovrebbe giustificare la presente ricerca.

1. *Deorsum*

1.1. *La morfologia di deorsum*

L'avverbio *deorsum*, che contiene il sema principale «verso il basso», e corrisponde al greco κάτω, appartiene alla sottoclasse degli avverbi composti di *–uorsus*/*–uersus*[1] con un elemento preposizionale o avverbiale (es. *aduersus*), nominale (es. *laeuorsum*), pronominale (es. *quoquouersum*).

Nel paradigma degli avverbi quali *adversus*, *sursum*, *seorsum*, *prorsus* ecc., la forma *dĕorsum* da *dē–uorsum* può dimostrare che la sua formazione è avvenuta prima del passaggio, o indipendentemente da esso, di *–uo–* a *–ue–*, poiché *u* semivocale è regolarmente scomparsa davanti a *ŏ* interno[2], e quindi con la *correptio* ante-vocalica nel prefisso[3]. Tuttavia non si possono ignorare possibili influenze analogiche da parte degli altri avverbi del paradigma: in

---

* Questa è la traduzione (con correzioni ed integrazioni) dell'articolo *Le doublet* deorsum/iusum*: emplois en diachronie et en synchronie*, nel volume M. Fruyt-S. Van Laer (éds.), *Adverbes et évolution linguistique en latin*, Paris 2008 (pp. 183-204), che contiene gli Atti del convegno biennale, con lo stesso titolo, del Centre Ernout (Centre de linguistique latine) della Université Paris IV-Sorbonne, 7-8-9 giugno 2004, in cui la ricerca era stata presentata con il medesimo titolo. L'articolo originale è stato inserito nel DHELL (*Dictionnaire historique et étimologique de la langue latine*) curato dal Centre Ernout.

[1] Cfr. Cupaiuolo 1967, 66-67; 121-122: "esempi caratteristici dell'assorbimento del senso della radice da parte di quello del prefisso". Sul vocalismo radicale di *uerto, uorti, uorsus* cfr. *DEL s.u.*, Ernout 1953, 125; Niedermann 1953, 56-58; Monteil 1974, 73. Sulle uscite in *–us*/*–um* cfr. Hofmann-Szantyr 1972, 222. Riguardo alle funzioni avverbiale e preposizionale di *uersus*/*-um* cfr. *DEL s.u. uerto*; Ernout-Thomas 1964, 115; 119.

[2] Cfr. Niedermann 1953, 106-107, che spiega così il passaggio **dēuorsom* › *deorsum* e rimanda alle pagine 56-58 per il passaggio di *o* preceduto da *w* a *e* in sillaba chiusa terminante in *r* e *s*; cfr. anche Pisani 1962, 15 per il passaggio *–uor-* › *–uer-*; 23 per la scomparsa di *u* semivocale davanti a *ŏ*.

[3] Cfr. Pisani 1962, 20 e Niedermann 1953, 74.

particolare bisogna tener presente l'antinomia con *sursum*[4], che agisce sia *in absentia*, sia *in praesentia* nella frequente formula stereotipata *sursum deorsum*. Tra le prime attestazioni:

(1a) Ter. *Eun*. 278 *ne sursum deorsum cursites*
in modo che tu non debba correre su e giù

Ma l'avverbio si presenta con varianti (cfr. § 1.2.) e con valore metaforico:

(1b) Cic. *Att*. 5, 10, 5 *Philosophia sursum deorsum*
La filosofia è tutta sottosopra.

Da notare anche *susque deque*[5] che appare già con valore metaforico in:

(1c) Plaut. *Amph*. 886 *atque id me susque deque esse habituram putat*.
e si illude che io ci passi sopra.

Per quanto riguarda la prosodia, nei testi poetici *deorsum* è spesso bisillabico, ad es. Ter. *Eun*. 573; Lucr. 1, 362; 2, 205 *alibi*[6]; l'unico caso certo di *deorsum* trisillabico in Lucrezio è 2, 202, mentre la presenza in 2, 205; 3, 1017; 4, 79 è congetturale. È trisillabico nella poesia cristiana, ad esempio: Prud. *cath*. 10, 28; *perist*. 5, 110; Marius Victor. *aleth*. 1, 75; Commod. *apol*. 1050 (ma in un esametro accentuativo, cfr. *Carm*. *epigr*. 696, 4 *a capite per litteras deorsum* [*p*]*ellegendo cognoscis*).

La scansione disillabica fa supporre che l'indebolimento vocalico del prefisso (cfr. § 2.1.) abbia comportato la pronuncia **diorsum*, e poi **diorsum* con *i* semivocalica già in epoca arcaica.

1.2. *Forme alternanti*

Il nostro avverbio presenta nei testi una forte uniformità della forma classica[7], ma anche parecchie forme alternanti sia della forma corrente sia della variante parlata *iusum*[8], ma spesso, come sappiamo, le varianti grafiche hanno

---

[4] Parecchie delle osservazioni che si faranno su *deorsum*, come si vedrà dagli esempi, sono valide anche per *sursum*.

[5] Su questa espressione e il suo valore metaforico cfr. Gell. 16, 9 e la nota di Bernardi Perini 1992 *ad loc*. (p. 1172).

[6] Cfr. Ernout 1953, 95.

[7] Il *Thesaurus formarum* ne registra 2903.

[8] Come si vedrà nel seguito del discorso, piuttosto che di una opposizione netta tra *deorsum* e *iusum*, morfologica e sintatttica, bisogna tenere conto di una serie di forme che variano tra le due estreme. Del resto *iusum* non è nemmeno la forma definitiva della latinità nel suo complesso, poiché in testi dell'alto Medioevo sono attestate delle forme ulteriori, come lo è *iosso* in Dioscoride latino (5, 121 et 146, cfr. *Th.l.L.*), che

dei deboli riscontri fonetici, quando addirittura non siano dovute alle scelte degli editori.

Esempi di forme alternanti[9] di *deorsum*:

deorsus[10]

(2a) Cic. *nat*. 1, 69 *ait atomum, cum pondere et grauitate directo deorsus feratur, declinare paululum*.

(Epicuro) dice che l'atomo, quando si muove in linea retta verso il basso per effetto della forza di gravità, devia leggermente.

deorsom

(2b) Cato *agr*. 22, 2 *si orbes altiores erunt atque nimium mortarium deorsom teret, orbiculos ligneos pertusos in miliarium in columella supponito*.

Se invece le macine saranno di diametro eccessivo e il mortaio nella parte inferiore produrrà attrito esagerato, tra la colonnetta centrale e il perno interponi dischi di legno forati.

dorsum

(2c) CIL I^2 2, 584 *sent*. *Minuc*. 9 *inde dorsum fluio Neuiasca in flouium Procebe-ram* (anche nelle linee 19 et 20)[11].

da lì in giù dal fiume Neviasca nel fiume Polcevera.

deorsu (cfr. *Th.l.L.*)

(2d) *Itala Mc* 15, 38 (cod. k) *uelum templi conscissum est in duas partes a susu usque deorsu*.

il velo del tempio si squarciò in due parti dall'alto fino in basso.

Per le forme alternanti di *iusum* vedi *infra* (2.1.).

---

sono i precedenti delle forme romanze (cfr. le note 23 e 26).

[9] In Sen. *nat*. 2, 24, 1 e 2, 58, 2 gli editori oscillano tra *deosum* e *deorsum*. Questo esempio invita a trattare con precauzione queste e altre varianti, poiché la tendenza normalizzatrice, già attiva nei codici (cfr. Aug. *ep*. *Ioh*. 8, 2, cfr. (25a)), può alterare la realtà linguistica.

[10] L'uscita è stata influenzata dall'analogia con *aduersus* e con forme simili. Nelle edizioni correnti risulta che la forma ha soltanto 8 occorrenze, 3 in Cicerone (*fin*. 1, 6, 19; *nat*. 1, 69; 2, 84, dove compare *sursus deorsus*) e 5 in Apuleio (*flor*. 15; *Socr*. 10; *met*. 8, 2; 8, 13; 9, 40).

[11] Ma vi sono delle alternanze con *deorsum* alle linee 10, 12, 22, 23, insieme con analoghe alternanze di *sursum*/*susum* da solo o in abbinamento o composizione con *uorsum*. Cfr. Ernout 1953, 93 per la contrazione del gruppo–*eo*– a –*o*–. Pisani 1962, 27 richiama la probabile derivazione dei nomi *dorsum*, *dorsus*, *dossus* da *dorsum*, cfr. *DEL s.v.*, già presente in Paul. Fest. p. 69 M. (178 L.) *dorsum dictum quod pars ea corporis devexa sit deorsum* («*dorsum* è detto così perché quella parte del corpo è rivolta verso il basso (*deorsum*)»).

1.3. *Semantica e sintassi*

L'avverbio *deorsum* è usato (a) sia col suo valore originario che indica il movimento dall'alto verso il basso, (b) sia come indicazione assoluta di luogo[12].

(a) "dall'alto verso il basso"

- determinante di verbi e sintagmi che indicano un movimento di spostamento del soggetto o dell'oggetto; nell'esempio che segue l'allitterazione rimarca la relazione etimologica:

(3a) Plaut. *Amph*. 1108 *deuolant angues iubati deorsum in inpluuium duo*

Volano giù da sopra nel bacino due serpenti con la cresta

In diatesi attiva spesso anche con verbi come *ire*, *cadere*, *recedere*, *tendere* etc.; in diatesi passiva, piuttosto raramente, ad es.:

(3b) Macr. *somn*. 1, 21, 4 *de singulis zodiaci notis et litteris singulae deorsum lineae per omnes circulos ad ultimum usque ducantur.*

Da ogni singola lettera e punto di divisione dello zodiaco si traccino, dall'alto verso il basso, altrettante linee attraverso tutti i cerchi concentrici fino all'ultimo.

Questa accezione mostra una preferenza, così sembra, sia per certi verbi, per es. *premere* (Lucr. 1, 362; Varro *rust*. 2, 7, 5), *mittere* (Gell. 9, 1, 1), *agere* (Colum. 2, 10; 4, 15; 5, 5), *niti* (Lucr. 6, 335-336; Apul. *Plat*. 1, 8), (*de*)*meare* (Apul. *met*. 1, 19; Macr. *somn*. 2, 7, 10; 2, 8, 1) sia per la diatesi media, per es. (per l'allitterazione etimologica, cfr. (3a)):

(3c) Plaut. *Aul*. 708 *ubi ille abiit, ego me deorsum duco de arbore*.

Non appena lui se n'è andato, io mi lascio scivolare giù dall'albero.

Molto spesso *deorsum* compare con *ferri*, ad es.: Lucr. 2, 190; 2, 201; 2, 216; Cic. *fin*. 1, 18; 2, 44; Plin. *nat*. 2, 233; Macr. *somn*. 2, 14, 11; 2, 14, 12; 2, 15, 16.

- determinante di verbi intransitivi:

(4a) Petron. 58, 4 *nec sursum nec deorsum non cresco, nisi dominum tuum in rutae folium non conieci*.

---

[12] Non si pretende che le sottocategorie (a) e (b) abbiano un valore assoluto: qui servono soltanto a permettere il confronto degli usi di *deorsum* con quelli di *iusum*.

non voglio crescere né verso l'alto né verso il basso, se non ho spinto il tuo padrone sotto una foglia di cavolo.

(4b) Macr. *somn*. 1, 12, 3 *Hinc et Pythagoras putat a lacteo circulo deorsum incipere Ditis imperium*.

Così anche Pitagora ritiene che il regno di Dite cominci dalla Via Lattea in giù.

(4c) Aug. *gen*. 3, 6.8 … *ut terrae nomine universaliter hoc totum significetur, ex quo incipit deorsum uersus: "ignis, grando, nix, glacies, spiritus tempestatis et omnes abyssi"*.

… cosicché col termine "terra" s'intende in genere tutto il nostro mondo di quaggiù, dal quale parte (il Salmista) procedendo dall'alto verso il basso (dicendo): "fuoco, grandine, neve, ghiaccio, venti di tempesta e tutti gli abissi".

(b) designazione assoluta di luogo

- determinante di verbi d'azione:

(5a) Plaut. *Aul*. 367-368 *si autem deorsum comedent, si quid coxerint, / superi incenati sunt et cenati inferi*.

ma se mangeranno in basso, se avranno cotto qualcosa, quelli di sopra restano a bocca asciutta, quelli di sotto pranzano.

(5b) Varro *rust*. 1, 6, 3 *qui colunt deorsum, magis aestate laborant, qui susum, magis hieme… nec non susum quam deorsum tardius seruntur ac metuntur.*

quelli che coltivano i campi in basso soffrono di più d'estate, quelli che coltivano in alto soffrono più d'inverno… e in alto si semina e si miete più tardi che in basso.

(5c) Lact. *div. inst*. 2, 2, 20 *Humi enim miseri volutamini, cum deorsum quaeritis quod in sublimi quaerere debuistis*.

Infatti voi, infelici, vi avvoltolate in terra, quando cercate in basso ciò che avreste dovuto cercare in alto.

Spesso determina il verbo *spectare* in espressioni di carattere tecnico, ad es.:

(5d) Cels. 7, 7 *Paulum infra supercilium cutis incidenda est lunata figura, cornibus eius deorsum spectantibus*.

Poco sotto il sopracciglio si deve tagliare la pelle secondo una linea curva, con le sue estremità rivolte verso il basso.

Così anche in Cels. 8, 1; Colum. 4, 24; 12, 16; 12, 45; 12, 47; Quint. *inst*. 11, 3, 97.

L'avverbio *deorsum* si presenta talvolta come modificatore di un aggettivo o di un participio:

(6a) Cato *agr*. 38, 3 *Cum fornacem facies, fauces praecipites deorsum facito*
Quando costruirai la fornace, fa' sì che la sua bocca sia in pendenza verso il basso.

(6b) Cels. 7, 5 *lamina vel ferrea, vel etiam aenea, ab altero capite duos utrimque deorsum conversos uncos habet*
la lama, di ferro o anche di bronzo, ad ogni estremità ha da entrambi le direzioni due uncini rivolti vero il basso

(6c) Mart. Cap. 6, 595 *Solstitiali vero tempore, cum caeli verticem sol invectus subiectas deorsum terras perpetui diei continuatione collustrat*.
Nel periodo del solstizio estivo, invece, quando il sole ha raggiunto il punto più alto del cielo, illumina le terre poste sotto con la contiuità di un giorno perpetuo.

Talvolta appare anche come determinante di un nome[13]:

(7a) Lucr. 3, 1016 *carcer et horribilis de saxo iactus deorsum* (corr. di Lambinus)
il carcere e l'orrido lancio giù dalla rupe

(7b) Hygin. *fab*. 9, 2 *superbiusque locuta est in Apollinem et Dianam, quod illa cincta viri cultu esset, et Apollo veste deorsum atque crinitus*.
(Niobe)… e aveva criticato con arroganza Apollo e Diana, cioè che questa andasse vestita con abbigliamento da uomo e Apollo con una veste lunga fino ai piedi e i capelli lunghi.

(7c) Tert. *adv. Marc*. 2, 28 1 *quod enim ait Heraclitus ille tenebrosus, eadem via sursum et deorsum*.
ciò che infatti dice il famoso oscuro Eraclito, in alto e in basso lungo la medesima via.

(7d) Sen. *nat*. 2, 24, 1 *aut falsum est, quod de igne dixistis: est enim illi aeque sursum iter quam deorsum*.
o è falso quello che avete affermato riguardo al fuoco: esso infatti ha una direzione ugualmente verso l'alto e verso il basso.

[13] Va precisato che questa classificazione è certamente discutibile; qui si vuol dire che il significato di *deorsum*, oltre a determinare il verbo, fornisce una qualificazione anche al nome interessato; stessa precisazione per *iusum*.

(7e) Plin. *nat*. 2, 248 *Nec defuere geometrae, qui interpretarentur significare epistulam a medio terrarum orbe missam, quod deorsum ab summo longissimum esset spatium et idem pilae medium*.

E non mancarono degli esperti di geometria che interpretarono questo dato così, cioè che la lettera era stata spedita dal centro della terra, la quale è la distanza più lunga dalla superficie verso il basso, e, insieme, quindi, il punto centrale del globo.

Talora acquista un valore quasi aggettivale: si tratta di testi in cui *deorsum* passa da una funzione deittica, attraverso una funzione, per così dire, predicativa, ad una funzione, così sembra, di attributo (cfr. (10c)); queste funzioni, che si trovano già in età arcaica, riappaiono, più frequenti, in epoca tarda:

(8) Ter. *Ad*. 573-575 *SY. Nostin porticum apud macellum hanc deorsum? DE. Quidni noverim? / SY. Praeterito hac recta platea sursum; ubi eo veneris, / cliuos deorsum uorsum est; hac te praecipitato*.

SY. Conosci il portico vicino al mercato, questo andando in giù? DE. Perché non dovrei conoscerlo? SY. Superalo attraverso questa piazza andando in su; quando arriverai là, c'è un via in discesa: lanciati giù per quella.

(9a) Gell. 16, 18, 3 *item si rectus speculum spectes, imago fiat tua eiusmodi, ut caput deorsum videatur, pedes sursum*

e ancora, se stando ritto guardi uno specchio, la tua immagine sarebbe in maniera tale che la testa si vedrebbe in giù e i piedi in su.

(9b) *Vulg*. *exod*. 28, 27 *Necnon et alios duos anulos aureos, qui ponendi sunt in utraque fascia humerali ephod deorsum*.

(Farai) anche due anelli d'oro, che si debbono collocare su entrambe le spalline dell'ephod in basso.

(9c) Aug. *civ*. 9, 9 *Quaenam tandem istos mediatores falsos atque fallaces quasi capite deorsum nequitia vel poena suspendit…?*

E quale malvagità o pena tengono sospesi questi intermediari, falsi e ingannatori, per così dire a testa all'ingiù?

(9d) Aug. *civ*. 19, 12 *Velut si quisquam capite deorsum pendeat, perversus est utique situs corporis*.

Ad esempio, ammettiamo che qualcuno sia appeso con la testa all'ingiù: è certamente in disordine la postura del corpo.

(9e) Aug. *quaest*. *hept*. 7, 55 *Quis enim habet tibiam super femur, cum tibia deor-*

sum versus non sit, nisi a genu usque ad talum?

Infatti chi ha la tibia al di sopra del femore, quando la tibia non sia rivolta in basso, se non dal ginocchio fino al tallone?

(10a) Aug. *gen*. 2, 2.5 *Cum autem vas ita conlocatur, ut os non habeat deorsum, sed in latus inclinatum, intrat aqua inferius, exeunte aere superius*.

Quando invece il recipiente viene posto in modo da avere l'apertura non rivolta verso il basso ma inclinata su un fianco, l'acqua entra da di sotto mentre l'aria esce dal di sopra.

(10b) Aug. *psalm*. 137, 4 *Ecclesia deorsum, et ecclesia sursum: ecclesia deorsum in omnibus fidelibus, ecclesia sursum in omnibus angelis. Sed descendit ad ecclesiam deorsum dominus angelorum, et ei angeli in terra ministraverunt ministranti nobis*.

C'è una Chiesa di quaggiù e una Chiesa di lassù: la Chiesa di quaggiù è l'insieme dei fedeli, la Chiesa di lassù è l'insieme degli angeli. Ma alla Chiesa di quaggiù scese il Signore degli angeli, e sulla terra gli angeli servirono lui che si faceva servo per noi.

(10c) Iren. *haer.* 1, 30, 8 *...serpentem... deiectum… in deorsum mundum*.

…il serpente scagliato nel mondo di quaggiù.

La costruzione perifrastica *aliquid deorsum est* diventa frequente, spesso in unione con *sursum*, negli scrittori cristiani:

(11a) Aug. *cons*. 1, 35.53 *Duo illa sursum sunt, aeternitas et veritas, duo ista deorsum, quod ortum est et fides*.

Quelle due cose sono di lassù, l'eternità e la verità, queste due sono di quaggiù: ciò che ha avuto principio, e la fede.

(11b) Aug. *ver.* 34.63 *Quare ista perversitas corrigenda est, quia* (*animus*), *nisi fecerit quod sursum est deorsum et quod deorsum est sursum, regno caelorum aptus non erit*.

Perciò bisogna correggere questa perversione, poiché l'anima, se non avrà riposto in basso quel che è (apparentemente) in alto e in alto quel che è (apparentemente) in basso, non sarà preparata per il regno dei cieli.

(11c) Filastr. 35, 1 *quae autem virtutes deorsum sunt, fecerunt creaturam autem visibilem ubi nos, inquit, consistimus*[14].

[14] Cfr. Filastrii episcopi Brixiensis, *Diversarum hereseon liber*, ed. F. Heylen, in Eusebi Vercellensis episcopi, *Quae supersunt*, Turnhout, 1957, *ad loc*. (p. 232).

e inoltre quelle potenze che sono in basso fecero poi il creato visibile nel quale noi, dice, ci troviamo.

È frequente negli scrittori cristiani l'espressione *in terra deorsum* che deriva dalle versioni bibliche latine:

(11d) *Vulg. exod.* 20, 4 *Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem eorum, quae sunt in caelo desuper et quae in terra deorsum et quae in aquis sub terra*[15].

Non ti farai scultura né immagine di quello che è su in cielo, né di quello che è quaggiù sulla terra, né di quello che è nelle acque sotto terra.

L'avverbio è spesso usato nell'espressione fissa *sursum deorsum*, anche con valore metaforico. Tuttavia, oltre a questa formulazione asindetica (cfr. (1a)), l'espressione presenta altre varianti: *et sursum et deorsum* (Quint. *inst.* 11, 3, 105); *sursum ac deorsum* (Gell. 7, 4, 3); *sursum… deorsumque* (Apul. *Plat.* 1, 8; Mart. Cap. 7, 736); *neque deorsum… neque sursum* (Apul. *met.* 1, 19); *sursum… seu deorsum* (Macrob. *somn.* 1, 6, 81); *sursum et deorsum* (Spart. *Ael.* 41, 5)[16].

In Seneca *deorsum* è sempre unito a *sursum* (*prov.* 5, 9; *dial.* 9 (*de tranquillitate animi*), 11, 12; *epist.* 44, 4; 96, 5; *nat.* 5, 1, 2; 6, 21, 2).

L'indebolimento semantico del valore etimologico è dimostrato dai fenomeni seguenti:
- già in età arcaica l'unione con *uersus*/*uersum*, ad esempio Ter. *Ad.* 575 (cfr. (8a)):

(12a) Cato *agr.* 156, 4 *postea, ubi deorsum versus ibit, heminam aut paulo plus bibat.*

poi, appena l'effetto (del cavolo) arriverà anche più in basso, beva un'emina o poco più.

Questa unione è divenuta frequente a partire dall'epoca imperiale, ad esempio:

(12b) Cels. 7, 20 *tum ea tunica deorsum versus scalpello inciditur*

allora quel rivestimento viene tagliato con il bisturi verso il basso

---

[15] Anche come moto a luogo, per esempio Aug. *epist.* 238, 2.15 *Quis scit, spiritus filiorum hominis si ascendat ipse sursum et spiritus pecoris si descendat ipse deorsum in terram?* (citazione da *Eccle.* 3, 21); ma le due espressioni sono già in Varrone (*ling.* 5, 4, 24; *rust.* 3, 5, 4).

[16] Per *sursus deorsus* cfr. la nota 10.

È frequente in Agostino, che ne presenta 20 occorrenze sul totale, 141, di *deorsum*.

- in epoca tarda, la parola retta dalle preposizioni:

ab

(13a) *Vulg. exod.* 26, 24 *eruntque geminae a deorsum usque sursum in compaginem unam.*

(le due assi) saranno appaiate perfettamente in basso e saranno perfettamente congiunte in cima.

de

(13b) Paula in Hieron. *epist.* 46, 2, 2 *habitet terram repromissionis, quae non rigatur ut Aegyptus de deorsum sed de sursum.*

che abiti la terra della promessa, che non viene irrigata, come l'Egitto, dal basso bensì dall'alto.

Prime conclusioni:

- i regolari cambiamenti fonetici hanno offuscato già in epoca arcaica il valore etimologico di *deorsum*; nella sua morfologia non era più avvertita la composizione con *-uersus*/*-uersum*, al punto da essere rianalizzato come *de* + *orsum* (cfr. i numerosi avverbi con suffisso *-orsum*);

- l'indebolimento semantico si rivela compensato sul piano sintattico dal rinforzo semantico di *versus* e dall'uso di preposizioni.

2. *Iusum*

2.1. *Deorsum* › *iusum*

Per esporre le mutazioni fonetiche che spiegano il passaggio *deorsum* › *iusum* in tutte le fasi intermedie, oltre a quanto detto sopra sulla formazione della parola e dell'evoluzione primitiva dell'avverbio che ha portato alla forma canonica (cfr. §§ 1.1. e 1.2.)[17], si deve tener conto del fatto che tali mutazioni riguardano sia le vocali sia le consonanti.

Per quanto riguarda le consonanti vi agisce l'assimilazione regressiva nel parlato[18] *–rs–* › *–ss–*, che, nel nostro caso, spiega anche la forma *dios*(*s*)*um*, ben attestata nel latino tardo, ad es. *Mul. Chir.* 74 *diossum versus* (15a) e 89[19]

---

[17] Väänänen 1981, 51 ricorda e dimostra che la tendenza di *u* semivocale interna a scomparire davanti alle vocali omorganiche *o* e *u* è attiva nel corso di tutta la latinità.

[18] Cfr. Väänänen 1981, 62: "en tant que tendance populaire, à coté de *dorsum*, on a *dossum* chez Varron et en bas latin (Thes. *s. v. dorsum*), d'où it. *dosso*, log. *dossu*, roum. fr. prov. cat. *dos*".

[19] In questo punto i codici danno *diosum*, su cui cfr. *infra*.

(16); 97 (17c); 867 (15b).

La riduzione di *–rs–* dopo vocale lunga[20] a *–s–* di *sursum* › *susum* ha influenzato per analogia l'evoluzione *deorsum* › *deosum*:

(14a) Cato *agr*. 162, 1 *in fundo dolii aut seriae sale sternito: deinde pernam ponito, cutis deosum spectet*.

Sul fondo della giara o del vaso stendi uno strato di sale, poi collocavi un prosciutto - con la cotenna volta all'ingiù.

Si presenta anche in una sequenza di lingua parlata:

(14b) Sen. *epist*. 91, 19 *"quid enim – inquit – mea, susum isti an deosum sonent?"*

"Perché, disse, che m'importa se risuonano in su o in giù?"

Riguardo al vocalismo, l'indebolimento *dĕ-* › *dĭ-* davanti a vocale spiega le forme *diossum* / *diosum* appena viste[21]. Da quel momento si afferma il mutamento iniziale di *dĭ* + vocale › *j* + vocale[22], che a sua volta spiega le forme *iosum*, *iusum*[23], sul vocalismo delle quali ha agito l'analogia di *su*(*r*)*sum*[24], ad es. *Mul*. *Chir*. 583 *iosum* (17a); 593 *iosu* (20). La grafia *zosum* di *Itala act*. 20, 9 (cod. d, cfr. *Th.l.L.*) si può spiegare con la pronuncia già consonantica di *j–*[25]; d'altra parte è questa la forma all'origine degli esiti romanzi dell'avverbio, su cui cfr. in fondo al capitolo la *Nota etimologica*.

In *Mul*. *Chir*. 229 (15c) la forma *deiossum* non è un'altra forma derivata autonomamente da *deorsum*, ma si spiega come agglutinazione[26] nella forma *iossum* della preposizione *de*, che a sua volta regge l'avverbio di base, come avviene per la forma classica *deorsum* (cfr. § 1.3.); in questo passaggio l'agglutinazione è forse favorita dalla funzione deittica. Le stesse considerazioni valgono per *Mul*. *Chir*. 75 *deiussum* (17b), che l'editore ha normalizzato stampando "*dio*ssum".

---

[20] Cfr. Väänänen 1981, 62.

[21] Evidentemente la *m* finale si mantiene soltanto nella scrittura (un fenomeno iniziato da molto tempo), cfr. Väänänen 1981, 53-54, che tuttavia suppone un **diusu* non attestato, del resto inutile poiché *dios*(*s*)*um*, molto ben attesatto, basta a spiegare il fenomeno.

[22] Cfr. Rohlfs 1966, 247.

[23] Da qui in avanti non si terrà conto di differenze, molto probabilmente soltanto grafiche, nelle varianti *iossum*, *iussum*, *iosu*, *iusu*.

[24] Cfr. Väänänen 1981, 62. Rohlfs 1966, 92 inverte per errore la direzione dell'influenza dell'analogia in questo caso.

[25] Cfr. Rohlfs 1966, 247. Del resto, *z* trascrive l'alveopalatale sonora /dʒ/ in epoche diverse, come avviene nella stampa del XVI secolo, per esempio nel latino macaronico, cfr. Folengo, *Baldus* 22, 24-25 *ast ubi perque urbem properat circumque muraias, / ventrones menat zosum*, dove *zosum* imita scherzosamente la parola dei dialetti lombardi *giò* (= ital. *giù*, cfr. la *Nota etimologica*)

[26] A meno che sia soltanto una variante grafica di *de iossum*.

A partire da questo si può supporre che la forma *iusum* (e le sue varianti) si sia imposta nel latino parlato abbastanza presto, per le seguenti ragioni:

a) possiede soltanto la forma in *–u*(*m*) (non cìè nessuna attestazione di **iusus*), e dunque non è stata influenzata dalla variante colta *deorsus*;

b) è presente in tutta la *Romania*, così come lo attestano le forme che ne sono gli esiti in tutte le lingue romanze (cfr. nota 26).

2.2. *Attestazioni; tipologie testuali; diacronia*

Le attestazioni di *iusum* sono assai poco numerose[27], poiché si tratta di una forma dell'*Umgangsprache*, evidentemente percepita come assolutamente fuori luogo in testi scritti e ancor più in testi colti. La sua forma, oltre alle fluttuazioni delle varianti esaminate sopra, così lontana ormai dalla forma originaria e classica dell'avverbio, la faceva ritenere una parola troppo "bassa" (infatti non è mai attestata in poesia). Inoltre le attestazioni sono piuttosto tarde: le prime appartengono al 5° secolo e arrivano, per quello che ci riguarda, fino all'epoca romano-barbarica. Oltre a ciò si deve tener conto che nei manoscritti si trovano delle varianti grafiche su cui gli editori hanno operato scelte diverse, alcuni conservandole, altri uniformandole ad un'unica forma (cfr. *Mul. Chir.* 75 (17b); Soran. 46 (15e); Cass. Fel. 19, 2 (19b)), o talvolta alla forma classica *deorsum*. Tuttavia, nonostante queste precauzioni, è sempre possibile valutare l'uso di ciascuna delle due forme e in particolare la funzione contrastiva.

Altra particolarità della forma *iusum*: è attestato in due serie di testi tra loro molto diversi per il suo uso e per il livello culturale e retorico-stilistico. Da un lato si trova in un ristretto gruppo di testi colti (di Macrobio e di Agostino), dall'altro in un certo numero di testi tecnici, in pratica testi medici. La rarità delle attestazioni e la loro datazione tarda non permettono di precisare la diacronia né dei mutamenti fonetici e morfologici né dell'evoluzione semantica e sintattica. Tuttavia malgrado questi limiti i dati che possediamo non soltanto sono senz'altro validi per uno studio linguistico di *iusum* in diacronia (cfr. ad es. gli esiti romanzi), ma anche, e soprattutto, ci permettono di esaminare e valutare la sua presenza e il suo impiego dal punto di vista sincronico (cfr. § 2.3.).

Dunque, la forma classica *deorsum* è attestata in tutta la latinità, grazie anche alla forza normalizzatrice della scuola in ogni epoca (e infatti la variante *deorsus* conta pochissime attestazioni), benché la sua forza semantica abbia la tendenza a oscurarsi e di conseguenza si ricorra al rinforzo lessicale di *uersus*/*uersum* e a quello sintattico delle preposizioni *de* e *ab* (cfr. *§* 1.3.). *Deorsum* è percepito sempre come la forma corretta, preferita anche dagli autori tecnici

[27] Il *Thesaurus formarum* ne registra 17, nella maggior parte in autori cristiani, poche nel Medioevo.

che curano il livello stilistico delle loro opere, per esempio Celio Aureliano, e altri.

2.3. *Confronto con deorsum su: usi, funzioni, significato*

Qui si tiene conto sia della forma *iusum* sia delle sue varianti[28].

(a) "dall'alto verso il basso"

- determinante di verbi e sintagmi indicanti uno spostamento del soggetto o dell'oggetto:

(15a) *Mul. Chir.* 74 *susu enim haec ypochyma posita est, quam capulo paracenteri depremes diossum versus ad palpebram versus inferiorem subtiliter.*

Infatti in sù si è deposta questa membrana [piena di liquido davanti alla pupilla], che con l'impugnatura del paracenterio [bisturi incisore] spingerai verso il basso in direzione della palpebra inferiore con delicatezza.

(15b) *Mul. Chir.* 867 *et cum iam defundes, in vaso minutatim adicies, subinde commiscebis, ne cerusa diossum desideat, usque donec frigidum fiat.*

e quando verserai il composto, lo aggiungerai nel contenitore goccia a goccia, subito lo mescolerai, in modo che la biacca non si coaguli in basso, finché non sarà diventata fredda.

(15c) *Mul. Chir.* 229 *similiter et in cervicem vesicae per ipsum foramen digitos subicies interius deiossum versus et caucolum invenies.*

e allo stesso modo attraverso questa stessa apertura spingerai le dita all'interno nel collo vescicale nella direzione verso il basso e troverai il calcolo.

(15d) Beda *hom. evang.* 1, 1 (108) *locusta propter brevem volatum mobilem Iudaicae gentis animum quo inter Dominum et idola sursum iusumque*[29] *ferebatur insinuat.*

la cavalletta allude, a motivo del suo volo breve, all'animo mutevole del popolo giudaico, per il quale si lasciava trasportare su e giù tra il Signore e gli idoli.

Per le espressioni in Aug. *ep. Ioh.* 8, 2 *faciens* (*facias* edd.) *iusum* (ripetuto due volte) e *iusum vis facere Deum?* cfr. (25a).

---

[28] I passi agostiniani saranno citati integralmente ed analizzati *infra* (§ 2.3.). Osserviamo già da ora che in Agostino *iusum* determina dei verbi semanticamente generici (*esse*, *habere*, *facere*), in opposizione a *calcare* di *ep. Ioh.* 10, 8 (24a).

[29] Cfr. la nota 45.

Nell'espressione del passo seguente:

(15e) Soran. 46 *iosum versus laxius obvolvere*
avvolgere ampiamente verso il basso

che è la risposta alla domanda: *in nono mense quae facienda sunt?* («nel nono mese quali operazioni si devono fare?»)[30], l'uso apparentemente assoluto del verbo *obvolvere* sembra conferire al sintagma avverbiale *iosum versus* la funzione di complemento oggetto (cfr. in italiano parlato: «avvolgere il di sotto»)[31].

- determinante di verbi intransitivi

(16) *Mul. Chir.* 89 *diossum versus fit tumor carnibus excrescens sine dolore.*
nella direzione verso il basso alle carni si forma un gonfiore che cresce senza dolore

(b) designazione assoluta di luogo

- determinante di verbi (di azione)

(17a) *Mul. Chir.* 583 *armum leviter sic loro alligabis supra genu et iosum et infra articulis aequaliter duces, donec strepitum audias vertibuli.*
così con un laccio legherai piano la spalla sopra il ginocchio e continuerai allo stesso modo in basso e sotto le articolazioni, fino a che udrai lo schiocco dell'articolazione.

(17b) *Mul. Chir.* 75 *quam rursus iterum reprimito, donec se deiussum commodet et non resaliat.*
che devi di nuovo risospingere per la seconda volta, finché si alloggi in basso e non risalga.

(17c) *Mul. Chir.* 97 *si ossum fuerit diossum vexatum*
se l'osso non si fosse dislocato in basso.

Per l'espressione in Aug. *ep. Ioh.* 10, 8 *iusum me calcas* cfr. (24a).

---

[30] I codici *bl* offrono la lezione *iosu uersu*(*m*).

[31] Il codice *h* lo normalizza sostituendolo con *inferiores partes*, per l'analogia con il resto del passo: *superiores vero partes subdidas amplius stringere* («invece stringere di più le parti superiori che si sono abbassate»).

Nel passo seguente la scelta di *iusum* come termine dell'*Umgangsprache* si associa alla ricerca dell'uniformità fono-simbolica sui toni cupi della vocale /*u*/ (*audiunt voces murmurantium iusum*) per ottenere un effetto onomatopeico:

(18) An. Antonin. Placent. *itin*. (rec. prima) p. 173, l. 14 CSEL *et circa medium noctis surgentes audiunt voces murmurantium iusum in valle Iosapha contra Iordanam in loca, quae respiciunt ad Sodoma et Gomorra, et vulgariter appellatur ipsa vallis Iosapha, quae et Gessemani*.

e alzandosi verso mezzanotte odono delle voci di persone che bisbigliano nella valle di Iosafat di fronte al Giordano in luoghi che prospettano verso Sodoma e Gomorra e la valle stessa popolarmente è chiamata di Iosafat, e anche Getsemani.

(c) determinante di un nome

(19a) Soran. 103 *Propter quam causam post lavacrum infantis plantis retentis caput iusum suspenditur?*

Per quale motivo, dopo aver lavato il bambino, tenendolo per i piedi viene sospeso a capo in giù?

(19b) Cass. Fel. 19, 2 *etiam et schema iacendi patientibus tale esse oportet, ut semper orificium pendiginis iusum*[32] *meatum habeat, quod Graeci cata yporrysin vocant*.

e nei pazienti anche la posizione della giacitura deve essere tale che l'apertura dell'ascesso abbia lo sbocco in basso, quello che i Greci chiamano *katà hypórrhysin*.

Riguardo all'espressione in Aug. *serm*. 229A, 3 … *nolite* (sott. *habere cor*) *iusum* … cfr. (22b).

In funzione predicativa: Aug. *serm*. 229A, 3 … *quod iusum erat* … cfr. (22a) e Aug. *psalm*. 148, 5 *nos adhuc iusum sumus* cfr. (23a).

Nel passo seguente l'indicazione di luogo richiede la specificazione del termine di riferimento espresso da *quam genu*, dunque con il senso di: «sotto il ginocchio»:

(20) *Mul*. *Chir*. 593 *iosu quam genu ab interiore parte tubiscula ex osso nata invenies*.

al di sotto del ginocchio dalla parte interna troverai delle piccole fistole nate dall'osso.

---

[32] Ma l'apparato dell'edizione CUF (éd. A. Fraisse, Paris 2002) *ad loc*. dà: «iusum *PV* : uisum *C* iosum G^{ac} al'iusum G^{pc}».

Dall'esame di queste attestazioni si possono ricavare le osservazioni seguenti:

- La frequente presenza di *iusum* e delle sue varianti nei testi medicali si allinea al livello diastratico, che a sua volta è determinato dal livello culturale degli autori-traduttori e dei destinatari[33]. Ma l'impiego quasi esclusivo di *iusum* in molti di essi lo colloca nell'ambito dei termini tecnici, almeno nei testi il cui livello stilistico è normalmente poco ricercato e in particolare proprio nella *Mulomedicina Chironis*[34], che infatti si occupa di medicina veterinaria e non di medicina umana.
- La forma *iusum* impiegata da sola sembra specializzata per la designazione assoluta di luogo, e infatti la designazione del movimento richiede quasi sempre l'abbinamento pleonastico con *versus*, certamente per ottenere maggiore concretezza semantica, come accade normalmente nel livello parlato della lingua (cfr. nell'italiano parlato: "scendere giù, entrare dentro, uscire fuori").

3. *Uso in sincronia*

A metà strada tra i testi tecnici che usano unicamente *iusum* (e le sue varianti) e i testi di livello linguistico e stilistico alto che usano, seppure con grandissime differenze di frequenza, sia *deorsum* sia *iusum* (e perciò per motivazioni speciali, cfr. *infra* i passi di Macrobio e Agostino), si trovano alcuni rari testi che impiegano entrambe le forme. Ne è un esempio un passo successivo a quello di (19b): Cass. Fel. 19, 47 *et est reumatismus ventris et stomachi sursum et deorsum per os atque ventrem subito natus (*«ed è un flusso di umori del ventre e dello stomaco, verso l'alto e il basso, nato all'improvviso nella bocca e nel ventre*»)*, dove la forma classica è dovuta alla forza d'inerzia dell'espressione stereotipata.

È senza dubbio più interessante cercare le ragioni della scelta tra *deorsum* e *iusum* nei testi di livello culturale e stilistico alto, cioè in quelli di Macrobio e Agostino, dove la presenza di *iusum* può apparire sorprendente.

3.1. *In Macrobio*

Macrobio nei *Commentarii in Somnium Scipionis* usa correntemente *deorsum*, come del resto nei *Saturnalia*[35]. Impiega *iusum* in un solo passo, 2, 5,

---

[33] Cfr. Callebat 1990; Mazzini 1991; Langslow 2000a; 2000b.

[34] Dove *iusum* sostituisce sempre *deorsum*.

[35] Precisamente 5 nei *Saturnalia* e 11 nei *Commentarii in Somnium Scipionis* e sempre come determi-

24-25[36], in cui, discutendo degli antipodi[37], volge in ridicolo l'idea che gli abitanti dell'emisfero australe abbiano una percezione invertita (rispetto all'emisfero boreale) delle direzione dell'alto e del basso.

> (21) Macr. *somn*. 2, 5, 24-25 *Nam qui ibi dicuntur morari tandem eandem credendi sunt spirare auram, quia eadem est in eiusdem zonalis ambitus continuatione temperies; idem sol illis et obire dicetur nostro ortu et orietur cum nobis occidet; calcabunt aeque ut nos humum, et super verticem semper caelum videbunt;* 25 *nec metus erit ne de terra in caelum decidant, cum nihil umquam possit ruere sursum. si enim nobis, quod adserere genus ioci est, iusum habetur ubi est terra et susum ubi caelum, illis quoque susum erit quod de inferiore suspicient, nec aliquando in superna casuri sunt*.
>
> 24 Infatti coloro i quali si dice vivano laggiù si deve credere che respirino la stessa aria, poiché vi è un identico clima temperato nella successione di fasce di zone climatiche identiche; lo stesso sole presso di loro si dice che tramonti quando sorge da noi e che sorga quando da noi tramonta. 25 Essi calpesteranno come noi il suolo e sopra la testa vedranno sempre il cielo, niente potendo mai cadere in alto. Se, infatti, è ridicolo anche soltanto affermare che per noi in basso c'è la terra e in alto il cielo, anche per loro ci sarà sopra quello che vedono da sotto, né mai essi saranno destinati a cadere nelle regioni che stanno sopra di loro.

Come è prevedibile, anche questo passo si presenta arricchito da procedimenti dell'*ornatus* che contraddistinguono un testo colto della latinità tarda (e non solo di questa), per esempio la struttura incassata grazie ad una serie di iperbati (*eadem est in eiusdem zonalis ambitus continuatione temperies*), il chiasmo con *variatio* (*obire dicetur nostro ortu et orietur cum nobis occidet*; *calcabunt aeque ut nos humum, et super verticem semper caelum videbunt*), parallelismi (*nobis,…, iusum habetur - illis quoque susum erit*, ma con *variatio* sintattica: *ubi est terra - quod de inferiore suspicient*), altre forme di *variatio* (*super verticem semper caelum videbunt - quod de inferiore suspicient*; *ne de terra in caelum decidant - nec aliquando in superna casuri sunt*), il poliptoto e l'*adnominatio* (*eandem - eadem - eiusdem - idem*; *nobis - nos*; *ortu - orietur*), oltre evidentemente ad antitesi referenziali (*humum – caelum*; *terra – caelum*; *iusum – susum*). Ma beninteso la figura centrale di questo passo è l'ossimoro

---

nante di predicati esprimenti movimento. Nel passo esaminato qui *iusum*, al contrario, vale come indicazione assoluta di luogo, e nello stesso tempo acquista una funzione nominale in quanto predicativo di *habetur*.

[36] Nel testo curato da M. Regali, anche se dice, nella *Nota* vol. I, p. 210, che segue il testo dell'edizione Teubner di J. Willis (Leipzig 2. Auflage 1970, vol. II), il paragrafo 25, p. 48, viene fatto iniziare da *calcabunt*.

[37] Per il carattere sommario della descrizione di Macrobio e l'apparente confusione tra antipodi e *antoikoi* (o *adversi*) cfr. le note 121 e 123 dell'edizione Armisen-Marchetti 2003, II, 128-129, assai più chiare di quelle di Regali 1990, II, 150-160.

(*de terra in caelum decidant*; *ruere sursum*; *in superna casuri*), poiché si accorda con lo scopo tra polemico e ironico della dimostrazione.

All'elaborazione stilistica e retorica si accorda l'esattezza e, per così dire, la minuziosa precisione della dimostrazione scientifica[38], evidenziate dalla ripetizione delle medesime nozioni per mezzo di espressioni differenti ma equivalenti sul piano concettuale. L'autore dunque segue un procedimento che ha l'obiettivo di dissolvere ogni incertezza intellettuale riguardo alla verità della teoria esposta, che viene dimostrata tecnicamente da un entimema ripetuto nei due paragrafi. Ma, come s'è visto dalla breve analisi dei mezzi stilistici impiegati, l'autore mira a mantenere vivo nel lettore l'interesse stilistico e letterario: evita la piattezza e la prevedibilità linguistica. A questo fine basterebbe osservare l'impiego di sinonimi e di sintagmi sinonimici: *humum – terra*; *in caelum – in superna*; *videbunt – suspicient*; *obire – occidet*; *decidant – ruere*; e in opposizione al sintagma nominale con funzione avverbiale *de inferiore* la *variatio* di gusto poetico[39] *in superna*. Notiamo che in questa dimostrazione al lettore non vengono chieste complesse conoscenze erudite, tali da solleticare la sua vanità culturale (come invece accade spesso in quest'opera, così ricca di erudizione). Pertanto la piattezza e la prevedibilità linguistica, e dunque il disinteresse del lettore colto, sarebbero stati un rischio tanto più grave, poiché l'autore presenta una teoria che, benché priva di ogni riscontro dell'esperienza[40] (per gli antichi l'emisfero australe è irraggiungibile), può ricevere facilmente il consenso del lettore se si fa appello semplicemente al suo buon senso.

È proprio questo particolare appello al lettore sul piano concettuale e retorico che giustifica l'inserimento di un termine, *iusum*, che appartiene ad una dimensione diastratica non colta. Il paradosso nasce dal fatto che l'autore vuole inserire, in funzione ironica, una battuta spiritosa che, evidentemente, ricava dal linguaggio familiare, dalla lingua comune, e cioè di un registro espressivo e di un patrimonio lessicale che appartiene anche all'ambiente colto della società di quel tempo, ma che è riservato agli usi meno accurati del linguaggio. Ne è la prova l'inquadramento testuale del *colon*: l'inciso *quod adserere genus ioci est*[41] avvisa il lettore che incontrerà un livello stilistico e

---

[38] Che contina nei paragrafi 26 e 27 con le dimostrazioni *a contrario*.

[39] Nei passi vicini (cfr. paragrafo 26) Macrobio impiega l'espressione non marcata *in caelum*, e anche *in superiora* per *variatio*.

[40] Cfr. sulla teoria sugli antipodi la nota 37, e anche Armisen-Marchetti 2003, 128, n. 120, che spiega il metodo di dimostrazione di Macrobio: "il a bien conscience qu'il s'agit du résultat d'un raisonnement (*eadem ratio*, § 22; *ratio monstrauit*, § 29), et non d'une réalité constatée, mais pourtant il ne met pas les théories reçues en perspective, et ne fait pas de différence épistémologique entre hypothèse géométrique et connaissance vérifiée par expérience".

[41] Da confrontare con *somn*. 1, 22, 10 *quod vilitatem ioci scurrilis excedit («*un'affermazione che supera la sciocchezza di una battuta da buffone*»)*, che è l'affermazione con cui Macrobio, per rafforzare la teoria geocentrica e forse per polemizzare con gli epicurei (o addirittura con i cristiani), conclude la sua

lessicale inatteso, totalmente differente rispetto al contesto, dato che il contesto è quello della dimostrazione scientifica, che ancora nel paragrafo 25 esplicita formalmente la sua struttura entimematica con l'uso del *si*. Dunque qui l'impiego di *iusum* è, per così dire, una "strizzatina d'occhio", che tuttavia non rinuncia ad un altro mezzo stilistico, l'omoteleuto *iusum - susum*, che all'epoca di Macrobio potrebbe sembrare già un richiamo rimato. Sul piano grammaticale *iusum*[42] non ha qui funzione avverbiale bensì nominale, poiché l'uso metalinguistico gli conferisce il ruolo di complemento predicativo di *habetur*[43] (cfr. nota 36).

3.2. *In Agostino*

I cinque passi di Agostino in cui si incontra *iusum* (spesso unito a *sursum/susum*) appartengono tutti ad opere destinate alla predicazione oppure ricavate da essa, dunque opere del genere omiletico (*Sermones*, *Enarrationes in psalmos*, *Tractatus*[44]), mentre non se ne trova alcuna traccia nel resto della produzione agostiniana, dove è usato soltanto *deorsum*. Tale preferenza è dovuta certamente alla scelta di adattare il registro linguistico all'uditorio[45]. Ma, se è vero che questa spiegazione è valida in senso generale, e confermata dall'esclusione di *iusum* da tutte le altre opere, è pur necessario esaminare ogni passo per verificare, oltre alle motivazioni contenutistiche, le motivazioni specifiche, contingenti, e stilistiche, che spieghino l'uso di questa forma. I passi, infatti, sono così poco numerosi che la presenza di *iusum* esclude che sia dovuta alla scelta diffusa del registro parlato, come si ricava dalla tabella qui di seguito. In effetti non si deve dimenticare che Agostino nei suoi testi omiletici[46] non intende generalmente impiegare un registro basso. Gli preme, in realtà, soddisfare le principali esigenze pastorali, che vengono realizzate da dei processi psicagogici, ma anche le attese artistiche del pubblico. I suoi ascoltatori si collocano su un ventaglio molto ampio per quanto riguarda la preparazione culturale e le attese riguardanti i valori oratori, retorici, linguistici, stilistici da parte degli ascoltatori colti sono molto alte. Ne è prova che nell'epistolario agostiniano ci sono molti esempi di richieste di pareri e di-

---

dimostrazione dell'assurdità della tesi secondo la quale le piogge possono cadere verso il cielo.

[42] La forza dell'omoteleuto spiega la variante *susum* in rapporto al precedente *sursum*, ma su questo cfr. le precauzioni formulate nelle note 8 e 9 e in § 2.2.

[43] È per questa ragione che si rivela approssimativa la breve osservazione di Mras 1933, 146-147, perché sembra attribuire a Macrobio un livello di lingua che non gli appartiene affatto.

[44] Sui significati di *tractatus* e *sermo* cfr. Mohrmann 1961, 70-71.

[45] Come lo afferma la scuola di Nimega, ma si deve tener conto delle polemiche e contro-dimostrazioni che ne sono nate. Beda, che ha una trentina di occorrenze di *deorsum*, solamente in *hom. ev.* 1, 1 (l. 108) *sursum iusumque* (15d) sembra impiegare un'espressione, peraltro stereotipata, della lingua parlata.

[46] Sulla composizione sociale e culturale del publico di Agostino, cfr. Pieri 1998, 19-20 e n. 56 e i rimandi bibliografici.

scussioni da parte dei suoi corrispondenti, cristiani e pagani, riguardanti questioni grammaticali, lessicali e letterarie (la sua fama di retore lo accompagnò per tutta la vita), oltre ad argomenti di erudizione varia. Dalla bocca del vescovo Agostino molti ascoltatori mediamente, o più che mediamente, colti desiderano spesso ascoltare dei discorsi di qualità stilistica e retorica che siano all'altezza della sua fama di ex retore[47].

Confronto delle occorrenze di deorsum - iusum *nei testi omiletici agostiniani*

	deorsum		*iusum*
	Agostino	citazioni bibliche	
In epistulam Iohannis ad Parthos tractatus	3	1	3
Enarrationes in psalmos	31	2	1
Sermones	40	3	2

Da un esame dei cinque passi si potranno verificare le motivazioni e gli effetti, di varia natura, previsti dall'autore.

Agostino, al termine del sermone 229A, nello spiegare il significato delle formule che il celebrante e i fedeli si scambiano all'inizio del Prefazio[48], insiste molto sul loro valore spirituale e pastorale. Mette in grande evidenza le antitesi concettuali implicite con una serie di domande[49] che hanno lo scopo di stimolare[50] la consapevolezza e la partecipazione morale dei fedeli:

> (22) Aug. *serm.* 229A, 3 *Ideo, cum dixerimus: "Sursum cor", quia adhuc "sursum cor" potest esse superbia, vos respondetis: "Habemus ad Dominum". Ergo dignatio est, non elatio: et quia est ista dignatio, ut sursum cor habeamus ad Dominum, nos illud fecimus? nos potuimus de viribus nostris? terram, quod eramus, in caelum levavimus?*
>
> Perciò, ogni volta che noi diciamo: "In alto i cuori", siccome "il cuore in alto" può essere anche un atto di superbia, voi rispondete: "Sono rivolti al Signore". Si tratta dunque di una elevazione da parte sua e non di un innalzamento da parte nostra; e se questo avere il cuore in alto verso il Signore è elevazione, è forse da noi

[47] Cfr. *catech.* 8, 12 ss. Si deve in più tener conto che Agostino, adattando le indicazioni della retorica ciceroniana alla situazione comunicativa specifica del genere omiletico, assegna al *genus grande*, che Cicerone riteneva destinato al genere deliberativo, lo scopo del *flectere*, cfr. Pieri 1998, 277.

[48] «*Sursum cor*» – «*Habemus ad Dominum*»; in altri passi agostiniani viene citata la formula corrente *Sursum corda*, cfr. *psalm.* 148, 5 (23a).

[49] Sui mezzi retorici impiegati in questo passo e nei seguenti come caratteristici dello stile omiletico agostiniano cfr. Pieri 1998, 277 s. e i rimandi bibliografici.

[50] Su aspetti dello stile diatribico anche in Agostino, cfr. Traina 1987, 187.

che ce la siamo procurata? L'avremmo potuto noi con le nostre forze? Abbiamo sollevato verso il cielo la terra che noi eravamo?

Il vescovo stesso risponde:

(22a) Aug. *serm*. 229A, 3 *Absit: ipse fecit, ipse dignatus est, ipse manum misit, ipse gratiam suam porrexit, ipse quod iusum erat sursum fecit*.

Assolutamente no: è lui che l'ha fatto, è lui che si è degnato, è lui che ci ha steso la mano, lui che ha dato la sua grazia, lui che ha portato in alto quel che era in basso.

In un'accurata struttura a *cola* crescenti scanditi dall'anafora del pronome il cui referente è Dio stesso, la presenza, alla fine del periodo, di un termine dell'*Umgangsprache* può sembrare un'infrazione sorprendente alla coerenza stilistica, e addirittura al principio cardine della retorica, il πρέπον, l'*aptum*[51].

Connessa al co-testo dato sopra (22), segnato da una forte carica morale ed emozionale[52], la presenza di *iusum* possiede una funzione stilistica, retorica ed argomentativa che l'autore ricava proprio dalla collocazione paradigmatica di questa parola nel registro del parlato. L'antitesi morale e teologica viene espressa da un'antitesi linguistica, morfologica, propriamente diastratica, che oltre tutto possiede il vantaggio di rinviare al suo antonimo, *sursum*[53], grazie alla paronomasia.

Poco prima nel medesimo paragrafo:

(22b) (*ibidem*) *Interrogamus enim quodammodo et admonemus, et dicimus: "«Sursum cor». Nolite iusum: cor putrescit in terra, levate illud in caelum"*.

Infatti in qualche modo facciamo una domanda e diamo un ammonimento, e diciamo: "«In alto il cuore». Non trattenetelo quaggiù: sulla terra il cuore imputridisce, alzatelo verso il cielo".

L'ellissi (*nolite iusum = nolite habere cor iusum*), oltre a mettere in evidenza l'antitesi morale ed argomentativa, rinforza in *iusum* il valore deittico, che viene arricchito, per mezzo di un contrasto semantico e stilistico (con un grande scarto di registro), dalle due successive metafore.

Sembra chiaro, dunque, che in questi due passi vicini, dedicati al medesi-

---

[51] Cfr. LAUSBERG 1969, 259, "L'*aptum* consiste nello sforzo di armonizzare la *utilitas causae* con la *opinio* del pubblico" e cfr. l'intero § 464.

[52] Come avviene negli altri passi, il fine del *movere* viene raggiunto grazie agli elementi caratteristici del *genus* grande, cfr. PIERI 1998, 266-268; 276-279; LAUSBERG 1969, 262.

[53] La forma *sursum* qui è imposta dal testo liturgico, come in *psalm*. 148, 5 (23a); in altri passi (*ep*. *Ioh*. 8, 2 (25a) e 10, 8 (24a)), che saranno esaminati *ultra*, la paronomasia richiede la forma *susum*.

mo tema, l'impiego di *iusum* non risponda ad una esigenza di adattamento al codice linguistico degli uditori; l'autore piuttosto parte da questo per orientarne la funzione tenendo in vista uno scopo persuasivo e pastorale. Il fatto che il termine sia riconosciuto come parola isolata presa dalla lingua corrente e parlata gli conferisce una funzione metalinguistica ed insieme una funzione parenetica.

In un solo passo delle *Enarrationes in psalmos* viene usato *iusum*:

(23a) Aug. *psalm*. 148, 5 *Caelestia tranquilla sunt, pacata sunt; ibi semper gaudium, nulla mors, nulla aegritudo, nulla molestia; semper laudabunt Deum beati; nos autem adhuc iusum*[54] *sumus, sed, cum cogitamus quomodo ibi laudetur Deus, cor ibi habeamus, et non sine causa audiamus: sursum corda. Levemus cor sursum, ne putrescat in terra*.

Le realtà celesti sono tranquille, in pace. Là continua è la gioia, non c'è morte, non malattia, non molestie. Sempre lodano Dio i beati. Noi invece siamo ancora quaggiù; tuttavia ogni volta che pensiamo come Dio venga lodato lassù, collochiamo lassù il nostro cuore, e non ascoltiamo infruttuosamente l'invito: «In alto i cuori!» Alziamo il cuore fin lassù, perché non imputridisca sulla terra.

Alla *descriptio* paratattica del paradiso segue un'espressione in cui *iusum*, anche qui in funzione deittica, insiste sull'antitesi tanto morale quanto referenziale. Il termine, come nei passi visti sopra, richiama, questa volta anticipandolo, il liturgico *sursum*, collocato entro una serie di esortativi. Anche in questo punto, dunque, la scelta lessicale rivela la volontà di coinvolgere gli ascoltatori non livellando il linguaggio su un tono unico e prevedibile.

La prova che Agostino nei testi omiletici non si senta obbligato a rifarsi alla *Umgangsprache* si trova in due passi simili a quello visto ora:

(23b) Aug. *psalm*. 26, 2, 11 *Sed Christus sursum est, tu autem adhuc deorsum*.

Ma Cristo è in alto, tu invece ancora in basso.

(23c) Aug. *psalm*. 122, 1[55] *Ergo et ille adhuc deorsum est, et nos iam sursum sumus, ille deorsum est compassione caritatis, nos sursum sumus spe caritatis*.

In conclusione egli (Gesù) è ancora quaggiù e noi siamo già lassù: egli è quaggiù per la condiscendenza frutto di carità, noi siamo lassù per la speranza frutto di carità.

---

[54] Così la *concordia codicum*; perciò appare del tutto ingiustificata e un fraintendimento dell'intenzione dell'autore la correzione degli editori "*in imo*". Inoltre, forse si dovrebbe riconoscere la ricerca dell'uniformità fonica in vista di un effetto espressivo (anche in questo caso la serie delle *u*, di cui tre in sillaba tonica: *adhùc iùsum sùmus*).

[55] Cfr. la tabella delle occorrenze.

Nel seguente passo del commento alla prima epistola di Giovanni (*In epistulam ad Parthos tractatus*), Agostino, per dimostrare *a contrario* l'unità della persona di Cristo, crea una scenetta dialogata e paradossale. I personaggi sono un tale imprecisato (il *tu* del dialogo) e il lettore stesso. Il primo vuole onorare il secondo, il lettore, abbracciandolo e baciandolo sulla testa (un'espansività tipica del mondo antico), ma, per riuscirci, nello stesso tempo gli sale sui piedi (*caligis clavatis* «con le scarpe chiodate», precisa maliziosamente Agostino). Il malcapitato protesta con vivaci battute per dimostrargli l'assurdità del suo comportamento, e conclude:

(24a) Aug. *ep. Ioh.* 10, 8 *"Sed non vides, o stulte, quia, quod vis amplecti, per quandam compaginem unitatis pervenit ad id quod calcas? Susum me honoras; iusum me calcas!"*.

"Ma non vedi, o stolto, che, in forza di una struttura unitaria, ciò che tu vuoi abbracciare si identifica con ciò che calpesti? Mi onori in alto, mi calpesti in basso!".

Alla fine della scenetta, dunque, Agostino fa parlare direttamente il suo malcapitato lettore con una mimesi della lingua parlata. Lo dimostrano bene la costruzione dichiarativa *quia… pervenit* che sostituisce l'infinitiva, e l'uso enfatico di *o* con il vocativo. Qui dunque l'impiego di *iusum*[56] risponde alla volontà di mettere davanti agli occhi degli ascoltatori, secondo i parametri della *evidentia* o ipostasi (in questo caso una vera e propria *subiectio ante oculos*), una scena il più possibile realistica, anche nel linguaggio, e in cui si deve rispettare l'*ethopoeia*[57].

Se non vi è un'intenzione mimetica, in casi simili è *deorsum* che viene mantenuto:

(24b) Aug. *serm.* 301, 9, 8 *Calcate deorsum quid; quia nihil est: sperate sursum quid; quia explicari non potest.*

Calpestate quello che si trova in basso, che è un nulla: sperate quello che si trova in alto, che è ineffabile.

(24c) Aug. *serm.* 311, 1, 1 *Quando persecutor saeviebat, leo fremebat; sed quia Agnus sursum attendebatur, leo deorsum calcabatur.*

Quando il persecutore si faceva crudele, era il leone che infuriava: ma poiché in alto l'Agnello attirava lo sguardo (del martire san Cipriano), in basso il leone veniva schiacciato.

---

[56] Per la scelta della forma *susum* cfr. la nota 53.

[57] Cfr. LAUSBERG 1969, 240-241; PIERI 1998, 273.

Nel passaggio seguente la presenza simultanea e l'incrocio delle due forme (anche di *sursum*/*susum*)[58] obbediscono alle esigenze stilistiche e retoriche di adattamento al *genus*, e certamente non a quelle di mimesi della lingua parlata.

(25a) Aug. *ep. Ioh.* 8, 2 *Contra perversi homines videte quam praeposteri sint. Quod faciunt bene, volunt sibi tribuere; si male faciunt, Deum volunt accusare. Converte hoc distortum nescio quid et praeposterum, faciens illud quodammodo capite deorsum: quod susum faciens iusum; quod deorsum faciens sursum. Iusum vis facere Deum et te susum? Praecipitaris, non elevaris: ille enim semper sursum est.*

Al contrario gli uomini perversi vedete quanto facciano tutto a rovescio. Quel bene che fanno, lo vogliono attribuire a sé stessi; se fanno male, vogliono accusare Dio. Capovolgi questa specie di stortura ed inversione di senso che in certo modo mette le cose con la testa in giù: quello che è in alto mettendolo in basso, quello che è in basso mettendolo in alto. Vuoi mettere Dio in basso e te in alto? Ti lasceresti piombare in basso, non ti sposteresti verso l'alto. Egli infatti è sempre in alto.

È proprio il passaggio, nel genere diatribico, dal plurale *videte* al singolare da *converte* fino alla fine del brano che può spiegare le espressioni contratte in *quod susum faciens iusum*, che, così sembra, rispondono anche alle esigenze di parallelismo antitetico unito all'omogeneità fonica, come s'è visto prima. Invece il *colon* successivo *quod deorsum faciens sursum* affida alle forme grammaticali consuete la forza dell'antitesi. La frase che viene dopo: *Iusum vis facere Deum et te susum?* ci riporta alla vivacità della lingua parlata. Si ripresentano delle soluzioni espressive intraviste prima, cioè l'omoteleuto e l'omogeneità fonica (*iusum vis*). Di seguito, a contrasto, in una formulazione paratattica che non sembra ammettere replica, vi è la figurazione iconica della realtà morale, quella degli *homines perversi* e *praeposteri* (l'aggettivo *praeposterus* ha già in sé l'incoerenza: *prae* «davanti» e *posterus* «dietro»), e di quella teologica: anche qui dunque l'ipotiposi. Tutto ciò si realizza grazie a delle antitesi che hanno il loro sbocco nella loro stessa neutralizzazione nel sintagma allitterante finale *semper sursum*: Dio resta sempre la base certa ed immutabile di ogni giudizio[59].

---

[58] Per questa alternanza bisogna tenere conto delle avvertenze espresse nella nota 11 e altrove.

[59] Qualche altra osservazione su questo passo di straordinaria incisività, grazie anche alla rimotivazione del segno linguistico. La diatesi media (non passiva) di *praecipitaris* e *elevaris* marca la consapevolezza e la volontarietà della scelta moralmente errata (in più Agostino usa, anche per omogeneità con il suo antonimo, *praecipitaris* invece dell'atteso *praecipitas*); tutte le antitesi sono iconiche della "perversione" nel suo senso etimologico: nel sintagma iniziale *homines perversi* è già visibile la direzione errata delle loro scelte morali, giacché tutto il passo è giocato sulla direzionalità verticale, ed essi si sono indirizzati in una direzione (*-versi*) che li porta fuori strada.

Con questa icastica scelta lessicale Agostino, dunque, fa appello, negli ascoltatori, alla loro consapevolezza e competenza linguistica sul diverso valore della forma parlata rispetto a quella letteraria, "corretta", per suggerire che lo stesso criterio (corretto/scorretto; valido/non valido ecc.) va trasferito al giudizio morale. Un criterio che tutti gli ascoltatori possono adottare, poiché anche gli indotti si rendono conto che *iusum*, come termine parlato, popolare, è in condizione di netta inferiorità (in altri termini, il basso livello linguistico corrisponde alla bassezza morale).

Sembra dunque che qui Agostino abbia avvertito l'opportunità di impiegare un certo grado di *poikilia*, che non gli appare necessaria in passi simili ma appartenenti ad altri generi letterari e testuali e che hanno destinatari e scopi diversi dal passo ora esaminato, cfr. l'esempio (11b) e il seguente:

> (25b) Aug. *civ.* 14, 13, 1 *Est igitur aliquid humilitatis miro modo quod sursum faciat cor, et est aliquid elationis quod deorsum faciat cor. Hoc quidem quasi contrarium videtur, ut elatio sit deorsum et humilitas sursum.*
>
> Vi è dunque, in modo meraviglioso, un effetto dell'umiltà, che è il levare il cuore in alto, e un effetto della superbia, che è il deprimerlo verso in basso. Sembra invero quasi una contraddizione che la superbia sia in basso e l'umiltà in alto.

Infatti in questo passo e in quello dell'esempio (11b) i parallelismi e l'isocolia garantiscono adeguatamente il risultato espressivo, dunque senza la necessità di ricorrere a quel tanto di *poikilia* che pare opportuna nel passo esaminato sopra, a motivo della diversa situazione comunicativa.

Possiamo dire, dunque, che in Agostino l'uso di *iusum* al posto di *deorsum* sia dettato dalla volontà di rimotivare il segno linguistico, volta ad attivare la riflessione morale, con un intento, perciò, di natura pastorale.

Per concludere. Si è costatato che il medesimo termine, *iusum*, si presenta con dei condizionamenti d'uso tra loro completamente diversi. In testi tecnici la sua apparizione è determinata dalla varietà diastratica, anche se in picccola misura. In scrittori molto colti sono le esigenze contestuali e funzionali, dunque diafasiche, che richiamano questa parola nell'uno o nell'altro dei brani, che infatti sono condizionati da elementi a loro volta legati alla specifica situazione comunicativa. In questi casi è proprio lo *choc* linguistico, diverso per intensità e scopo, che lo scrittore vuole produrre.

Nota etimologica

Sugli esiti romanzi di *deorsum*/*iusum* si veda *REW* 2567.

In particolare si nota che essi si dispongono in una doppia serie distinta

dall'alternanza vocalica *o*/*u*. Infatti la prima, con *o*, comprende: romeno *jos*, italiano antico *gioso*, logodurese *ğosso*, engadinese *ğo*, provenzale e catalano *jos*. La seconda, con *u*: italiano *giu*(*so*), friulano *yu*, antico francese *jus*, rimasto nell'avverbio *jusque* (e da **iusanus* < *iusum*, deriva il provenzale *juzan*, da cui il francese *jusant*, cfr. *REW* 2566), antico catalano *ajus*, antico spagnolo *yuso*, antico portoghese *juso*.

Per la lingua d'oïl: (*de*) *jous* < (*de* +) *jusum* < *deo*(*r*)*sum* per incrocio con *su*(*r*)*sum*, cfr. Roncaglia 1995, 165.

Per altre forme attestate in Italia, si veda Rohlfs 1969, 262.

Le forme francesi *sous*, *dessous*, *au-dessous* dipendono da *subtus* (cfr. ital. *sotto*) e non hanno relazione con *deorsum*/*iusum*.

XI

PRUDENZIO, *EPILOGUS*. UNA *PRIAMEL* CRISTIANA*

Poeta tra i più letti, amati ed imitati per parecchi secoli, collocato alla pari dei maggiori poeti antichi dai lettori medievali – e le sue opere figurano tra le prime della nascente arte della stampa – lo spagnolo Prudenzio (Aurelio Clemente Prudenzio, 348 - dopo 405) mantiene il suo posto rilevante nella letteratura cristiana antica. Infatti, a differenza di gran parte delle esperienze di poesia cristiana fino al suo tempo, non traveste in forme classiche i testi biblici, ma traduce i contenuti spirituali, storici, polemici, parenetici, figurativi della religione ormai trionfante in forme classiche, alle quali tuttavia egli conferisce una fisionomia letteraria o semplicemente comunicativa del tutto coerente con il messaggio evangelico.

Così la topica autosvalutazione della propria opera, è il caso dell'*Epilogus*, cambia di motivazione (come anche, sebbene parzialmente, della *Praefatio*, anch'essa composta dal poeta come sintesi della propria attività pubblica e di poeta, cfr. in appendice il passo iniziale e quello finale). È il riconoscimento dell'esecuzione di un compito dovuto, la risposta al messaggio evangelico: la poesia, tradizionalmente considerata la via più preziosa verso la fama o l'immortalità, qui ha la funzione degli oggetti più umili di una casa. Sulla stessa linea, l'imitazione dei classici (che pure ha larga parte nell'opera di Prudenzio, dalla scelta dei generi ai moduli stilistici e retorici, ai diversi sottocodici della lingua poetica) si trasforma nella concezione cristiana dell'opera letteraria come continuità rispetto al testo scritturistico.

L'*Epilogus* (questo titolo del carme di chiusura è dato dagli editori moderni) grazie anche alla sua funzione paradigmatica, si presta particolarmente alla verifica di questi caratteri della poesia prudenziana, attraverso l'esame, in questo caso, del riuso di uno schema retorico topico, la *Priamel*, al quale il poeta, come si vedrà, fornisce motivi nuovi di vitalità.

1. *La Priamel*

Della *Priamel*[1], che ha un'ampia utilizzazione nella tradizione letteraria greco-latina, ci si limita qui ad indicare alcuni caratteri salienti, quelli che

---

* Questa lettura del carme prudenziano è stata proposta, a Mantova il 18 febbraio 2005, entro la serie di conferenze curate dalla sezione locale della AICC.

[1] Il termine compare nella letteratura tedesca medioevale; deriva dalla parola latina *praeambulum*. Per un'articolata presentazione della tipologia e dei caratteri della *Priamel* cfr. Ghiselli 2001, 39-56.

saranno utili per l'interpretazione del carme prudenziano.

La struttura di superficie della *Priamel* si presenta, nella forma più comune, come una dichiarazione del poeta stesso, che parla in prima persona e rivela le sue scelte fondamentali (come poeta e come uomo) secondo il modello seguente: "C'è chi preferisce una cosa, chi un'altra, chi un'altra ancora …, mentre io preferisco fare in quest'altro modo". Tale scelta si costituisce come τὸ ἄριστον («la cosa migliore»), proposto secondo un'antitesi più o meno marcata rispetto ad altre scelte, e che talvolta può possedere una certa carica polemica, conformemente alla tradizione diatribica che ha poi abbondantemente sviluppato questo schema già arcaico[2].

Sarà preso come esempio di riferimento l'ode 1, 1 di Orazio[3]. È l'ode dedicatoria, che si presta particolarmente al nostro scopo, perché presenta in modo evidente uno dei tratti formali caratteristici della *Priamel*, cioè l'elenco. La lista degli otto βίοι («stili di vita») occupa quasi tutto il testo, ad indicarne la rilevanza anche per il riconoscimento dello schema retorico. Ad essa dal v. 29 viene contrapposta la scelta operata dall'io poetante, delimitata al suo inizio dalla posizione fortemente rilevata del pronome *me* che dà avvio alla sequenza finale, e ribadita dalla sua ripetizione al v. 35. Un secondo esempio oraziano, tra gli altri, in *carm*. 1, 7, 1-14 indica con molta precisione gli ambiti delle scelte tematiche, di genere e stilistiche a cui Orazio dichiara di rivolgersi con maggiore convinzione. È chiaro che qui il poeta non intende esprimere i suoi gusti in ambito, diciamo, turistico, bensì dichiarare delle scelte anche ideologiche ben precise, che sono poi esplicitate ed esemplificate in molte delle odi, e i cui presupposti etici e filosofici sono chiariti nei *Sermones* e nelle *Epistulae*. Un atteggiamento simile, di scelta tematica e di genere, viene espresso da Virgilio nel proemio al mezzo delle *Georgiche* (*georg*. 3, 1-9), anche con il richiamo sintattico e stilistico della ripresa del pronome *me* (Hor. *carm*. 1, 7, 10; Verg. *georg*. 3, 8), che sembra infatti una marca distintiva di questo schema retorico. Un esempio che Properzio riutilizza in 3, 9: dopo un iniziale omaggio all'ode proemiale di Orazio, attraverso la parafrasi del suo *incipit*, dal v. 35, con un elenco in negativo (l'anafora del *non* scandisce i distici), dichiara il suo rifiuto del genere epico a cui contrappone la predilezione per il genere elegiaco di stampo alessandrino nei vv. 43-44.

---

[2] Cfr. Sapph. fr. 16, 1-4 Voigt; Pind. *Ol*. 1, 1 ss. Affine alla *Priamel* è lo schema del τὸ κάλλιστον («la cosa più bella»); esempi in latino sono il celebre passo lucreziano 2, 1-13 ed ancor più Verg. *georg*. 2, 490-499: si notino, infatti, rispettivamente Lucr. 2, 7 *sed nil dulcius est* e Verg. *georg*. 2, 493 *fortunatus et ille*.

[3] Il cui testo è fornito in appendice insieme con quelli citati *infra*. Per un'analisi approfondita dell'ode oraziana cfr. GHISELLI 2001, da cui è presa la traduzione. I due testi prudenziani sono ripresi dall'edizione Lavarenne, cfr. Bibliografia.

2. *L'Epilogus*

Appare chiaro che un tale schema retorico in un'opera letteraria si presti particolarmente ad indicare i termini di riferimento delle scelte operate dall'autore, è lo spazio che si ritaglia l'autore per sviluppare un colloquio metaletterario col lettore. Spazio privilegiato per le dichiarazioni di poetica, lo è anche per produrre un ampliamento, di tipo retorico e pragmatico, degli spazi paratestuali quali sono i testi di dedica e quelli di chiusura di un'opera. Nel caso di Prudenzio, la *Priamel* è utilizzata come traliccio costruttivo del carme col quale l'autore intende por fine alla raccolta delle sue opere (ma si vedrà che possiede anche proprie direzioni comunicative, v. *infra*).

Veramente un'altra *Priamel* è in *praef*. 7-36, dove il poeta, passate in rassegna le fasi salienti della propria esistenza, indica la svolta che ha impresso alla sua vita, vv. 34-36: *atqui fine sub ultimo / peccatrix anima stultitiam exuat; / saltem voce Deum concelebret, si meritis nequit*, con versi che trovano una precisa ripresa nell'*Epilogus*, cfr. vv. 34; 9-10).

La funzione strutturale assegnata al carme finale, dunque, giustifica una riflessione sull'intera opera, anzi sull'attività stessa di poeta.

Immolat Deo patri
pius, fidelis, innocens, pudicus
dona conscientiae,
quibus beata mens abundat intus.
Alter et pecuniam
recidit, unde victitent egeni.
Nos citos iambicos
sacramus et rotatiles trochaeos,
sanctitate indigi
nec ad levamen pauperum potentes.
Adprobat tamen Deus
pedestre carmen et benignus audit.
Multa divitis domo
sita est per omnes angulos supellex:
fulget aureus scyphus,
nec aere defit expolita pelvis;
est et olla fictilis,
gravisque et ampla argentea est parapsis;
sunt eburna quaepiam;
nonnulla quercu sunt cavata et ulmo.
Omne vas fit utile,
quod est ad usum congruens erilem;
instruunt enim domum,
ut empta magno, sic parata ligno.

Offre in sacrificio l'uomo devoto, ricco di fede, innocente e casto a Dio Padre i doni della sua coscienza, di cui la sua anima beata abbonda nella sua interiorità. Un altro invece si priva del suo denaro perché ne traggano sostentamento i bisognosi. Noi consacriamo i veloci giambi e i rapidi trochei, poiché poveri di santità e non capaci di recare sollievo ai poveri. Approva tuttavia Dio la nostra dimessa poesia e l'ascolta benevolo.
Nel palazzo di un ricco numerose sono le suppellettili disposte in tutti gli angoli: risplendono le coppe d'oro, non mancano i levigati bacini di bronzo; ci sono anche le marmitte d'argilla, vi sono anche i larghi e pesanti piatti in argento; ci sono alcuni oggetti d'avorio; alcuni sono intagliati nel legno di quercia e d'olmo. Si rende utile ogni tipo di vasellame che è appropriato al servizio del padrone; infatti arredano il palazzo tanto gli oggetti comprati a gran prezzo quanto quelli ricavati dal legno.

25	*Me paterno in atrio*	Quanto a me, nel palazzo del Padre,
	ut obsoletum vasculum caducis	come un povero attrezzo dozzinale Cri-
	Christus aptat usibus,	sto mi usa per impieghi effimeri e mi
	sinitque parte in anguli manere.	lascia restare in un angolino. Ecco, noi
	Munus ecce fictile	svolgiamo la funzione di un oggetto di
30	*inimus intra regiam salutis.*	coccio all'interno della reggia della sal-
	Attamen vel infimam	vezza. E tuttavia mi è utile aver offerto
	Deo obsequelam praestitisse prodest.	a Dio il mio devoto servizio per quanto
	Quidquid illud accidit,	basso sia. Qualunque sia il mio ruolo,
	iuvabit ore personasse Christum.	mi procurerà gioia aver fatto risuonare
		con la mia voce il nome di Cristo

L'*Epilogus* fa da riscontro alla *Praefatio*. Il poeta, non possedendo né la santità né la ricchezza, può servire Dio soltanto con i suoi modesti canti, ma è con gioia che egli adempie a questo umile ruolo. È un preciso richiamo scritturistico, il sacrificio di lode, cfr. *Hebr.* 13, 15 *Per ipsum offeramus hostiam laudis semper Deo, id est fructum labiorum confitentium nomini eius* («Per mezzo di lui [Cristo] dunque offriamo a Dio continuamente un sacrificio di lode, cioè il frutto di labbra che confessano il suo nome»).

Dichiarazione di poetica *sui generis*, questo ripensamento di tutta l'opera poetica pone l'accento non sulla dimensione letteraria bensì sulla valutazione spirituale, sulla realizzazione di un impegno verso il trascendente, che coinvolge, come è proprio della civiltà cristiana, la totalità dell'uomo, nella continuità col testo scritturistico.

Il carme (il cui metro è l'ipponatteo: dimetro trocaico catalettico seguito da un trimetro giambico catalettico) è diviso in tre parti: vv. 1-12; 13-24; 25-34. Di identica ampiezza, dunque, le prime due (dodici versi), più breve la terza (dieci versi)[4], quasi ad esprimere anche materialmente la pochezza della propria opera, che è un tema costitutivo del carme. Anche per tale ragione la figura dominante è l'antitesi, le cui occorrenze verranno rilevate soltanto quando ritenute particolarmente significative; va da sé, peraltro, che essa è alla base della *Priamel* stessa.

La prima parte (vv. 1-12) inizia senza alcun appello ad un destinatario[5] o altro approccio comunicativo, piuttosto avvia subito il meccanismo della *Priamel*. I due βίοι citati esprimono i due atteggiamenti fondamentali del cristiano: la santificazione personale attraverso l'esercizio delle virtù, e la pratica

---

[4] Il desiderio di equilibrarne l'ampiezza potrebbe spiegare l'inserzione di un successivo verso 35 da parte di un copista, cfr. l'apparato critico dell'edizione citata.

[5] Ma solo nella struttura di superficie, poiché, come si vedrà nel seguito dell'esame, la collocazione nel v.1 del dativo *Deo patri*, al quale si rifarà il *Christum* dell'ultimo, possiede non solo la funzione retorica di dedica ma anche una valenza teologica. Inoltre la valenza metaforica della prima parola, *immolat*, la colloca entro la dimensione pragmatica della dedica; cfr. inoltre il ruolo del *sacramus* (v. 8).

delle buone opere, intese come aiuto ai fratelli, ai bisognosi (la vita del cristiano è sintetizzata dalle due polarità: la vita contemplativa e la vita attiva). A differenza della cultura classica, tali atteggiamenti non sono fini a sé stessi, non sono visti come mezzi di perfezionamento personale, ma come offerte a Dio, secondo una tipica concezione vetero e neo-testamentaria. Il verbo, *immolat* nell'*incipit* del testo, è un cristianismo secondario, attestato a partire da Tertulliano, che ha perso ogni valenza polemica nei confronti dei sacrifici cruenti pagani. L'iperbato disteso nei tre versi iniziali è giustificato sì dalla necessità, poetica e teologica, di dare una collocazione rilevata al nome di Dio, però consente anche al poeta di ottenere nello stesso tempo due effetti evidentemente ritenuti importanti. Il primo è la posizione incipitaria del verbo *immolat*, che contiene in metafora il nucleo centrale dell'intero carme (il significato, la destinazione del fare poetico), il secondo la disponibilità del trimetro a contenere l'intero elenco asindetico delle quattro virtù, anticipando in tal modo l'idea della ricchezza interiore enfatizzata dall'iperbato e dal lessico (*dona*, *beata mens*, *abundat*). Al secondo βίος è riservato un solo distico, aperto da un termine, *alter* (v. 5), che col lessico e la funzione sintattica conferma la struttura della *Priamel*. Il frequentativo *victitent*, già in Plauto e Terenzio, qui è un semplice poetismo al posto del verbo originario, ma potrebbe indicare la continuità dell'opera assistenziale del ricco generoso attraverso la durata dei suoi effetti sugli *egeni*, in connessione dunque con *pecuniam*, l'ultima parola del verso precedente.

Il ritmo della successione dei distici si fa più intenso: dopo i quattro versi del primo esempio e i due del secondo, subito si presenta la scelta dell'io poetante, anch'essa in due soli versi, ma iniziati dal topico *nos* che presenta i suoi doni, rimandando ai vv. 9-10 le motivazioni. La topica qualifica di *citus* riferito al metro giambico ottiene una concretizzazione semantica e stilistica nel verso seguente, nel quale il sinonimo tardo *rotatilis* (l'allusione è alle corse dei carri dell'ippodromo, uno dei referenti della velocità per la sensibilità antica) al centro del verso fornisce una raffigurazione iconica della velocità amplificata dalle ricorrenze sonore. Da notare infatti il ruolo guida delle /r/ anche in gruppo con esplosive (*-cr-*, *-tr-*) e i tempi forti sulle /a/. Le parole finali dei due versi presentano il metro di questo carme, che pertanto assume il ruolo di sineddoche dell'intera opera poetica di Prudenzio. La motivazione della scelta rovescia quella dei primi due βίοι, espressa con una sinteticità che inoltre ribalta anche lo spazio dedicato a ciascuna: ai quattro versi del primo esempio sono opposte due parole, *sanctitate indigi* (v. 9), al secondo una litote che, insieme all'iperbato e ad un costrutto sintattico assai più complesso di quello del v. 9, enfatizza la constatazione dell'incapacità di recare aiuto ai poveri. La *variatio* nei due versi punta a mettere in rilievo l'antitesi anche attraverso la litote (*nec*, che qui esprime la mancanza di una dote precipua del buon cristiano, la *sanctitas*), con un richiamo anche semantico-lessicale, attraverso la *derivatio*, al lessema dell'*egere* «essere

privo, povero» (v. 6 *egeni*; v. 9 *indigi*; *indig(u)us* < *indu+egere*).

Il distico che chiude questa prima sequenza ripete in poliptoto il *Deus* con cui si era aperto il carme. Inoltre i due verbi (*approbat* e *audit*, in allitterazione e con un lieve *hýsteron-próteron*) indicano con molta evidenza la reciprocità dell'azione divina: Dio, il destinatario del *sacramus* (v. 8), accetta l'offerta. Da notare che il distico si apre e si chiude con i due verbi, e che al centro e in pausa versale, dunque in piena evidenza, è collocato il soggetto, *Deus*, seguito dall'oggetto, *carmen*, qualificato da un aggettivo, *pedestre*, che stabilisce un'incommensurabile distanza dal soggetto-destinatario[6]. I due aggettivi riuniti nel v. 12 conferiscono un tono di fiducia nella benevolenza del destinatario del canto verso la situazione messa in opera dal poeta. La scena, del poeta che vede il principale ascoltatore ascoltare e approvare i versi offertigli, evoca, seppure con tratti religiosi, un'audizione poetica davanti all'imperatore[7].

La seconda sequenza (vv. 13-24) apporta un arricchimento ed un'espansione non prevista allo schema della *Priamel*, la quale apparirebbe conclusa entro la prima sequenza. Si sono, infatti, realizzati tutti i tratti costitutivi dello schema, dalla proposta del tema (ciò che il buon cristiano deve offrire a Dio, cfr. il verbo incipitario), all'elenco, alla proposizione della scelta personale, fino addirittura al raggiungimento pieno dello scopo (cfr. vv. 11-12): sono gli stessi tratti presenti nel medesimo ordine in Hor. *carm*. 1, 1 (anche perché nella *Priamel* la *dispositio* è vincolante per il suo riconoscimento). L'*exemplum*, dotato di valenza figurativa e non narrativa, sembra aprire una diramazione argomentativa alla *Priamel*: è la prova retorica, argomentativa appunto, della validità o almeno dell'accettabilità della scelta operata dal poeta. La costruzione dell'argomentazione è entimematica, ed impiega il procedimento dell'*evidentia*. L'abilità di Prudenzio si nota in particolare nella capacità di armonizzare i mezzi argomentativi con la sua attitudine all'*amplificatio*, ma insieme, come si vedrà, alla pratica tipicamente cristiana della scrittura letteraria che si pone in continuità con la parola divina.

L'iperbato del primo distico, *multa… supellex*, sembra puntare sull'ostentazione della ricchezza, impressione confermata dal lessico splendente e prezioso del verso successivo (*fulget aureus scyphus*). Il sintagma *divitis domo*, impreziosito dal poetismo morfo-sintattico *domo* a sua volta marcato dall'al-

---

[6] Antitesi giocata anche sul piano metaletterario: *pedestre carmen* appare anche un ossimoro se all'aggettivo si attribuisce il significato secondario indicante la prosa, cfr. Quint. *inst*. 10, 1, 81.

[7] Se la connessione tra la seconda e la terza sequenza è subito evidente (la *domus* dei vv. 13 e 23 si rivela essere la reggia di Dio, il regno dei cieli dei vv. 25 e 30), non altrettanto si potrebbe dire di quella tra la prima e la seconda. Ma proprio la metaforica della casa del ricco conduce dalla scena dei vv. 11-12 al suo contorno concreto, alla sua localizzazione, che da un lato, nella seconda sequenza, appare descritta analiticamente (ma cfr. l'osservazione relativa all'assenza del vetro), e di cui dall'altro viene data la giustificazione spirituale nella terza sequenza.

litterazione, sembra aprire le porte di un sontuoso palazzo tardo-imperiale. Parrebbe che il poeta intenda orientare il lettore verso la direzione consueta e topica della svalutazione moralistica della ricchezza, a cui rinviano specifici rimandi lessicali e testuali, come il sarcastico giudizio di Seneca sugli appassionati di oggetti preziosi, *dial*. 11 (*ad Helv.*), 3 *desiderat aureis fulgentem vasis supellectilem et antiquis nominibus artificum argentum nobile, aes paucorum insania pretiosum* («lui sente bisogno di un arredamento scintillante di vasi d'oro e di un'argenteria rinomata per le firme di antichi artisti, di bronzi, preziosi grazie alla mania di pochi») e di Lucrezio, 2, 24-28, cfr. v. 27 *nec domus argento fulget auroque renidet* («(se) la casa non rifulge d'argento e non risplende d'oro»). Invece lo scopo dell'elenco è un altro. Costruito secondo un'alternanza ternaria dei materiali, a ognuno dei quali è riservato un verso di ciascuna delle due terne, guida lo sguardo del lettore in giro per i diversi ambienti del palazzo per mettere semplicemente in evidenza, attraverso la varietà dei materiali e del valore artistico degli oggetti d'arredamento, la destinazione logicamente differente di ogni pezzo della suppellettile[8]. Un cenno sull'abilità di Prudenzio nel gestire il ritmo: il ritmo binario dei contenuti della prima sequenza, ovvio in relazione al metro impiegato, sembra confermato anche all'inizio della seconda; ma le due terne dell'elenco interrompono il prevedibile ritmo binario a favore di uno ternario.

Il procedimento della *evidentia* qui viene realizzato con mezzi linguistici e stilistici in parte inattesi. L'elenco (vv. 15-20) si apre con l'unico verbo autosemantico, *fulget*, mentre gli altri sono verbi semanticamente neutri (*defit*, *est*, *sunt*), in modo che l'attenzione del lettore si concentri piuttosto sui sostantivi e sull'aggettivazione; l'aggettivazione nel v. 18, descrittiva e referenziale, acquista anche una valenza iconica. La costruzione di ciascuna terna prevede la successione di una coppia di oggetti di valore alto, per la preziosità del materiale[9] (e il primo non poteva che essere l'oro, espresso però con l'aggettivo, in antitesi con il materiale meno prezioso, il legno, presente qui, per *variatio*, con la coppia metonimica della quercia e dell'olmo) o per la raffinatezza della lavorazione, seguita da oggetti di pochissimo valore e di uso umilissimo. Inoltre il primo di ogni terna è ulteriormente impreziosito linguisticamente dall'uso di un termine greco[10].

---

[8] Se si vuole cercare un cenno di valutazione moralistica della ricchezza, esso risiede nel sotterraneo richiamo allusivo a *Rom*. 9, 21 *An non habet potestatem figulus luti ex eadem massa facere aliud quidem vas in honorem, aliud vero in ignominiam?* («O non ha forse il vasaio piena disponibilità sull'argilla, così da fare della stessa massa argillosa un vaso destinato a un uso onorifico e un vaso destinato a un uso banale?»), che però viene attivato linguisticamente nei versi successivi.

[9] Sulla frequenza e destinazione di vasellame prezioso nel mondo tardo-antico cfr. Baratte 2003, 169; sulla lavorazione dell'avorio nella stessa epoca, cfr. Bertelli 2003.

[10] *Scyphus* indica la tazza o coppa (*aureus* è già in Tac. *hist*. 1, 48, 3), *parapsis* o *paropsis* il largo piatto per dolci e frutta (cfr. Petron. 34, 2; Iuv. 3, 142 *quam multa magnaque paropside cenat?* «quanti sono e quanto sono grandi i piatti di portata con cui fa i pranzi?»).

La giustificazione della particolare scansione dell'elenco è fornita da una delle premesse dell'entimema nei vv. 21-24: la relazione con l'uso, con la funzione a cui il padrone riserva ogni pezzo della suppellettile. Il poetismo aggettivale *erilis* (l'impiego dell'aggettivo al posto del genitivo, come al v. 25 *paternus*, cfr. *infra*) del v. 22 riferito all'*usus* mette ancor più in evidenza che il significato e il valore degli oggetti dipendono dalla volontà del padrone: è già chiara la valenza metaforica di questo elenco collocato nella parte centrale del carme. La *variatio* del v. 24 (in parallelo sintattico *magno* avverbio e *ligno* nome) sintetizza ed insieme chiude l'elenco.

Se si attribuisse alla descrizione della casa del ricco una funzione puramente referenziale, resterebbe da spiegare una strana assenza, quella del vetro[11]. Materiale assai impiegato nel mondo antico ed ancor più in quello tardoantico, attraverso moltissime tecniche e tipologie di oggetti, qui è assente, anche se si sarebbe prestato molto bene al gusto prudenziano per le immagini cromaticamente rilevate e luministiche. Ma tale assenza è giustificata, ancora una volta, dalla motivazione religiosa, in particolare l'attitudine dello scrittore cristiano ad intendere la sua opera in un rapporto di fedeltà e di continuità col testo scritturistico. Il modello testuale di questa sequenza, infatti, è paolino: *2Tim*. 2, 20-21 *In magna autem domo non solum sunt vasa aurea et argentea sed et lignea et fictilia, et quaedam quidem in honorem, quaedam autem in ignominiam; si quis ergo emundaverit se ab istis, erit vas in honorem, sanctificatum, utile Domino, ad omne opus bonum paratum* («In una grande casa, però, non ci sono soltanto vasi d'oro e d'argento, ma anche vasi di legno e di coccio; alcuni poi sono destinati a usi nobili, altri a usi ignobili. Perciò se qualcuno si manterrà puro da costoro [gli eretici], sarà un vaso destinato a usi nobili, santificato, utile al padrone, adatto per ogni opera buona»). Dunque anche la rinuncia al vetro in questa descrizione è un esempio molto eloquente di come Prudenzio intenda il suo ruolo di poeta, e di poeta cristiano. Un raffinato esempio della tecnica letteraria dell'assenza significante.

Il *me* con cui si apre la terza sequenza (vv. 25-34), riecheggiando la stessa parola posta nella stessa collocazione del v. 29 dell'ode oraziana, dove, come qui, segnala la conclusione della *Priamel*, dà completamento alla metaforica dell'arredamento che contrassegna la seconda sequenza. La costruzione aggettivale del v. 25 (col rimando a Ambr. *hymn*. 2, 1 *Splendor paternae gloriae*), in parallelo sintattico, dunque, col v. 22, rimanda al sostantivo *patri* del v.1, mentre il diminutivo *vasculum* (in funzione, si direbbe, ipocoristica) del v. 26 richiama, sintetizzandolo, tutto il discorso della seconda sequenza.

---

[11] Sul vetro per prodotti di lusso nel tardo-antico cfr. Whitehouse 2003, 182. Utile la mostra "387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa", Milano, Museo Diocesano, 8.12.2003-2.5.2004, in cui erano raccolti dei reperti del tempo di Prudenzio, illustrati nel relativo catalogo (Milano, Edizioni Olivares, 2003, cfr. in Bibliografia).

Tuttavia il lessico si fa più esplicito: non più una *domus* seppure di un uomo ricco, bensì l'*atrium* che per sineddoche indica un palazzo in particolare, quello imperiale, che è lo sfondo metaforico di questa sequenza, come appare ben chiaro subito dopo. Infatti nel distico dei vv. 29-30. la *regia salutis* accoppia in relazione dichiarativa il termine politico con quello religioso, così come il tecnicismo amministrativo *inire munus* è determinato, per *aprosdóketon*, dall'inatteso *fictile*, che costruisce un'ulteriore antitesi valoriale, ma che ha le sue riprese, attraverso varie modalità di *variatio*, nel lessico fortemente riduttivo del v. 26 e finalmente nell'*infimam* del v. 31.

In ognuno dei distici dei vv. 25-32 il lessico costruisce una rete di sintesi di quanto il poeta ha esposto finora. Già s'è detto dei vv. 25-26; il distico successivo, oltre alla ripresa del sostantivo *usus* del v. 22, e dunque arricchito della valenza argomentativa che gliene deriva, col v. 28 concentra l'attenzione del lettore in un punto solo, veramente un angolino, del palazzo di cui s'era dato conto nei vv. 13-24. E l'anastrofe mette in evidenza proprio la collocazione degli oggetti di uso infimo, che vengono lasciati, o dimenticati, in disparte, a differenza di quelli preziosi, ben volentieri esibiti agli sguardi degli ospiti. Se il *fictile* del v. 29 è in poliptoto con quello del v. 17, l'*infimam… obsequelam* dei vv. 31-32 riporta tutta la semantica metaforica della seconda sequenza alla realtà spirituale, che istituisce a sua volta una rete lessicale attraverso termini appartenenti ad ogni distico di quest'ultima sequenza: v. 25 *paterno*, v. 27 *Christus*, v. 30 *salutis*, v. 32 *Deo*, v. 34 *Christum*, la parola con cui si chiude il carme, e dunque l'intera raccolta delle opere di Prudenzio.

3. *Continuità ed innovazione*

Come si accennava all'inizio, nel carme è agevole riconoscere il riuso di procedimenti letterari tradizionali. Oltre a quelli già evidenziati, basti ancora l'allusione non solo linguistica ma ancor più pragmatica del v. 33. Qui, sulla combinazione di pronomi (ad indicare l'opera letteraria nella sua interezza) tra cui in evidenza il *quidquid*, oltre alla collocazione alla fine del testo ed al generale tono di voluta umiltà riferita al proprio lavoro poetico, agiscono i versi di Catullo, 1, 8-9 *habe tibi quidquid hoc libelli, / qualecumque*[12] («abbiti il mio libretto, quello che è, per quel poco che vale»). Ma la topica della svalutazione della propria opera è attiva attraverso tutto il carme, come le tecniche della *variatio* e quelle dell'antitesi.

Rimane da valutare la relazione che Prudenzio istituisce tra ripresa della

[12] Si può aggiungere un esempio di prosa, dal panegirico pronunciato da Eumenio ad Autun nel 298: *Paneg*. 9, 1, 1 *quantulucumque illud est quod ... videor consecutus* («per quanto piccolo sia l'obiettivo che mi sembra di aver raggiunto»).

tradizione letteraria e novità del messaggio cristiano.

Se, ad esempio, la sequenza finale ribadisce ed approfondisce le antitesi della seconda, attraverso il lessico (vv. 25-27 *paterno-Christus* / *obsoletum vasculum caducis*; vv. 29-30 *fictile* / *regiam*), l'ultima, vv. 31-32 *Deo* / *infimam* (cfr. vv. 11-12) è la più radicale, ma soprattutto possiede una nuova motivazione: al *topos* dello sminuimento del valore dell'opera poetica da parte dell'autore stesso Prudenzio ridona una nuova vitalità, grazie al paradosso cristiano, secondo cui "dei piccoli è il Regno dei Cieli", cfr. *Mt* 18, 3-4 *"Nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum. Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus iste, hic est maior in regno caelorum"* («"Se non vi convertirete e non diventerete come i fanciulli, non entrerete nel regno dei cieli. Chi dunque si farà piccolo come questo fanciullo, questi sarà il più grande nel regno dei cieli"»). Questi aspetti, uniti all'attitudine di Prudenzio alla creazione allegorica (cfr. la metaforica dell'arredamento e del suo rapporto col proprietario/Cristo, vv. 25-30), fanno intuire l'aprirsi di una nuova stagione per la letteratura, quella tardo-antica ed ancor più quella medioevale.

Allo stesso modo, i due distici finali ribadiscono l'umiltà del poeta e la consapevolezza dello scarso valore del suo lavoro in confronto ai due doveri fondamentali del cristiano indicati nell'apertura del carme; chiaro il richiamo all'immagine evangelica del "servo inutile", cfr. *Lc* 17, 10 *"Sic et vos, cum feceritis omnia, quae praecepta sunt vobis, dicite: "Servi inutiles sumus; quod debuimus facere, fecimus"* («"Così anche voi, quando avrete fatto tutto quello che vi è stato ordinato, dite: -Siamo servi inutili. Abbiamo fatto quello che dovevamo fare"»).

Ma riguardo a quest'ultimo aspetto Prudenzio sa operare anche con originalità sul piano della lingua. Se il primo riferimento esplicito a se stesso compare solo al v. 7 con un *pluralis modestiae*, ricompare in forma netta, e marcata anche dall'allusione oraziana, al v. 25, poiché necessaria anche al riconoscimento dello schema della *Priamel*. Da questo punto in avanti, però, si riduce fino a dissolversi ogni rimando anaforico: i tre verbi finali hanno come soggetto o una infinitiva, peraltro priva dell'accusativo soggetto, o dei pronomi neutri. In evidenza resta, dunque, non il poeta bensì la sua opera: le parole che hanno fatto risuonare in versi il messaggio cristiano.

Va notato, inoltre, che questi stessi versi che sembrano ridurre a pochissimo l'individualità del poeta a vantaggio del compito spirituale (cfr. la prima sequenza), ribadiscono anche il suo contrario. Infatti nel verso finale vi è anche l'orgoglio, e la gioia (*iuvabit*, che completa ed arricchisce il *prodest* del v. 32, a sua volta anticipato dall'iniziale *Attamen* al v. 31), di aver messo la propria voce (*ore*) al servizio della Salvezza (da notare l'intensivo *per*sonasse). E, come s'è detto, il carme si chiude con il nome del Cristo.

Come è noto, e come s'è visto anche in questa breve analisi di un solo car-

me, l'opera di Prudenzio è originale nello sperimentare vie nuove alla poesia cristiana, nella fedeltà ai temi storicamente concreti del messaggio evangelico, sebbene con l'ausilio degli strumenti della tradizione, ma adattando questi alla novità di quanto il poeta vuole e deve dire. L'*Epilogus*, dunque, anche a motivo della sua collocazione strategica rispetto a tutte le altre opere, ne rappresenta bene l'esempio e la sintesi.

Prud. *praef*. 1-6; 31-45[13]

Per quinquennia iam decem,
ni fallor, fuimus; septimus insuper
annum cardo rotat, dum fruimur
sole volubili.

Per dieci lustri, se non sbaglio il calcolo, la settima rotazione del cielo mi aggiunge un altro anno, mentre posso gioire del sole che ruota attorno alla terra.

Instat terminus, et diem
vicinum senio Deus adplicat:
quid nos utile tanti spatio temporis
egimus ?
…

Si approssima il termine, ed ecco che Dio avvicina a me il tempo prossimo alla vecchiaia: in uno spazio di tempo così lungo io che cosa ho compiuto di utile?
…*

Dicendum mihi: «*Quisquis es,*
mundum, quem coluit, mens tua perdidit;
non sunt illa Dei, quae studuit, cuius
habeberis».

Debbo dire a me stesso: "Chiunque tu sia, la tua anima ha perso i beni del mondo a cui s'è appassionata; i beni che essa ha cercato non sono quelli di Dio, al quale tu apparterrai".

Atqui fine sub ultimo
peccatrix anima stultitiam exuat;
saltem voce Deum concelebret, si meritis
nequit.

Ebbene, in prossimità dell'ultima fine, l'anima peccatrice si liberi della stoltezza; celebri Dio con il canto, se non lo può fare con i meriti.

Hymnis continuet dies,
nec nox ulla vacet, quin Dominum canat;
pugnet contra hereses, catholicam
discutiat fidem;

Ogni giorno sia occupato dagli inni, e nessuna notte passi senza cantare il Signore; combatta contro gli eretici, illustri la fede cattolica;

---

[13] Nella *Praefatio* il poeta, giunto all'età di 57 anni (quindi nel 405, essendo nato nel 378), finge di accingersi alla sua opera poetica. Ovviamente questo carme è stato composto al termine del suo lavoro poetico (come l'*Epilogus*), poiché nei vv. 37-42 allude a molte delle sue opere, nell'ordine: *Cathemerinon*, *Apotheosis*, *Hamartigenia*, *Contra Symmachum, Peristephanon*.

* Nei vv. 7-21 il poeta passa in rassegna l'istruzione ricevuta, la giovinezza, la carriera che lo ha portato ai più alti gradi dell'amministrazione imperiale; nei vv. 22-34 confessa di essersi reso conto della vacuità dei beni terreni e degli onori.

conculcet sacra gentium,
labem, Roma, tuis inferat idolis;
carmen martyribus devoveat,
laudet apostolos.

calpesti i culti dei pagani, porti distruzione, Roma, ai tuoi idoli; consacri il canto ai martiri, lodi gli apostoli.

Haec dum scribo vel eloquor,
vinclis o utinam corporis emicem
liber, quo tulerit lingua sono
mobilis ultimo!

Mentre scriverò o parlerò di questi argomenti, potessi lanciarmi, libero dai vincoli del corpo, verso quel luogo al quale mi avrà sollevato la mobile lingua con le sue ultime voci!

Hor. *carm.* 1, 1

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum:
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis
terrarum dominos evehit ad deos;
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
quidquid de Lybicis verritur areis.
Gaudentem patrios findere sarculo
agros Attalicis condicionibus
nunquam demoveas, ut trabe Cypria
Myrtoum pavidus nauta secet mare;
luctantem Icariis fluctibus Africum
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui: mox reficit rates
quassas indocilis pauperiem pati.
Est qui nec veteris pocula Massici
nec partem solido demere de die
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
status, nunc ad aquae lene caput sacrae;
multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata; manet sub Iove frigido
venator tenerae coniugis inmemor,
seu visa est catulis cerva fidelibus,
seu rupit teretis Marsus aper plagas.
Me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus

O Mecenate, disceso da antenati che furono re, o mio sostegno e dolce ornamento mio: vi son di quelli a cui piace la polvere dello stadio raccolta con la biga nelle gare olimpiche, e che la mèta sfiorata con le ruote roventi e la palma della vittoria sollevano agli dèi, dominatori del mondo.
Questi è felice, se la folla dei volubili Quiriti gareggia per innalzarlo alle tre maggiori magistrature; quegli, se poté radunare nel proprio granaio tutto il frumento che si accumula dalle aie della Libia.
Chi gode a sminuzzar col sarchiello le zolle del campo ereditato dal padre, neppure col miraggio delle ricchezze di Attalo tu lo indurresti a solcare con un legno di Cipro, navigante impaurito, il mare mirtoo. Il mercante, sbigottito dal libeccio in lotta con le onde icarie, loda la pace e le campagne del suo paesello; ma sùbito dopo, insofferente delle strettezze, ripara le sue imbarcazioni sconquassate dalla tempesta.
C'è chi si diletta a vuotare tazze di Massico invecchiato e ad accorciar la giornata di lavoro, sdraiato ora sotto un verdeggiante corbezzolo, ora presso la tranquilla sorgente d'un sacro fiume. A molti piacciono l'accampamento e il suono della tromba, misto a quello del lituo, e le guerre detestate dalle madri. Il cacciatore, dimentico della tenera

Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

sposa, pernotta sotto il cielo gelato, sia che i suoi bracchetti fedeli abbiano scovata una cerva, sia che un cinghiale marsico abbia spezzate le attorte reti.
Me le corone di edera, premio delle dotte fronti dei poeti, collocano in mezzo agli dèi superni; me il bosco ombroso e le danze leggere delle Ninfe con i Satiri distinguono dal volgo, se Euterpe non arresta le melodie del flauto e Polinnia non rifiuta di accordare la lira di Lesbo.
Che se tu mi poni nella schiera dei poeti lirici, io leverò il capo fino a toccare le stelle.

Hor. *carm.* 1, 7, 1-14

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenem
aut Ephesum bimarisve Corinthi
moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignis aut Thessala Tempe;
sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare et
undique decerptam fronti praeponere olivam;
plurimus in Iunonis honorem
aptum dicet equis Argos ditisque Mycenas:
me nec tam patiens Lacedaemon
nec tam Larissae percussit campus opimae,
quam domus Albuneae resonantis
et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda
mobilibus pomaria rivis.

Altri celebreranno l'illustre Rodi o Mitilene o Efeso o la città di Corinto posta su due mari, o Tebe, famosa per il culto di Bacco, o Delfi, per quello di Apollo, o la valle della tessala Tempe. Vi sono alcuni i quali non fanno che esaltare con inni senza fine la città della vergine Pallade e coronarsi la fronte di rami d'olivo, còlti d'ogni parte. Moltissimi canteranno, in onore di Giunone, Argo nutrice di cavalli, e Micene ricca d'oro. Me non tanto colpì di stupore Sparta tollerante delle fatiche, né tanto la campagna della ubertosa Larissa, quanto l'antro echeggiante dei responsi della sibilla Albunea, e l'Aniene con le sue cascate, e il bosco di Tiburno, e i frutteti irrigati dai fuggevoli ruscelli.

Lucr. 2, 1-13

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.
Suave etiam belli certamina magna tueri
per campos instructa tua sine parte pericli.
sed nil dulcius est bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque videre
errare atque viam palantis quaerere vitae,
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri.

Dolce è mirare dalla riva, quando sconvolgono i venti l'ampia distesa del mare, l'altrui gravoso travaglio, non perché rechi piacere che uno si trovi a soffrire, ma perché scorgere i mali di cui siamo liberi è dolce. Dolce è assistere, senza che si partecipi al rischio, agli aspri scontri di guerra in campo aperto: ma nulla è dolce più dello starsene nei ben muniti castelli che edificò la serena speculazione dei sapienti, da dove è concesso guardare agli altri dall'alto, e vederli qua e là vagare, e sbandati cercare la via della vita, e manovrar con l'ingegno, e far valere i natali, e faticando sforzarsi a gara giorno e notte di giungere alla ricchezza e di acquistarsi il potere.

Verg. *georg*. 3, 1-9

Te quoque, magna Pales, et te memorande canemus
pastor ab Amphrysio, vos, silvae amnesque Lycaei.
cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
omnia iam vulgata: quis aut Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras?
cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
Hippodamemque umeroque Pelops insignis eburno,
acer equis? temptanda viast, qua me quoque possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.

Te pure, grande Pale, e te canteremo, indimenticabile pastore dell'Anfriso, e voi, foreste e fiumi del Liceo. Il resto, che nelle ore d'ozio avrebbero potuto occupare col canto le menti, tutto è già noto: chi non sa dello spietato Euristeo, o delle are del detestato Busiride? da chi non fu cantato Ila fanciullo, e la latonia Delo, e Ippodamia e, illustre per la spalla d'avorio, Pelope, aspro cocchiere? Devo esplorare una via, per cui anch'io possa elevarmi da terra e trionfatore fra gli uomini volare di bocca in bocca.

Verg. *georg*. 2,490-499

Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
atque metus omnis et inexorabile fatum
subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.
Fortunatus et ille deos qui novit agrestis
Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores.

Felice chi riuscì a conoscere le cause delle cose, e ogni timore e il destino inesorabile calcò sotto i piedi, e il fragore dell'ingordo Acheronte! Fortunato anche colui che conobbe gli dei delle

Illum non populi fasces, non purpura regum
flexit et infidos agitans discordia fratres,
aut coniurato descendens Dacus ab Histro,
non res Romanae perituraque regna; neque ille
aut doluit miserans inopem aut invidit habenti.

campagne: Pan e il vecchio Silvano e le ninfe sorelle. Costui non i fasci del popolo, non la porpora dei re poterono piegare, né la discordia che turba gli sleali fratelli né le scorrerie dei Daci e dei loro alleati dall'Istro, non le gesta di Roma e l'agonia dei regni; costui non soffrì per pietà del misero o invidia del ricco.

Prop. 3, 9, 1-3 ; 35-39 ; 43-44

Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum,
intra fortunam qui cupis esse tuam,
quid me scribendi tam vastum mittis in aequor?
…

Mecenate, di etrusco e regale lignaggio, cavaliere, che vuoi restare nei limiti della tua fortuna, perché come scrittore in così vasto mare mi sospingi?
...

Non ego velifera tumidum mare findo carina:
tota sub exiguo flumine nostra mora est.
Non flebo in cineres arcem sedisse paternos
Cadmi nec septem proelia clade pari;
non referam Scaeas et Pergama Apollinis arces
…

Non io con navi a vela solco il furente mare, io amo sostare presso un piccolo fiume. Non piangerò la cittadella di Cadmo caduta sulle paterne ceneri, e non le sette rovinose battaglie, e non dirò le Scee, non Pergamo che fu rocca d'Apollo…
...

Inter Callimachi sat erit placuisse libellos
et cecinisse modis, Coe poeta, tuis.

Mi basterà di essere stato gradito in mezzo ai volumetti di Callimaco e cantare, o poeta di Cos, con i tuoi ritmi.

XII

IL LESSICO DEL «TRE» NEL *GRIPHUS* DI AUSONIO*

Il *Griphus ternari numeri* di Ausonio (Bordeaux, 310 c.-dopo 393), un poemetto di 90 esametri, preceduto da una *praefatio* in prosa (vedi *infra* i due testi) in forma di lettera dedicatoria, che l'autore indirizza a Quinto Aurelio Simmaco (340-dopo 402), per riceverne, dice, un giudizio non troppo severo, certamente non possiede un grande interesse per i lettori di oggi[1]. Ma l'argomento scelto da Ausonio, che si ingegna di presentare le numerose parole latine, appartenenti ai campi più diversi, che evocano il numero tre, giustifica un interesse linguistico da parte nostra. Infatti sarebbe interessante studiare come il poeta di *Burdigala*[2], scrittore ben noto per l'erudizione e l'abilità tecnica, in un'opera poetica che per sua natura è sottoposta a specifici vincoli formali, impieghi il lessico del numero tre, cioè un lessico specialistico. Questo è lo scopo del presente lavoro.

"L'opera si apre e si chiude nel segno del numero tre e dei suoi composti: comincia con la parola "tre" (v. 1), *Ter bibe vel totiens ternos; sic mystica lex est*, e si conclude con una terzina che dichiara esplicitamente che il numero complessivo dei versi è ad esso riconducibile (88-90) (…) Il primo di questi tre ultimi versi, il v. 88, riprende l'*incipit* del carme e contiene l'esaltazione del numero tre articolata in tre proposizioni con la triplice anafora di *ter*/ *tris*; potrebbe non essere casuale il fatto che la prima frase sia composta da tre sillabe, la seconda da nove (anche al v. 1 tre e nove si susseguono nei primi

---

* Questa è la traduzione, con adattamenti ed integrazioni di vario tipo ed ampiezza, dell'articolo *Le lexique du nombre «trois» dans le* Griphus ternari numeri *d'Ausone*, nel volume M. Fruyt-O. Spevak (éds.), *La quantification en latin*, Paris 2010 (pp. 409-424), contenente gli Atti del convegno biennale, con lo stesso titolo, del Centre Ernout (Centre de linguistique latine) della Université Paris IV-Sorbonne, nei giorni 5-6-7 giugno 2006, nel quale la ricerca era stata presentata in francese e con lo stesso titolo.

[1] Il grecismo *griphus*/*gryphus*, che in senso proprio indica una rete di giunchi, in senso traslato, e nell'uso letterario, è un enigma, un *calembour*, una domanda complicata ed ambigua, quasi si vogliano "irretire" le menti dei lettori/ascoltatori. In particolare era una forma di indovinello che si proponeva durante i simposi, cfr. le parole stesse di Ausonio nella *praefatio*, Green ll. 17 ss. … *super mensam meam facta est invitatio*… Per una rassegna aggiornata delle interpretazioni del titolo ed anche dell'intero poemetto cfr. Piras 2014, 111.

[2] Quadro generale su Ausonio in Lossau 1991; un aggiornamento (al 2014) sulle edizioni dei testi ausoniani e sulle relative ricerche, e sull'opera di Ausonio in generale, in Piras 2014. Per il testo ho tenuto conto delle seguenti edizioni (edizioni critiche, testo con traduzione e/o commento, cfr. anche la Bibliografia): Schenkl, Berlin 1883 (ristampa 1982); Peiper, Leipzig 1886 (ristampa 1976); Evelyn White, 2 vols, Cambridge Mass. and London 1919-1921; Jasinski, 2 vols., Paris 1934-1935; Pastorino, Torino 1971; Prete, Leipzig 1978; Green, Oxford 1991 (testo critico e commento); Green, Oxford 1999 (edizione critica), di cui qui viene riprodotto il testo.

due sintagmi) e l'ultima, messa in evidenza dalla dieresi, da tre parole rappresentanti un oggetto triplice di notevole portata simbolica, la Trinità, *tris deus unus*. Al v. 90 il tre e il nove si collocano invece agli estremi (*ter decies ternos… decies… novenos*), con un ulteriore riecheggiamento del verso 1 (*Ter… vel totiens ternos*)"[3].

In un'opera dedicata al numero tre ci si aspetta che prevalga il lessico del tre e allora basterebbe fare l'elenco delle parole per verificare la percentuale delle occorrenze. Ma poiché quest'opera di Ausonio è un poemetto, è preferibile verificare la distribuzione dei lessemi e delle forme linguistiche, tenendo conto in particolar modo dello scopo letterario e del carattere erudito di questa poesia.

1. *Le forme*

Per quanto riguarda le forme grammaticali (cardinali, distributivi e moltiplicativi) si possono constatare i seguenti fatti:
a) *tres*, *tria*: nelle edizioni moderne, per il maschile/femminile, la forma preferita è *tris* non solamente per l'accusativo[4], ma anche per il nominativo[5]. Il nominativo si presenta nella maggioranza delle occorrenze (15), poiché il poemetto si fonda su un elenco enumerativo, in cui perciò il carattere paradigmatico è prevalente[6].
b) *ternus*/*trinus*: la sostituzione di *ternus* a *trinus* e l'uso equivalente delle due forme sono nient'altro che una caratteristica prevista della lingua poetica[7].
c) *ter*: il moltiplicativo è usato quasi sempre in coppia per indicare altri numeri; la comodità metrica della parola giustifica le sue numerose occorrenze (11).
Da notare l'assenza dell'ordinale (*tertius*)[8].

La tipologia delle forme derivate e dei composti (cfr. Bader 1962, 33-34) è quella che ci si aspetterebbe in un'opera di questo genere. Come dice Fruyt 2005, 38-39, "En latin le premier terme d'un *bahuvriihi* a tendance à être non

---

[3] Piras 2014, 112.

[4] Casualmente l'accusativo si accorda soltanto con nomi femminili (v. 15 *aetates*, v. 36 *pugnas*, v. 52 *partes*).

[5] Bisognerebbe controllare le lezioni dei manoscritti; in ogni modo sarebbe arrischiato dedurne delle conclusioni valide, o linguistiche o letterarie.

[6] Lo stesso per *tria*: su undici occorrenze otto sono al nominativo.

[7] Così come l'uso di queste forme al posto di altri lessemi, quali *triplex* (ad es. v. 83 *agmine terno*, v. 38 *trina aenigmata*), il distributivo (v. 29 *quater ternis… tropaeis*) e l'uso di *ternum* come aggettivo sostantivato: v. 53 *congrege ter terno* (dove Green mette una *crux*), v. 58 *ex impare terno*.

[8] Tranne che nel titolo, non c'è nemmeno *ternarius*. In tutta la poesia vi sono soltanto tre occorrenze di *primus* (vv. 36, 48, 54); al v. 47 il poetismo *geminus*.

un adjectif qualificatif ou un substantif, mais un préfixe ou un non de nombre… On trouve aussi assez souvent 'trois', la fréquence relative des nombres relevant de l'extralinguistique", ed è proprio ciò che accade in questa poesia. A fianco delle parole strettamente latine quali *triplex*, *tribus*[9] e il suo derivato *tribunus*, si trovano delle parole greche latinizzate, quali *trieterica* (v. 35), *tripodes* (v. 74), degli ellenismi come *triformis* (v. 40). Tra le parole poetiche, si incontrano *tergeminus*[10] (vv. 18, 26, 86), *trisulcus* (v. 9). Le sole parole riferite alla matematica[11] sono *triens* (v. 57) e *trigonum* (v. 50).

Nel carme si trovano dunque otto aggettivi: *tergeminus, tergenus, triformis, trimenstris, tripes, triplex, triplicatus, trisulcus*. Per la maggior parte hanno una sola occorrenza, tranne *tergeminus*, che ne presenta tre sotto due forme, e soprattutto *triplex*, che ha quattordici occorrenze di questa stessa forma.

I nove nomi (*tribunus, tribus, tridens, triens, trieterica, trigonum, Trinacria, trinoctium, tripus*) hanno ciascuno una sola occorrenza.

Si noterà l'assenza di verbi derivati o composti, tranne il participio passato *triplicatus* (v. 28 *triplicatae*).

Il caso di *tergenus* (vv. 43, 49) è certamente il più interessante. Si tratta infatti nello stesso tempo di un aggettivo non declinato, di una creazione ausoniana[12] e di un *hapax*[13]:

Humana efficiunt habitacula tergenus artes 43

Le abitazioni umane sono costruite da arti di tre generi

Tergenus omnigenum (*omne genus* Green): *genitor, genetrix, generatum* 49

Tre sono i componenti in qualsiasi specie di procreazione: quello che genera, quella che concepisce, quello che è generato

a) Nel v. 43 è impiegato come attributo di *artes*. Più difficile definire la costruzione sintattica del verso 49[14], dove in ogni caso *tergenus* assume la

---

[9] Che Ausonio, così come tutti gli antichi, considera derivato da *tres*.

[10] Forma obbligata, del resto, nella poesia esametrica a causa del tribraco in *trĭgĕmĭnus*.

[11] Beninteso, ve ne sono altri, ma derivano da altre basi, quali *coebus*, *aequilatus* (cfr. Bader 2005, 14), *par* e *impar* ecc.

[12] Un neologismo, secondo la classificazione terminologica proposta da Fruyt 2000, 33, nota 61, per l'apparizione di un nuovo significante.

[13] Nel commento Green 1991, 452 segnala la sua perplessità limitandosi a scrivere "a striking adjective" e senza rimandare a *quinquegenus* (ma fa il contrario, a proposito del passo di *techn*. 9, 10, dove tuttavia segnala solamente l'occorrenza del v. 49).

[14] La frase è ellittica. I traduttori cercano di sottrarsi a questa difficoltà: «trois éléments dans tou-

funzione di predicativo. Se si segue la tradizione manoscritta (*tergenus omnigenum*), con *est* sottinteso, si può considerare *omnigenum* come un aggettivo neutro sostantivato in funzione di soggetto, di cui *tergenus* sarebbe il predicativo[15]. Ad ogni modo l'aggettivo resta non declinato e precede le parole a cui si riferisce. Appartiene alla categoria, poco numerosa, delle parole e dei sintagmi latini esclusi dalla flessione[16]. Significa «di tre tipi, di tre generi, di tre specie» e pertanto appartiene alla terza classe dei composti in *-genus* secondo la classificazione di J. André 1973, 27-28[17]: porta dunque una qualificazione prossima alla funzione avverbiale[18].

b) Il termine è una creazione di Ausonio[19] che segue un modello lessicale e morfologico ben attestato, cioè *omnigenus*. Quest'ultimo termine ha due impieghi diversi[20], flesso e non flesso[21]. Questa creazione ausoniana è stata

---

te procréation…» (Jasinski); «tre sono i componenti in qualsiasi specie di procreazione…» (Pastorino); «hree-formed is all formation…» con la curiosa nota "the play on the root gen- cannot be reproduced without taking certain liberties alike with Latin and English" (Evelyn White).

[15] Tuttavia non si può nemmeno scartare l'ipotesi che *omnigenum* sia da considerare come genitivo plurale (= *omnigenorum*) e dunque connesso con i tre nomi, che a loro volta sarebbero il soggetto della frase (cfr. Verg. *Aen*. 8, 698 *omnigenum deum monstra* «dei mostruosi di ogni forma»; Mart. Cap. 2, 136 *illa nausea… in omnigenum copias convertitur litterarum* «la nausea… si trasformò in un'abbondanza di scritti di ogni genere»; *ibid*. 9, 911 *omnigenum genitor regna movens deum* «padre, tu che fai ruotare i regni degli dei di ogni specie [= i cieli]»). L'edizione Green cerca di eliminare ogni difficoltà proponendo la correzione *omne genus*, non necessaria, ma cfr. Mondin 1994, 151.

[16] Nel *Griphus* anche *secus* è un arcaismo non flesso: v. 8 *secus muliebre*; *techn*. 11, 8 (= 11, 6 Di Giovine) *nota Caledoniis nuribus, muliebre secus, strix* «le madri della Caledonia conoscono anche l'uccello femmina, la Strige», di origine sallustiana, ripreso da Tac. *ann*. 4, 62, 2; *hist*. 5, 13, 3, e cfr. Auson. *epigr*. 73, 6 *corrupit totum qui puerile secus* «che ha corrotto tutta la gioventù maschile».

[17] Cfr. anche Nadjo 2005, 98 e Oniga 1988, 127-128.

[18] Talvolta avviene che lo si classifichi come avverbio, cfr. Nadjo 2001, 121; Il Grand Gaffiot *s.v.*; Schenkel 1883, 301 nell'*Index grammaticae, elocutionis, rei metricae* della sua edizione, *s.v.* annota: "*tergenus tamquam accusativus relationis esse videtur*".

[19] Tra i 12 aggettivi in *-genus*, *-gena* creati da Ausonio 5 sono *hapax*, cfr. Delachaux 1909, 44-45; 75-76); Di Lorenzo 1981, 75.

[20] Il *ThlL* (*s.v.*) ne fa due lemmi distinti: non flesso 1. *omnigenus* 590, 71- 591, 2; flesso 2. *omnigenus* 591, 3-69; notare le oscillazioni tra le due forme nelle lezioni dei codici.

[21] Ad esempio: Varro *rust*. 3, 5, 11 *hae* (*porticus*) *sunt avibus omnigenus oppletae* «queste gallerie sono piene di uccelli di ogni genere»; Gell. 19, 4, 1 *Aristotelis libri sunt, qui problemata physica inscribuntur, lepidisimi et elegantiarum omnigenus referti* «ci sono dei libri di Aristotele, intitolati *Questioni fisiche*, che sono molto divertenti e pieni di fatti curiosi di ogni genere»; da notare la combinazione di *omnigenus* non flesso e di *griphus* in Apul. *flor*. 9 *reficere poemata omnigenus apta virgae, lyrae, socco, coturno, item satiras ac griphos* «comporre delle poesie di ogni genere appropriate ai ramicelli (di alloro) dell'epica, alla lira, al calzare della commedia e al coturno, e inoltre satire ed enigmi». La forma flessa ha soltanto due attestazioni nel latino classico: Lucr. 5, 440; Verg. *Aen*. 8, 698; la maggior parte si trova nel latino tardo, ad es. Auson. *urb*. 34; Claud. *carm. min*. 53, 51; Mart. Cap. 2, 136; 9, 911; è più frequente nel latino cristiano. La formazione morfosintattica deriva dal sintagma in accusativo avverbializzato *omne genus*, ad es. Cato *agr*. 8, 2 *sub urbe hortum omne genus, coronamenta omne genus… facito ut serantur* «in un terreno presso la città fa' impiantare una coltivazione di ortaggi di ogni genere, fiori da ghirlanda di ogni genere»; Lucr. 1, 1026 *omne genus motus et coetus experiundo* «a forza di tentare dei movimenti e delle combinazioni di ogni genere», cfr. Ernout 1925, *ad loc*. "accusatif du même type que *quod genus*, et équivalent à un adjectif". *Omne genus* deriva dalle espressioni fisse *id genus*, *hoc genus*, *quod genus*, ad es. Cato *agr*. 40, 3 *postea*

forse favorita dalla comodità metrica, ma soprattutto da esigenze letterarie, che appaiono in evidenza nel verso 49, dove la *derivatio*, giocando sulla base *gen-*, ha permesso al poeta di costruire un verso in cui le cinque parole che lo compongono hanno la stessa radice. Inoltre l'allusione derivazionale nella coppia *tergenus omnigenum*, una vera e propria strizzatina d'occhio rivolta la lettore erudito, fa preferire la lezione tramandata dai codici.

c) Questo termine inoltre è un *hapax*[22]. Ma Ausonio ne ha creato un altro, allo stesso modo e del tutto simile: si tratta di *quinquegenus*, nel *Technopaegnion*, 9, 10 *et duplici defensa putamine quinquegenus nux*[23] («e un doppio involucro protegge le cinque specie di noce»).

Si potrebbe anche fare l'ipotesi che Ausonio, a cui la grammatica greca era ben familiare poiché scriveva lui stesso in lingua greca, sia stato influenzato, nella creazione di questa parola, dal termine grammaticale τριγενής, che si riferisce alle parole (nomi, aggettivi, pronomi) che i grammatici latini chiamavano *mobilia* (quelli che, al nominativo singolare, hanno una terminazione differente per ciascun genere)[24].

I composti in *-genus* impiegati e/o creati da Ausonio[25] sono i seguenti:
caprigenumque pecus («la razza delle capre»), *epigr*. 80, 2 (5, 2 Peiper);
primigeniis vocibus («con parole originarie»), (prosa) *epist*. 17, 1, 31 (23, 32 Peiper);
longinqua omnigenae vectans commercia terrae («e le apporta i prodotti lontani di tutti i paesi»), *urb*. 34;
terrigenis patribus («i cui padri sono nati dal suolo»), *urb*. 86.

Si possono trascurare dei composti in *-gena*, che conoscono il medesimo trattamento. In qualche caso si può esitare tra *-genus* e *-gena*, ad esempio in *urb*. 86 (citato sopra) e nei passi seguenti:
Mos. 45 *tu neque limigenis ripam praetexeris ulvis* («tu non ricopri la tua riva di erbe nate dal fango»)
Mos. 116 *amnigenos… pisces edd., amnigenas p. codd*. (cfr. Green che accoglie l'emendamento di Boeking) («i pesci di fiume»).

---

capito tibi surculum quod genus inserere voles «poi prendi un rampollo della varietà che vorrai innestare». Nel latino arcaico queste espressioni si riferiscono a nomi in nominativo e accusativo, a nomi in altri casi solamente a partire da Varrone, ad es. *rust*. 1, 29, 2 *in id genus praediis* «in poderi di quel genere»; cfr. Leumann 1977, 399 e Hofmann-Szantyr 1972, 47. Al contrario *multigenus* normalmente è flesso, ad es. Lucr. 2, 335 *multigenis quam sint variata figuris* «quale varietà presentino le loro molteplici figurazioni»; a partire da Plauto (*Stich*. 383) si trova *multigener*.

[22] È registrato dai dizionari Forcellini (come indeclinabile), Georges (idem), Grand Gaffiot (come avverbio); non è registrato dall'OLD.

[23] Cfr. Di Giovine 1996, 151. A proposito di *quinquegenus* Di Lorenzo 1981, 75 "Solo l'abilità del grammatico, la sottigliezza del retore, lo sforzo dell'uomo di cultura potevano dar luogo… a queste particolari formazioni di composti".

[24] Cfr. Prisc. *Part*. III, 472; Prisc. *Inst*. II, 156; Charis. 1, 44; Dosith. 7, 402; cfr. anche André 1973, 28.

[25] Cfr. Delachaux 1909, 44-45; 67-77.

Tutti i termini sono flessi, accordati con i sostantivi di cui sono degli attributi. Anche *omnigenus* è flesso. Lo scopo di Ausonio, nell'impiegare questo neologismo (come fa, o farà - la collocazione cronologica di questi testi è troppo incerta perché se ne discuta qui - per *quinquegenus*), è chiaro: sorprendere i suoi lettori con una costruzione inattesa.

Tuttavia è bene fare due precisazioni, una sulla forma della parola, l'altra a proposito della metrica.

1) Per il verso 43 tutti i codici danno *tergenus*. Per il verso 49 esitano tra *trisgenus* (PHZ) e *trigenus* (V). La ripetizione di *tergenus* al verso 49, risalente all'edizione di Lione 1548 (*ed. Lugd.* di G. Ducherius) è divenuta quella corrente; Schenkl sceglie la lezione *trigenus* del *Vossianus*, malgrado la difficoltà prosodica, cioè la *productio* della sillaba iniziale (*trĭgenus*/*trīgenus*), una libertà che potrebbe non essere sorprendente in Ausonio, se confrontata con la *correptio* in *trigonum* (vedi *infra*); nel suo *Index* rimanda *trigenus* a *tergenus*. La lezione *trisgenus*, scartata da tutti gli editori, avrebbe, secondo me, delle possibilità di essere quella valida, perché evita le difficoltà metriche e inoltre sarebbe una *variatio* in rapporto a *tergenus*, impedendo così una ripetizione prevedibile: un'occasione di cui Ausonio avrebbe ben potuto approfittare.

2) Nelle due occorrenze *tergenus* forma, da solo, un dattilo. In ciascuno dei due versi le forme accordate **tergenae* e **tergenum* non avrebbero potuto evitare il cretico a causa delle sinalefe (in qualsiasi posizione nel verso 43) o dell'allungamento per posizione (verso 49). Un vincolo che Ausonio, grazie alla riconosciuta abilità tecnica, avrebbe saputo certamente superare, ma, secondo me, in questo caso ha avuto la meglio la comodità metrica[26].

In base a ciò che Ausonio dice nella *praefatio* sembra che abbia tenuto conto nello stesso tempo del numero tre e del numero nove, Green ll. 35-37:

> *negetque me omnia quae ad ternarium et novenarium numeros pertinent attigisse*
> qualcuno dica che non ho toccato tutto ciò che riguarda i numeri tre e nove

In realtà però i primi due multipli del tre presentano soltanto poche occorrenze. Il nove ha soltanto le forme grammaticali impiegate in composizione per indicare i multipli; *novenus* chiude il testo in un verso che è composto quasi solo da numerali e che indica, per mezzo di una perifrasi sinonimica, il numero totale dei versi del pometto.

Gli altri numeri, i cui termini sono quasi tutti grammaticali, hanno soltanto un presenza occasionale. Tra le parole accostate ai numerali si trova l'agget-

---

[26] La stessa cosa, ma per ragioni inverse, per *quinquegenus*, perché deve essere un coriambo, struttura normale dei composti poetici latini secondo J. Perret (cfr. Fruyt 2005, 42-43), per formare, con *nux*, i due piedi finali dell'esametro (*quīnquĕgĕnūs nūx*).

tivo tecnico, ricavato dalla geometria, *aequilatus* (v. 51)[27], che si riferisce al triangolo.

2. *Scelte e scopi di Ausonio*

Per quanto riguarda le scelte lessicali, Ausonio si limita ad un numero abbastanza ridotto di forme[28], a cui tuttavia apporta delle variazioni e delle innovazioni. Da un lato impiega il lessico corrente almeno nella poesia latina dell'epoca classica, dall'altro è costretto a modifica la forma di alcune parole che altrimenti non entrerebbero nell'esametro dattilico (cfr. *supra* per *aequilatus*). Arriva anche a creare una parola, *tergenus*, che, come abbiamo visto, possiede delle caratteristiche singolari. Insomma Ausonio in questo poemetto sembra mirare a concentrarvi due attitudini estreme del vocabolario latino.

Per quanto riguarda la morfosintassi, il fatto più interessante è il trattamento di *tres* per indicare il numero tre. Ausonio soltanto nel titolo usa l'espressione corretta per il numero tre, cioè *ternarius numerus*[29], mentre nel poema usa le forme di *tres*. Nel v. 2 *ter tria multiplicanti* («che moltiplica tre per tre») è impossibile capire se parla del numero tre oppure di «tre cose» (ha appena parlato della moltiplicazione delle coppe di vino, *vel tria potanti* «chi ne beve tre (coppe)»); ma nel v. 53 (sul numero perfetto[30]) *per ter tria dissolvatur* («si divide in tre volte tre») si deve intendere il numero tre. La stessa cosa si verifica per il dativo al v. 4 *iuris idem tribus est quod ter tribus* («ci sono le medesime proprietà in tre e in tre volte tre»), e per l'accusativo stesso al v. 55 *ut tris, sic quinque et septem quoque dividit unus* («l'unità stessa divide tre come cinque e sette»). Nulla di strano; ma nel v. 54 *tris primus par, impar habet medium* («tre è il primo numero che comprende un pari, un dispari e un medio»), la forma *tris* sembra un nome maschile singolare (l'accordo è coll'apposizione sottintesa *numerus*), mentre correntemente gli scrittori latini

---

[27] Per una creazione ausoniana in sostituzione di *aequĭlătĕrus*, impossibile nell'esametro a causa del tribraco, cfr. Delachaux 1909, 67; Di Lorenzo 1981, 80 e la nota 11.

[28] I dizionari latini registrano un centinaio di parole derivate e composte di cui il primo membro è il tre, cosa che avviene, con l'eccezione dei numerali, più o meno per i termini per il numero due, cfr. Thomas 2005, 135. Più precisamente una dozzina di termini presentano la base *ter-*, gli altri la base *tri-*. Per i tre valori di *tri-* cfr. Nadjo 2001, 128.

[29] Altre denominazioni si riferiscono a campi specifici (come del resto per gli altri numeri), ad es. *ternio* (Gell. 1, 20, 6 *numerus ternio*; il colpo dei dadi in Isid. *etym*. 18, 16, 65). La parola *triens* del verso 57 indica piuttosto il terzo, anche se significa «tre» in Calcidio (*comm*. 35 *epitriti… habent enim totum numerum trientem* «gli epitriti contengono il numero tre nella sua totalità»; *comm*. 36 *item sex numerus nascitur quidem ex duplicato triente* «il sei deriva dal raddoppiamento del tre»).

[30] Tutto il passo dei versi 52-60, dedicato alla matematica, presenta delle difficoltà per gli interpreti moderni, soprattutto riguardo al *numerus perfectus*: "le caratteristiche matematiche del numero perfetto (con ogni probabilità qui il 6)" Piras 2014, 112; per la classificazione dei numeri *superflui*, *deminuti* e *perfecti*, cfr. Boeth. *aritm*. 1, 19-20; Isid. *etym*. 3, 5, 9-11; *lib*. *num*. 28; 65; 88.

ne fanno un neutro e, ovviamente, un plurale[31].

Tres con tre forme (*tris* nom. e acc., *tria* e *tribus*; per l'assenza di *trium* cfr. *infra*) è usato: (a) come aggettivo cardinale accordato con un nome, (b) come attributo di *numerus* (v. 88 *tris numerus*), (c) come nome del numero tre (v. 54 *tris primus par, impar habet medium*, 55 *tris… dividit unus*, 4 *iuris idem tribus est quod ter tribus*, 33 *per ter tria dissolvatur*). Il tour de force ausoniano raggiunge il suo apice nel verso 88, dove la grammatica stessa è sottomessa alla teologia: *tris deus unus*.

Sembra che Ausonio preferisca un lessico corrente, almeno nel codice poetico, tuttavia si notano delle esclusioni inattese. Da un lato, anche se il poemetto è dedicato al numero tre, e dunque in primo luogo alle parole paradigmatiche, non si trova *trium*, né l'ordinale (cfr. la nota 6); dall'altro lato non si trovano nemmeno delle parole riguardanti il numero tre che sono delle creazioni di Ausonio stesso. Si tratta di *triiugis*[32] (*epist*. 2, 6 *vel cisio triiugi, si placet, insilias* «o, se lo preferisci, salta su un *cisium* a tre ruote») e di *trihorium* (*Mos*. 87 *nec duraturus post bina trihoria mensis* «e che non può attendere più di sei ore prima d'essere servito»; *ecl*. 10, 5 *octo et octoginta goeris et super trihorio* «l'autunno si svolge in ottantotto giorni e tre ore»; *epist*. 13, 62 *nec duraturi post bina trihoria corvi* «e le aquile di mare che non si conservano per più di sei ore»).

La prosodia[33] è regolare e tuttavia bisogna registrare la fluttuazione tra quantità breve e quantità lunga della sillaba iniziale della parola *trĭplex*: breve in quattro occorrenze (vv. 19, 69, 78, 83), lunga nelle altre dieci[34]. La *correptio* in *trigōnum*, che diventa *trigŏnum* al verso 50, è forse spiegabile con l'oscillazione prosodica nell'originale[35].

---

[31] Cfr. Chalc. *comm*. 36 *tria nullo duplicato nascuntur, ipsa autem duplicata pariunt senarium numerum* «il tre non è prodotto dal raddoppiamento di un altro numero, ma a sua volta produce per raddoppiamento il numero sei».

[32] Cfr. Di Lorenzo 1981, 81.

[33] Ovviamente qui ci si limita alla prosodia delle parole relative al numero tre.

[34] Registrata come breve dai dizionari e breve nei poeti anteriori ad Ausonio, la sillaba è lunga in pochi passi, là dove i poeti approfittano della *positio debilis* dovuta alla *muta cum liquida*, ad esempio Lucr. 3, 237 *iam triplex animi est igitur natura reperta* «dunque già tre elementi ci sono apparsi nella sostanza dello spirito»; Verg. *Aen*. 10, 202 *gens illi triplex, populi sub gente quaterni* «essa è formata da tre stirpi, ciascuna divisa in quattro tribù»; Hor. *sat*. 2, 3, 237 *sume tibi deciens, tibi tantundem, tibi triplex* «ecco: tu prendi un milione, tu altrettanto, tu tre volte altrettanto!». Per uno studio completo della questione *muta cum liquida* cfr. Bernardi Perini 1974, 9-109. Ausonio usa questa forma soltanto in questa opera (si deve accettare nel verso 82 la correzione di Green *Geryones triplex* invece di *triplices* dei codici; quantità indecidibile in *triplicis* di *epist*. 21, 21; la quantità breve è conservata in *trĭplicatae* del verso 28). Pertanto si noterà che Ausonio in questa sillaba rovescia il rapporto di frequenza breve/lunga.

[35] Una libertà abbastanza sorprendente, poiché Ausonio conosce bene l'etimologia della parola (τρίγων) e inoltre avrebbe potuto facilmente evitare i condizionamenti metrici; la stessa cosa in *ecl*. 25, 40 *vota levat, trigono viris sociante sequenti* «appaga i voti (delle madri) e la linea triangolare, a lui associata, ne rafforza il potere». Tra altre innovazioni prosodiche nel *Griphus* l'allungamento della sillaba iniziale di *cŭbus* (κύβος) nello pseudo-arcaismo *coebus* (vv. 3 e 57), cfr. Di Lorenzo 1981, 31; lo stesso autore (*ibid*. 27-28 nota 17) sostiene che parecchie variazioni morfologiche e lessicali ausoniane siano dovute a ragioni metriche.

I fatti di stile più notevoli riguardano le figure di ripetizione, come ci si sarebbe potuto attendere, data la struttura enumerativa dell'opera. Si incontrano la triplice *geminatio* al verso 21, che conclude la triplice anafora dei versi 19, 20, 21; l'anafora che segnala gli emistichi (versi 80 e 7); forme diverse di chiasmo (versi 65 e 82 e nella coppia versale 75-76). Abbastanza numerosi sono i casi di *derivatio*, ad esempio nei versi 26 e 79, di poliptoto (versi 36 e 80), di allitterazione sillabica (verso 50), apparentemente etimologica (*trin-*) al verso 34, e di paronomasia (v. 10). Ai versi 24 e 19 si incontrano parecchie forme concentrate nello stesso verso[36].

Si rende necessaria un'osservazione a proposito di *trĭplex*[37]. Se è vero, come s'è visto sopra, che Ausonio preferisce la forma con la *productio* della sillaba iniziale, si costata che alcune serie di questa parola non sono indifferenti agli effetti di stile. La serie dei versi 65-69 termina con *trĭplex* dopo tre *trīplex*; un po' oltre, dopo la coppia dei versi 75-76, dove è ripetuto *trīplex* in chiasmo, si ha *trĭplex* al verso 78; e infine nella coppia dei versi 82-83 il *trĭplex* del verso 83 segue il doppio *trīplex* al centro del verso 82.

Mi sembra che per rispondere alla domanda sottintesa nel titolo: come dire tre in latino? e cioè: come lo fa Ausonio in questo poemetto?, si dovranno ripetere le parole stesse egli ha collocato alla fine della lettera dedicatoria (Green, p. 122, ll. 52-54):

> *quodsi alicui et obscurus videbor, apud eum me sic tuebere: primum eiusmodi epyllia, nisi vel obscura sint, nihil futura*.
>
> che se poi mi si giudica oscuro, rispondi per difendermi: prima di tutto, componimenti di questo tipo, senza qualche oscurità, non sarebbero nulla.

In generale, poiché questa opera è ispirata da interessi, competenze e conoscenze di scuola, Ausonio mira soprattutto, lo sappiamo bene, ad attirare l'attenzione e l'ammirazione dei suoi lettori. Per raggiungere tale scopo in questa poesia, come nella maggior parte delle sue opere, Ausonio, scrittore coltissimo ed erudito che si rivolge a lettori altrettanto colti ed eruditi[38], usa questo mezzo: attingere alle conoscenze (ed anche al manierismo) che, lui e i lettori, hanno in comune e, nello stesso tempo, fare affidamento all'abilità dei lettori perché trovino nella loro memoria i riferimenti eruditi opportuni, sia letterari, sia linguistici e grammaticali. Per così dire, Ausonio obbliga i suoi

---

[36] Un esempio dell'abilità del poeta, come lo sono i versi 55 e 90, che contengono ciascuno quattro o cinque numerali.

[37] Riguardo ai composti in *-plex* Fruyt 2005, 41 e nota 34 propende per classificarli tra i determinativi.

[38] Di Lorenzo 1981, 44 "Specialmente i grammatici, gli eruditi e i lessicografi, amanti di… *verba insperata atque inopinata*".

lettori ad una specie di ginnastica mentale e culturale[39].

Bisogna dunque separare in due livelli l'*obscuritas* di cui parla nella prefazione: il livello del contenuto e il livello della lingua. Per il primo basta riferirsi a quanto lo scrittore stesso dice nella prefazione a proposito delle materie volontariamente omesse, e anche alle osservazioni degli interpreti[40]. Per il secondo ciò non vale. Ausonio non mira a comporre un'opera esaustiva sul numero tre (cfr. *praefatio*, Green, p. 121, ll. 42-47) o sul lessico corrispondente; egli vuole, al contrario, mostrare la sua padronanza della lingua[41] non in senso quantitativo[42] bensì qualitativo. Usa dunque la lingua poetica, la lingua giuridica, la lingua della matematica, la lingua delle discipline specialistiche (mitologia, medicina, storia, filosofia, musica, retorica ecc.). Persino negli idioletti si prende la libertà di fare delle varianti prosodiche, fonetiche, morfo-sintattiche[43], fino a mostrare la sua creatività linguistica con la creazione di un *hapax*, *tergenus*, ripetuto due volte. E dunque, a che cosa allude il termine *griphus* del titolo? Si direbbe: l'incrocio dei percorsi linguistici (fonetici, prosodici, morfo-sintattici, lessicali, diafasici) fatti dall'autore e che i suoi lettori sono invitati a rifare quasi ad ogni parola.

Si riporta qui il testo di Green 1999, con i riferimenti dell'apparato critico soltanto per pochi casi dubbi. Sono sottolineate alcune parole discusse nel testo. Le traduzioni della *Praefatio* e del poemetto sono ricavate da Pastorino 1971, con correzioni e integrazioni. Si preferisce non aggiungere le note esplicative dei contenuti eruditi di molte espressioni, perché di poco interesse per un lettore moderno.

---

[39] Da confrontare con "l'atomisme psychologique" di cui parla Marrou 1971, 25, e con l'attitudine ausoniana allo "stile a mosaico", cfr. Di Lorenzo 1981, 44.

[40] Da notare le opinioni opposte di Polara 1999, 45-46 e di Green 1991, 445. Ma bisogna anche notare che la disposizione degli argomenti, che mira a sembrare casuale (per fingere di mantenere il carattere di improvvisazione quale è annunciato nella *praefatio*, la sua *poetica scabies*, cfr. Green 1991, *ad lineas* 23-24; 28-30), obbliga i lettori a spostarsi mentalmente senza tregua da un settore all'altro della loro cultura ed erudizione: è qui, secondo me, che si deve cercare uno dei significati, per il contenuto, di *griphus* in quanto "intreccio, groviglio", cfr. nota 1.

[41] Come, del resto, fa in tutte le sue opere, ma particolarmente nelle tre opere simili, cioè, oltre al *Griphus*, il *Technopaegnion* e il *Cento nuptialis*.

[42] Intendendo nel livello quantitativo anche i lessemi assenti: Ausonio, lo abbiamo visto, esclude quasi interamente gli ordinali.

[43] Per altre innovazioni ausoniane cfr. Di Lorenzo 1981, 31 (su v. 31 *coebus*, v. 35 *secus*, v. 37 *caperrata fronte*, *gerrae*).

AUSONIUS SYMMACHO

Latebat inter nugas meas libellus ignobilis; utinamque latuisset neque indicio suo tamquam sorex periret. Hunc ego cum velut gallinaceus Euclionis. situ chartei pulveris eruissem, excussum relegi atque ut avidus faenerator improbum nummum malui occupare quam condere. Dein cogitans mecum, non illud Catullianum "cui dono lepidum novum libellum", sed ἀμουσότερον *et verius "cui dono illepidum, rudem libellum", non diu quaesivi; tu enim occurristi, quem ego, si mihi potestas sit ex omnibus deligendi, unum semper elegerim. Misi itaque ad te haec frivola gerris Siculis vaniora, ut cum agis nihil, hoc legas et, ne nihil agas, defendas. Igitur iste nugator libellus, iam diu secreta quidem, sed vulgi lectione laceratus, perveniet tandem in manus tuas. Quem tu aut ut Aesculapius redintegrabis ad vitam aut ut Plato iuvante Vulcano liberabis infamia, si pervenire non debet ad famam.*

Fuit autem ineptiolae huius ista materia. In expeditione, quod tempus, ut scis, licentiae militaris est, super mensam meam facta est invitatio, non illa de Rubrii convivio, ut Graeco more biberetur, sed illa de Flacci ecloga, in qua propter mediam noctem et novam lunam et Murenae auguratum ternos ter cyathos attonitus petit vates. Hunc locum de ternario numero ilico nostra illa poetica scabies coepit exsculpere, cuius morbi quoniam facile contagium est, utinam ad te quoque prurigo commigret et fuco tuae emendationis adiecto impingas spongiam, quae imperfectum opus equi male spumantis absolvat. Ac ne me gloriosum neges, coeptos inter prandendum versiculos ante cenae tempus absolvi, hoc est dum bibo et paulo ante quam biberem. Sit ergo examen pro materia et tempore. Sed tu quoque hoc ipsum paulo hilarior et dilutior lege; namque iniurium est de poeta male sobrio lectorem abstemium iudicare.

Neque me fallit fore aliquem qui hunc iocum nostrum acutis naribus et caperrata fronte condemnet negetque me omnia quae ad ternarium et novenarium numeros pertinent attigisse. Quem ego verum dicere fatebor; iuste, negabo. Quippe si bonus est, quae omisi non oblita mihi sed praeterita existimet. Dehinc qualiscumque est, cogitet secum quam multa de his non repperisset si ipse quaesisset. Sciat etiam me neque omnibus erutis usum et quibusdam oblatis abusum. Quam multa enim de ternario sciens, neglexi: tempora et personas, genera et gradus, novem naturalia metra cum trimetris, totam grammaticam et musicam librosque medicinae, ter maximum Hermen et amatorem primum philosophiae Varronisque numeros, et quicquid profanum vulgus ignorat. Postremo, quod facile est, cum ipse multa ìnvenerit, comparet se atque me, occupatum cum otioso, pransum cum abstemio, iocum et ludum meum, diligentiam et calumniam suam. Alius enim alio plura invenire potest, nemo omnia. Quod si alicui et obscurus videbor, apud eum me sic tuebere: primum eiusmodi epyllia, nisi vel obscura sint, nihilf futura; deinde numerorum naturam non esse scirpum, ut sine nodo

sint. Postremo si etiam tibi obscurus fuero, cui nihil neque non lectum est neque non intellectum, tum vero ego beatus quod affectavi assequar, me ut requiras, me desideres, de me cogites. Vale.

Tra le mie bagattelle stava nascosto questo libretto di nessun conto; fosse rimasto nascosto: ora non andrebbe in rovina come un sorcio, avendo segnalato la sua presenza! Come il gallo d'Euclione io l'ho tratto fuori dalle muffe e dalla polvere delle mie carte, e, dopo averlo scosso, l'ho riletto; poi, come un avido usuraio, ho preferito investire questa cattiva moneta piuttosto che riporla. Allora, mentre riflettevo non su quel verso di Catullo "A chi dedicare questo grazioso, nuovo libretto", ma su quest'altro, meno poetico e più esatto: "A chi dedicare questo libretto sgraziato e rozzo", non ho dovuto cercare a lungo; mi sei venuto in mente tu, che saresti pur sempre il solo ad essere scelto, se avessi il potere di scegliere fra tutti. E allora ti mando queste frivolezze, più insignificanti delle ciance siciliane, perché tu le legga quando non hai niente da fare, in modo da evitare così di non aver niente da fare. Dunque questo libretto pieno di bazzecole, dopo essere stato, clandestinamente sì, ma pur a lungo malmenato da moltissimi lettori, arriverà finalmente nelle tue mani. O tu, come Esculapio, lo richiamerai in vita, o, come Platone, lo salverai dalla vergogna con l'aiuto di Vulcano, se non deve giungere alla notorietà.

Ecco in quale occasione io composi queste sciocchezzuole. Durante una campagna militare, tempo in cui, come sai, regna tra i soldati parecchia libertà, si propose alla mia mensa di bere non come al convito di Rubrio alla moda greca, ma come in quell'ode di Orazio dove, in onore della mezzanotte, della nuova luna e dell'augurato di Murena, il poeta esaltato reclama tre volte tre coppe. E subito quella mia solita scabbia poetica cominciò a grattare questo passo sul numero tre; poiché questa malattia è facilmente contagiosa, possa la prurigine comunicarsi anche a te e, aggiungendo i colori delle tue correzioni, possa tu darvi un colpo di spugna che rettifichi l'imperfetta raffigurazione della bocca schiumante del cavallo! Sappi - ed io ne sono fiero - che questi versi, cominciati a colazione, sono stati portati a termine prima dell'ora del pranzo, vale a dire mentre stavo bevendo e un po' prima che tornassi a bere. Che il tuo giudizio tenga dunque conto del soggetto e del tempo. Ma anche tu porta un po'di gaiezza ed una leggera ebbrezza durante questa lettura. È ingiusto infatti che un poeta un poco brillo abbia, come critico, un lettore astemio.

Sono certo che vi sarà qualcuno di naso fine che, con fronte corrugata, condannerà questo scherzo e denuncerà omissioni in tutto quello che concerne il numero tre e nove. Che la sua accusa sia vera, son disposto a confessarlo, ma negherò che sia giusta. Se è benevolo, deve pensare che queste lacune non sono dimenticanze, ma omissioni premeditate. Del resto, chiunque egli sia, rifletta al numero dei particolari che non avrebbe scoperto se avesse cercato egli stesso. Sappia inoltre che non mi son servito di tutte le mie scoperte ed ho abusato di alcune che mi si erano offerte spontaneamente. Quante negligenze volontarie,

in effetti, sul numero tre! I tempi, le persone, i generi e i gradi di comparazione, i nove metri normali con i trimetri, tuttala grammatica, la musica e i libri di medicina, Ermes Trismegisto, il primo amante della filosofia, i numeri di Varrone e tutto quello che il volgo profano ignora! Infine, cosa facile, dopo aver trovato egli stesso molte cose, paragoni se stesso con me, le mie occupazioni col suo ozio, il mio desinare col suo stomaco vuoto, il mio divertimento scherzoso con la sua cavillosa scrupolosità. Uno infatti può trovare più cose di un altro, nessuno può trovarle tutte. Che se ancora mi si giudicherà oscuro, rispondi, per difendermi: prima di tutto, tali epilli, senza alcuna oscurità, non saranno nulla; poi i numeri non sono per loro natura giunchi che debbano essere senza nodi. Infine se riuscirò oscuro anche per te, che hai tutto letto e tutto compreso, sarò felice di aver realizzato la mia speranza, di essere oggetto delle tue ricerche, del tuo desiderio, del tuo pensiero. Sta' bene.

GRIPHUS TERNARII NUMERI

Ter bibe vel totiens ternos; sic mystica lex est
vel tria potanti vel ter tria multiplicanti
imparibus novies ternis contexere coebum.
iuris idem tribus est quod ter tribus, omnia in istis:
forma hominis coepti plenique exactio partus
quique novem novies fati tenet ultima finis.
Tris Ope progeniti fratres, tris ordine partae,
Vesta Ceres et Iuno, secus muliebre, sorores.
inde trisulca Iovi sunt fulmina, Cerberus inde,
inde tridens trīplexque Helenes cum fratribus ovum.
ter nova Nestoreos implevit purpura fusos
et totiens trino cornix vivacior aevo;
quam novies terni glomerantem saecula tractus
vincunt aeripedes ter terno Nestore cervi;
Tris quorum aetates superat Phoebeius oscen;
quem novies senior Gangeticus anteit ales,
ales cinnameo radiatus tempora nimbo.
tergemina est Hecate, tria virginis ora Dianae;
tris Charites, tria fata, trĭplex vox, trina elementa.
Tris in Trinacria Sirenes et omnia ternae,
tris volucres, tris semideae, tris semipuellae,
ter tribus ad palmam iussae certare Camenis,
ore manu flatu buxo fide voce canentes.
Tris sophiae partes, tria Punica bella, trimenstres
annorum caelique vices noctisque per umbram

tergemini vigiles. ter clara instantis Eoi
signa canit serus deprenso Marte satelles.
et qui conceptus triplicatae tempore noctis
iussa quater ternis affixit opima tropaeis.
et lyrici vates numero sunt Mnemonidarum,
tris solas quondam tenuit quas dextera Phoebi,
sed Citheron totiens ternas ex aere sacravit
religione patrum, qui sex sprevisse timebant.
trina Tarentino celebrata trinoctia ludo,
qualia bis genito Thebis trieterica Baccho.
tris primas Thraecum pugnas tribus ordine bellis
Iuniadae patrio inferias misere sepulcro.
illa etiam thalamos per trina aenigmata quaerens,
qui bipes et quadrupes foret et tripes, omnia solus,
terruit Aoniam, volucris, leo, virgo, triformis
Sphinx, volucris pinnis, pedibus fera, fronte puella.
trina in Tarpeio fulgent consortia templo.
humana efficiunt habitacula tergenus artes:
parietibus qui saxa locat, qui culmine tigna,
et qui supremo comit tectoria cultu.
hinc Bromii quadrantal et hinc Sicana medimna:
hoc tribus, haec geminis tribus explicat usus agendi.
in physicis tria prima: deus mundus, data forma.
tergenus omne genus[44]*: genitor, genetrix, generatum.*
per trinas species trigŏnorum regula currit,
aequilatus vel crure pari vel in omnibus impar.
tris coit in partes numerus perfectus, ut idem
†congreget et terno†[45] *per ter tria dissolvatur.*
tris primus par, impar habet mediumque; sed ipse
ut tris, sic quinque et septem quoque dividit unus,
et numero in toto positus sub acumine centri
distinguit solidos coebo pereunte[46] *trientes,*
aequipares dirimens partes ex impare terno.
et paribus trīplex medium, cum quattuor et sex
bisque quaternorum secernitur omphalos idem.
ius trīplex, tabulae quod ter sanxere quaternae:
sacrum, privatum, et populi commune quod usquam est.
interdictorum trinum genus: unde repulsus

---

[44] *trigenus omnigenum* Scenkl; *tergenus omnigenum* Peiper, Prete.

[45] *congrege ter terno* Scenkl, Peiper, Prete.

[46] *pergente* ibidem.

vi fuero aut utrubi fuerit quorumue bonorum.
trīplex libertas capitisque minutio trīplex.
trinum dicendi genus est: sublime, modestum,
et tenui filo. trīplex quoque forma medendi,
cui logos aut methodos cuique experientia nomen,
et medicina trĭplex: servare, cavere, mederi.
tris oratorum cultus: regnata colosso
quem Rhodos, Actaeae, quem dilexistis, Athenae,
et quem de scaenis tetrica ad subsellia traxit
prosa Asiae, in causis numeros imitata chororum.
Orpheos hinc tripodes, quia sunt tria: terra, aqua, flamma.
trīplex sideribus positus: distantia, forma,
et modus. et genetrix modulorum musica trīplex:
missa labris[47]*, secreta astris, vulgata theatris.*
Martia Roma trĭplex, equitatu, plebe, senatu.
hoc numero tribus et sacro de monte tribuni.
tris equitum turmae, tria nomina nobiliorum.
nomina sunt chordis tria, sunt tria nomina mensi.
Geryones trīplex, trīplex compago Chimaerae.
Scylla trĭplex, commissa tribus: cane, virgine, pisce.
Gorgones Harpyiaeque et Erinyes agmine terno
et tris fatidicae, nomen commune, Sibyllae.
quarum tergemini, fatalia carmina, libri,
quos ter quinorum servat cultura virorum.
ter bibe. tris numerus super omnia, tris deus unus.
hic quoque ne ludus numero transcurrat inerti,
ter decies ternos habeat deciesque novenos.

Bevi tre volte o tre volte tre: è la legge degli iniziati; chi beve tre volte o moltiplica tre per tre, forma un cubo per mezzo di nove ripetizioni del numero impari tre. Nel tre vi sono le stesse proprietà che in tre volte tre; tutto è là: la formazione dell'embrione, la fine di una gravidanza normale, e il termine ultimo stabilito dal fato, che contiene nove volte nove. Da Ops sono nati tre fratelli e successivamente sono nate tre sorelle, Vesta, Cerere e Giunone, trio femminile. Poi vi sono le tre punte del fulmine di Giove, poi Cerbero, poi il tridente, poi le tre uova di Elena e dei suoi fratelli. Tre volte un nuovo filo di porpora ha riempito i fusi del destino di Nestore e la cornacchia è più longeva ancora di tre volte. E se anche la sua vita durasse nove volte tre età, sarebbe battuta dal cervo dai piedi di bronzo di tre volte tre Nestori; ma questi sono

[47] *mixta libris* ibidem.

superati di tre età dal corvo, uccello augurale di Febo, anch'egli nove volte al di sotto dell'uccello del Gange, della Fenice che invecchia, la testa raggiante, nel suo nido profumato di cinnamomo; Ecate è triplice; triplice è il volto della vergine Diana; vi son tre Grazie, tre Parche, tre toni nella voce, tre sono gli elementi, tre le Sirene nella Trinacria; e in esse nulla vi è che non sia triplice: tre uccelli, tre semidee, tre semifanciulle; sono costrette a gareggiare per la palma con tre volte tre Muse, con la voce, con la mano, con il fiato; con il flauto, con la lira, con il canto. Vi son tre parti nella filosofia, tre sono le guerre puniche, trimestrale la vicenda delle stagioni e del clima, e, nell'ombra della notte, tre vigilie. Canta tre volte, all'avvicinarsi dell'aurora, il gallo, sentinella in ritardo che lasciò sorprendere Marte. Colui che fu concepito nelle tenebre di una triplice notte, Ercole, attaccò a quattro volte tre trofei le spoglie che gli erano state comandate. I poeti lirici sono tanti quante le figlie di Mneme, che prima erano soltanto tre, poste sotto la mano destra di Febo; ma il Citerone ne consacrò tre volte altrettante in bronzo per uno scrupolo religioso dei nostri antenati che temevano di averne sdegnate sei. Tre volte l'anno si giocano i giochi tarentini, durante tre notti, come, a Tebe, i giochi trieteridi, che festeggiano la doppia nascita di Bacco. I tre primi combattimenti dei gladiatori traci in tre duelli successivi furono l'omaggio funebre dei figli di Giunio alla tomba del loro padre. La fiera che cercava con un triplo enigma uno sposo per la regina e che domandava: «quale essere ha due, quattro e tre piedi da solo senza cessare d'essere lo stesso?», la Sfinge, che atterrì la Beozia, aveva la triplice forma di un uccello, di un leone, d'una donna, uccello per le ali, leone per i piedi, donna per il viso. Nel tempio, sulla rupe Tarpea, risplende la famiglia di tre divinità. Le abitazioni umane sono costruite da arti di tre generi: chi posa le pietre per i muri destinati a formare le pareti, chi monta le travi del tetto, chi distende gli intonaci con l'ultimo lavoro di ornamento. Del pari il quadrantale di Bromio e i medimmi siciliani, si dividono l'uno in tre, gli altri in due volte tre per il nostro uso. In fisica, tre sono i primi princìpi: dio, la materia, la forma preesistente. Tre sono i componenti in qualsiasi specie di procreazione: quello che genera, quella che concepisce, quello che è generato. La figura del triangolo passa per tre aspetti: l'equilatero, l'isoscele e lo scaleno. Il numero perfetto è costituito di tre parti, tale che, composto di tre volte tre, si scompone in tre volte tre. Tre è il primo numero che comprende un numero pari, un impari e un medio, ma come l'unità stessa divide il tre, così il cinque e il sette; se si mette quest'unità al centro del numero intero, separa i tre gruppi di tre che formano il cubo, distinguendo parti eguali nel triplice numero impari; ed è tre volte nel mezzo dei numeri pari quando si distingue come centro in quattro, sei e due volte quattro. Tre specie di diritti sono stati sanzionati dalle tre volte quattro tavole: il sacro, il privato, il pubblico. Vi sono tre specie d'interdizione: il recupero dei beni (*unde vi*), la conservazione (*utrubi*), l'acquisto (*quorumve bonorum*). Vi sono tre modi di acquistare la libertà e tre di perdere i diritti civili. Vi sono tre stili di eloquenza: il sublime, il temperato, il semplice. Vi

sono altresì tre parti nell'arte medica: la teoria, la pratica e quello che chiamiamo l'empirismo. Triplice è anche il fine della medicina: conserva, previene, guarisce. Vi son tre stili di eloquenza: quello di Rodi, dove domina il Colosso, quello che tu, Atene attica, hai amato, e quello che la prosa d'Asia trasse dalle scene del teatro ai banchi severi del foro, imitazione nell'eloquenza forense dei ritmi dei cori. Di là vengono «I tripodi» di Orfeo, poiché tre ne sono gli elementi: la terra, l'acqua, il fuoco. Le stelle hanno triplice la posizione, la distanza, la forma. Triplici sono i modi come anche la musica, questa madre dei ritmi, scritta nei libri, misteriosa negli astri, pubblica nel teatro. Triplice è la Roma di Marte: cavalieri, plebe, senato. Col numero tre si son formate le tribù e i tribuni del Monte Sacro. Vi sono tre squadroni di cavalleria, tre nomi per i nobili. Tre sono i nomi delle corde della lira, tre nomi vi sono nel mese. Triplice è Gerione, triplice la composizione della Chimera. Triplice è Scilla, costituita di tre parti: cane, fanciulla, pesce. Gorgoni, Arpie, Erinni sono raggruppate per tre; sono tre le profetesse che portano il nome comune di Sibille, i cui tre libri di oracoli scritti sono affidati alla cura dei tre volte cinque sacerdoti. Bevi tre volte. Il numero tre è superiore a tutto: vi sono tre persone in un Dio unico; e perché questo scherzo non si estenda a un numero di versi senza importanza, contenga tre volte dieci volte tre o dieci volte nove versi.

XIII

IL LATINO DI UNO STUDENTE GENIALE. VARIAZIONI DI RIMBAUD SU UN'ODE DI ORAZIO*

Nella Francia del secondo impero era un esercizio scolastico consueto e prova d'esame la composizione latina, in prosa ed anche in poesia; vi erano anche dei concorsi di composizione latina, in prosa e in poesia; a quel tempo lo stesso avveniva nel resto d'Europa ed anche in Italia.

Il 6 novembre 1868, a Charleville, nella "classe de seconde 1868-69" del Collège municipal di cui era allievo il quattordicenne Arthur Rimbaud, il "professeur de Lettres, M. P. Duprez", assegna il seguente esercizio:

«Développer le sujet indiqué par Horace dans les vers suivants (Ode IV, livre III)[1]

Me fabulosae, Vulture in Appulo,
Altricis extra limen Apuliae
Ludo fatigatumque somno
Fronde nova puerum palumbes
Texere …
… Ut premerer sacra
Lauroque, collataque myrto,
Non sine Dis …

Imitation libre. Trois heures et demie».

Possediamo l'elaborato di Rimbaud, un poemetto di 59 esametri, perché il suo insegnante, orgoglioso dell'abilità del suo allievo in questo tipo di prova, ne curò la pubblicazione, come fece poi per altri testi analoghi di Rimbaud (mentre altre composizioni latine di Rimbaud sono andate perdute), sul "Moniteur de l'enseignement secondaire, spécial et classique", Bulletin officiel de l'Académie de Douai, I, 1869, 2° fasc., janvier, pp. 13-14.

---

* Si presenta qui la traduzione, largamente rielaborata, della ricerca presentata il 24 gennaio 2009 in Sorbona, nell'incontro mensile del centro di linguistica latina "Centre Alfred Ernout" di Paris IV-Sorbonne. Si è preferito mantenere un andamento del discorso analogo a quello, piuttosto schematico, dell'esposizione, che era volta a mettere in luce alcuni aspetti linguistici e retorici del testo rimbaldiano, in coerenza con l'occasione.

[1] In fondo al capitolo è riportato, per favorire il controllo, l'intero brano oraziano con una traduzione francese (moderna), oltre ad una italiana.

Viene qui riprodotto il testo quale è stampato nel fascicolo del "Moniteur", mantenendo anche le convenzioni grafiche del tempo (ad es. â per ā; *oe* = *ae*); la traduzione è tratta da Marconi 1998, 111-113. Vi aggiungo delle note sul modello dei *loci similes* (o *loci paralleli*), che nelle edizioni dei classici nel passato si ponevano a fondo pagina: una selezione dei passi che si possono trovare nelle opere latine che Rimbaud conosceva o poteva conoscere.

Secondo Delahaye 1974, Rimbaud conosceva, perché inseriti nei programmi scolastici, Orazio, Ovidio, Virgilio, e per aver seguito delle lezioni private, anche Catullo, Giovenale, Lucano, Lucrezio, Tibullo. Secondo Marconi 1998, il dizionario impiegato da Rimbaud sarebbe: Quicherat, *Thesaurus poeticus linguae latinae*, Paris 1857.

vv. 1-19 Il piccolo Orazio immerso nell'esuberanza della campagna primaverile

Ver erat, et morbo Romae languebat[2] *inerti*
Orbilius[3] *: diri tacuerunt tela magistri,*
plagarumque sonus non jam veniebat ad aures,
nec ferula assiduo cruciabat membra dolore.
Arripui tempus : ridentia rura petivi
immemor[4] *; a studio moti curisque soluti*
blanda fatigatam recrearunt gaudia mentem.
Nescio quâ laetâ captum dulcedine pectus
taedia jam ludi, jam tristia verba magistri
oblitum, campos late spectare juvabat
laetaque vernantis miracula cernere terrae.
Nec ruris tantum puer otia vana petebam :
majores parvo capiebam pectore sensus :
nescio lymphatis quae mens divinior[5] *alas*
sensibus addebat : tacito spectacula visu
attonitus contemplabar : pectusque calentis
insinuabat amor ruris : ceu ferreus[6] *olim*
annulus, arcanâ quem vi Magnesia cautes
attrahit, et coecis tacitum sibi colligat hamis.

---

[2] Verso 1: Lucr. 6, 1221 *languebant pleraque morbo*; Verg. *georg*. 4, 251 *languebunt corpora morbo*.

[3] V. 2: Hor. *epist*. 2, 1, 70 s. *… memini quae plagosum mihi parvo / Orbilium dictare…*

[4] V. 6: Verg. *georg*. 4, 490 s. *… Eurydicenque suam iam luce sub ipsa / immemor, heu…*

[5] V. 14: Hor. *sat*. 1, 4, 43 s. *ingenium cui sit, cui mens divinior atque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem*.

[6] Vv. 17-19: Lucr. 6, 906-1089 (1064 *Magnesia… saxa*; 1016 *caecis… compagibus*; 1087 *anellis hamisque plicata*).

Era di primavera, e a Roma Orbilio languiva immobile d'una malattia:
Avevano finito per tacere i dardi del maledetto maestro,
Non arrivava più alle orecchie il suono delle frustate,
La sferza non tormentava le membra d'un continuo dolore.
Afferrai l'occasione: i campi ridenti raggiunsi
Di tutto dimentico; lontano dallo studio e libero d'ogni preoccupazione
Una dolce gioia finì per rianimare la mia mente affaticata.
Col cuore pervaso d'una non so quale dolce letizia,
Ormai del grigiore della scuola, ormai delle funestanti parole del maestro
Dimentico, mi rallegravo di guardare per vasti orizzonti la campagna
E scorgere l'allietante meraviglia della terra a primavera.
Non cercavo solo l'evasivo riposo, da fanciullo, della campagna:
Più forti sensazioni nel mio piccolo cuore concepivo:
Un non so quale spirito profondamente divino aggiungeva ali
Ai miei sensi inebriati: con tacito sguardo
Attonito contemplavo lo spettacolo: nel mio cuore s'insinuava
L'amore per la calda campagna: come talora
Un anello di ferro, che la calamita con forza arcana
Attrae e tacitamente avvince a sé con invisibili uncini.

vv. 20-44 Il prodigio delle colombe che lo trasportano nella luce del mito

Interea longis fessos erroribus artus
deponens, jacui viridanti in fluminis orâ
murmure languidulo[7] *sopitus, et otia duxi*
permulsus volucrum concentu aurâque Favoni.
Ecce per aetheream vallem incessere columbae,
alba manus, rostro florentia serta gerentes
quae Venus in Cypriis redolentia[8] *carpserat hortis.*
Gramen, ubi fusus[9] *recreabar, turba petivit*
molli remigio ; *circum plaudentibus alis*
inde meum cinxere caput, vincloque virenti
devinxere manus, et olenti tempora myrto
nostra coronantes, pondus per inane tenellum[10]
erexere... cohors per nubila celsa vehebat
languidulum roseâ sub fronde : cubilia ventus

---

[7] V. 22 e v. 33: Catull. 64, 331 *languidulos… paret tecum coniungere somnos*.

[8] Vv. 25-26: Verg. *Aen*. 4, 202 *variis florentia limina sertis*; *Aen*. 1, 436 = *georg*. 4, 169 *fervet opus redolentque thymo fragrantia mella*.

[9] V. 27: Verg. *georg*. 2, 527 *fusus per herbam*.

[10] V. 31: Plaut. *Cas*. 108 *bellam et tenellam Casinam*; Apul. *met*. 3, 24; 5, 22 *extimae plumulae tenellae*.

ore remulcebat molli nutantia motu[11].
Ut patrias tetigere domos, rapidoque volatu
monte sub aerio[12] *pendentia tecta columbae*
intravere, brevi positum vigilemque relinquunt.
O dulcem volucrum nidum ! Lux candida puris
circumfusa humeros radiis mea corpora vestit :
nec vero obscurae lux illa simillima luci[13]*,*
quae nostros hebetat mixtâ caligine visus :
terrenae nil lucis habet coelestis origo !
Nescio quid coeleste mihi per pectora semper
insinuat, pleno currens ceu flumine, numen.

Nel frattempo deponendo le membra stanche pel lungo vagare,
Mi distesi sulla riva verdeggiante del fiume
E finii per rilassarmi al dolce, debole mormorio, e mi abbandonai al riposo
Accarezzato dal concerto degli uccelli e dalla brezza del Favonio.
Ed ecco che per l'eterea valle avanzarono delle colombe,
Bianca schiera, portando nel becco floride corone
Che, profumate, Venere aveva colto nei giardini di Cipro.
Sull'erba, dove lasciatomi andare disteso mi rilassavo, lo stormo si posò
Con morbido remeggio; a cerchio con le ali plaudenti
Fecero poi corona al mio capo, e di verde a mo' di catena mi
Legarono le mani, e di olezzante mirto coronando
Le mie tempie, nel vuoto il tenerello peso
Innalzarono, attraverso le alte nubi la schiera mi trasportava
In languido abbandono sotto foglie di rosa: il vento accarezzava
D'un molle soffio il giaciglio facendolo ondeggiare in un morbido cullare.
Come toccarono le dimore loro patria e con rapido volo
Entrarono nel nido sospeso sotto l'aereo monte, le colombe,
Rapidamente mi depongono e mi lasciano sveglio.
O dolce nido degli uccelli! Una luce sfolgorante
Circonfondendosi intorno alle mie spalle riveste di puri raggi il mio corpo:
E quella luce sicuramente non era per nulla simile alla luce abbagliante
Che ottunde la nostra vista mescolata ad un'opalescenza vuota:
Della terrena, la luce d'origine celeste non ha nulla!
Una non so quale divinità celeste mi s'insinua nel cuore
Sempre, scorrendovi come fiume in piena.

---

[11] V. 34: Verg. *ecl.* 4, 50 *adspice convexo nutantem pondere mundum*; *Aen.* 2, 629 (*ornus*) *comam concusso vertice nutat*.

[12] V. 36: Verg. *Aen.* 6, 234 *monte sub aerio*. Verg. *georg.* 4, 374 *pendentia… tecta*; Mart. 2, 14, 9.

[13] V. 40: Liv. 24, 21, 7 *obscura luce*; Curt. 4, 16, 25; Liv. 37, 41, 3 *obscuritas lucis*.

vv. 45–59 Febo e le Muse lo consacrano poeta

Interea redeunt volucres, rostroque coronam,
laurea serta, gerunt, quali redimitus Apollo
argutas gaudet compellere pollice chordas[14].
Ast ubi lauriferâ frontem cinxere coronâ,
ecce mihi patuit coelum, visusque repente
attonito, volitans super aurea nubila, Phoebus
divinâ vocale manu praetendere plectrum.
Tum capiti inscripsit coelesti haec nomina flamma:
"Tu vates eris!". In nostros se subjicit artus
tum calor insolitus, ceu, puro splendida vitro[15],
solis inardescit radiis vis limpida fontis.
Tunc etiam priscam speciem liquere columbae :
Musarum chorus apparet, modulamina dulci
ore sonans, blandisque exceptum sustulit ulnis[16],
omina ter fundens, ter lauro tempora cingens.

RIMBAUD Arthur, externe libre du collège de Charleville, né à Charleville le 20 octobre 1854.

Nel frattempo ritornano gli uccelli, nel becco una corona,
Alloro intrecciato, portano, la stessa di cui Apollo incoronatosi
Gode di toccare col pollice le corde melodiose.
Ma appena mi cinsero la fronte d'una corona d'alloro,
Ecco, mi s'aprì il cielo e all'improvviso apparve
A me, attonito, volando e rivolando sopra nubi d'oro, Febo,
Ad offrirmi con la sua mano divina il plettro armonioso.
Fu allora che sul mio corpo scrisse con fiamma celeste queste parole:
"Tu vate sarai". Nelle mie membra penetrò
Allora un calore insolito come quando splendente nel suo puro cristallo
La massa limpida d'una fonte s'infiamma ai raggi del sole.
Allora le colombe abbandonarono anche il precedente aspetto:
Di Muse un coro apparve che, facendo risuonare melodie
con dolce voce, mi prese e mi sollevò su carezzevoli braccia,
il presagio pronunciando tre volte, tre volte d'alloro cingendomi le tempie.

---

[14] V. 47: Tibull. 2, 5, 3 *vocales impellere pollice chordas*; *Ciris* 178 *arguta sonant tenui psalteria chorda*.

[15] V. 54: Hor. *carm*. 3, 13, 1 *O fons Bandusiae, splendidior vitro*.

[16] V. 58: Stat. *silv*. 3, 1, 90 *blandis… virum complectitur ulnis*.

Il poemetto, di evidente gusto parnassiano, diviso in tre parti riguardo al contenuto, pone al centro un Orazio giovinetto che, con tutta evidenza, altri non è che lo stesso Arthur, che immagina il καιρός della propria vita.

Lo studio di questo testo non comprende il confronto con altre prove in latino di Rimbaud né con le sue opere in francese, ma si limita ad esaminare l'uso della lingua latina fatto dal giovane allievo ed in riferimento soltanto ad alcuni aspetti.

1. *L'imitazione prevista*

Data la situazione in cui è stato creato il testo e la consegna stessa, ci si aspetta di leggere una composizione in forma di centone, una imitazione a mosaico, ed è più o meno ciò che si trova.

Alcuni esempi di intrecci con passi di classici, che meritano un'illustrazione un po' più diffusa, rispetto a quelli segnalati nelle note (cfr. *supra*).

v. 34 *remulcebat molli nutantia motu*: Verg. *ecl*. 4, 50 *adspice convexo utantem pondere mundum*; Verg. *Aen*. 2, 629 (*ornus) comam concusso vertice nutat*. L'autore ha scelto il participio presente del primo passo, la reggenza di *nuto* con l'ablativo di entrambi, anche se si tratta di ablativi diversi.

v. 59 *ter lauro tempora cingens*: Verg. *Aen*. 5, 246 *viridique advelat tempora lauro*; Verg. *Aen*. 5, 71 *cingite tempora myrto*.

vv. 25 s. *rostro florentia serta gerentes* / *... redolentia*: Verg. *Aen*. 4, 202 *variis florentia limina sertis*; Verg. *Aen*. 1, 436 = Verg. *georg*. 4, 169 *fervet opus redolentque thymo fragrantia mella*.

Dunque, come previsto e come richiesto dalla consegna, abbiamo una prova di *imitatio*, se non proprio di *aemulatio*[17]. In particolare si può ammirare l'abilità del giovanissimo poeta nella collocazione delle parole sulla base della metrica classica, divenuta quasi una regola nella pratica umanistica, ad esempio:

v. 4 *nec ferula assiduo cruciabat membra dolore*; v. 44 *insinuat, pleno currens ceu flumine, numen*: l'iperbato è impiegato per collocare il nome e l'aggettivo in emistichi diversi.

v. 51 *divina vocale manu praetendere plectrum*; v. 11 *laetaque vernantia miracula cernere terrae*: come sopra, ma con in più il raddoppio delle coppie: abAB.

v. 7 *blanda fatigatam recrearunt gaudia mentem*: ancora un raddoppio abAB, ma con in più il verbo collocato al centro del verso.

v. 13 *maiores parvo capiebam pectore sensus*; v. 36 *monte sub aerio*

[17] Cfr. Marconi 1998, 68 ss.

pendentia tecta columbae: come sopra, ma con in più dei chiasmi sintattici, o di accordo o di classe grammaticale.

Il tutto dà l'impressione di un certo manierismo, peraltro inevitabile in esercizi di questo tipo.

2. *Incertezze linguistiche*

In realtà in questo testo si incontrano delle espressioni che contengono delle incertezze morfologiche, sintattiche o semantiche, ad esempio:

v. 47 *compellere*: è usato *metri causa*, infatti serve ad allungare la sillaba finale di *gaudet* per evitare il cretico, al posto del corretto *impellere*, poiché *compellere* significa: «riunire, comprimere, respingere».

v. 2 *tacuerunt*, di nuovo *metri causa* per evitare il tribraco, invece di *tacuerant* che è richiesto dalla *consecutio temporum* dell'indicativo.

v. 56 *priscam* invece di *priorem*, poiché *priscus* è ciò che è vecchio o antico, non tanto quello che significa qui, cioè: «precedente»; anche qui la ragione è metrica, cioè evitare il cretico.

v. 31 *coronantes*: il participio presente maschera il rapporto di anteriorità.

v. 50 *volitans super aurea nubila*: qui *super* non è appropriato (significa: «al di sopra di qualcosa»[18]), e perciò *super aurea nubila* letteralmente dovrebbe dire: «al di sopra, al di là delle nubi», e dunque Apollo sarebbe invisibile; Rimbaud voleva dire: sopra le nubi, in mezzo alle nubi; in latino si sarebbe dovuto dire *per aurea nubila*.

A metà tra la difficoltà linguistica e l'abilità compositiva ci sono delle espressioni che si basano sulla costruzione ἀπὸ κοινοῦ, ad esempio:

v. 42 *terrenae nil lucis habet coelestis origo*: *terrenae* e *coelestis* sono accordate con *lucis*.

v. 32 *cohors per nubila celsa*.

Alcuni termini sono più propri del francese che del latino, ad esempio:

v. 22 *murmure languido sopitus*: il lat. *murmur* non è il «murmur» francese, poiché indica dei suoni continui ma piuttosto intensi; in questo caso Virgilio avrebbe preferito *susurrus*.

Vi è poi qualche slittamento semantico, ad esempio:

v. 48 *Ast ubi lauriferâ frontem cinxere coronâ*: *laurifer* è una creazione di Lucano 5, 332 *lauriferos currus*; 8, 25 *lauriferae… iuventae*, che significa: che porta dei rami di alloro, e non: fatto di alloro.

---

[18] "S*uper* situe sur l'axe vertical au-dessus du repère", Touratier 1994, 269.

v. 40 *nec vero obscurae lux illa simillima luci*: le referenze classiche di *obscura lux* indicano sempre una luminosità crepuscolare della sera o del mattino; Rimbaud mira a recuperare il valore ossimorico del sintagma, rivitalizza l'ossimoro spento, passato nella lingua comune.

3. *Padronanza della lingua, qualche esempio*

Qualche osservazione sull'uso efficace dei suoni, del lessico, delle allusioni, e altro ancora. Pur senza esaminare tutti i casi di allitterazione e delle altre figure di suono, si nota che in quasi tutti i versi c'è ogni tipo di allitterazione: doppia o tripla o più ancora; all'inizio di parola (quella classica), all'interno e alla fine di parola, orizzontale e verticale, e così via.

Un solo esempio ma interessante: nei versi 25-26 *alba manus, rostro florentia serta gerentes / quae Venus in Cypriis redolentia carpserat hortis*, e nei versi 45-48 *Interea redeunt volucres, rostroque coronam, / laurea serta, gerunt, quali redimitus Apollo / argutas gaudet compellere pollice chordas. / Ast ubi lauriferâ frontem cinxere coronâ*. In questi versi l'allitterazione orizzontale della /r/ non ha una funzione onomatopeica (la ripetizione del suono /r/ non dice nulla del volo delle colombe), ma mira a preparare la visione del prodigio, l'incoronazione del piccolo Orazio/Arthur come poeta. In più questa massiccia allitterazione orizzontale è seguita da un'allitterazione verticale della /t/ ad inizio di verso nei versi 52, 53, 54, 56, e in testa di frase anche per insistere sulla deissi temporale del *tunc*: l'orchestrazione di questo momento conclusivo vuole essere esplicitamente spettacolare!

Qualche osservazione sul lessico, e sulla scelta delle parole.

v. 24 *incessere*: qui *incedere*, al posto di un verbo proprio che indichi l'avvicinamento o il volo, è il procedere di donne meravigliose che arrivano sulla scena avvolte dal fascino incantevole di una dea, Venere, cfr. Verg. *Aen*. 1, 405 *et vera incessu patuit dea*, e di una regina, Didone, *Aen*. 1, 486-487 *regina ad templum, forma pulcherrima, Dido / incessit*;

v. 1 *morbo… inerti*: qui *iners* ha valore prolettico, non indica cioè una qualità del nome bensì la conseguenza dell'azione: modalità frequente in Virgilio, cfr. Verg. *georg*. 3, 141 *sterilis exurere Sirius agros*; *Aen*. 3, 237 *scuta latentia condunt*; la sua efficacia retorica è data dal confronto con la frenesia punitiva attribuita ad Orbilio (cfr. vv. 2-4).

Per rappresentare il gruppo e il volo delle colombe il lessico è assai ben scelto: v. 25 *manus*: per indicare la formazione regolare del volo delle colombe, cfr. l'opposizione con *dispersus* in Caes. *Gall*. 6, 34, 1 *erat… manus certa nulla… sed in omnis partes dispersa multitudo*); v. 27 *tur-*

ba: le colombe si sparpagliano irregolarmente attorno al ragazzo disteso sull'erba; v. 32 *cohors*: il gruppo in volo in ranghi serrati;

v. 1 *ver erat*: un inizio usatissimo e prevedibile[19], obbligato per di più dal passo oraziano (v. 4 *fronde nova*), ma si direbbe piuttosto un omaggio del giovanissimo poeta al poeta latino: in Orazio *ver* ha 7 occorrenze e unicamente nelle *Odi*.

Sulla metrica e sulla struttura del carme, si può notare quanto segue.

Nei vv. 16 e 17 è ripetuta la cesura efteminere;

v. 32 *erexere… ‖ cohors ‖ per nubila celsa vehebat* : la prima è la raffinata cesura del secondo trocheo; ma la seconda (pentemimere) è seguita da un monosillabo (*per*) che completa lo spondeo: una scelta evitata da Virgilio;

v. 53 *"Tù vatès erìs!"*. *Ìn nostròs se sùbjicit àrtus*: il ritmo prevalentemente spondaico (solo due dattili, il secondo e il quinto piede) sottolinea la solennità del momento;

v. 54 ancora un monosillabo (*ceu*) che completa lo spondeo dopo la penteminere;

v 58 *ore sonans*, ‖ *blandisque exceptum sustulit ulnis*: la triemimere, da sola, sostiene il verso (prevalentemente spondaico);

Ragguardevole è il verso finale, in cui il giovanissimo poeta mostra la sua maestria, quasi uno spettacolo di fuochi artificiali: anafora + raddoppio della struttura sintattica degli emistichi + la rima leonina (la sola in tutto il carme) *fundens-cingens*: insomma il poemetto vuole concludersi con il rullo del tamburo maggiore della fanfara!

La struttura: il poema è diviso in tre parti (di lunghezza simile, vv. 1-19; 20-44; 45-59) segnalate dalla parola iniziale della seconda e della terza, *interea* ad inizio verso, e dalla similitudine/paragone alla fine di ciascuna, introdotta dall'equativo anteposto *ceu* (di stampo virgiliano).

Alcune scelte lessicali meritano qualche considerazione specifica.

v. 5 *arripui tempus*: cfr. Verg. *Aen*. 11, 459 *arrepto tempore*, sintagma divenuto corrente in tutta la latinità postvirgiliana; ma l'allusione ipotestuale è al *carpe diem* oraziano; il *tempus* non è più una parola generica, rinvia bensì al momento centrale di una vita, il καιρός;

v. 24 *per aetheream vallem incessere columbae*: la *iunctura valles aetherea* è una creazione rimbaldiana (la *valles* latina è sempre sulla terra e qualificata da *opaca*, *ima*, *curva*, *reducta*, *media*), è un rovesciamento speculare: normalmente la valle è vista dall'alto verso il basso, dal cielo verso la terra,

[19] "Rimbaud ha in effetti il tic di porre ad inizio di composizione una spia crono-narrativa: *Ver erat*; *Jamque novus annus*; *Olim*; *Tempus erat*", Marconi 1998, 72.

qui “la valle celeste” è vista dal basso verso l’alto, dalla terra verso il cielo; in effetti non si tratta del cielo nel suo complesso, bensì del settore del cielo che si trova nel campo visivo del ragazzo (così come una valle non è che un settore del paesaggio);

v. 4 *ferula*: nella documentazione disponibile la parola è attestata soltanto all’ablativo (strumentale): qui al nominativo, piuttosto che essere un simbolo, acquista la funzione di attrice;

v. 6 *immemor*: è Virgilio, *georg*. 4, 490-491 … *Eurydicenque suam iam luce sub ipsa* / *immemor heu*: stessa collocazione nel verso, stesso ritmo, la dieresi, simile il contesto (raggiungere dei luoghi più belli, entrambi i personaggi, Orfeo e Orazio/Arthur stanno lasciando una condizione penosa); ma il senso è totalmente diverso. In Virgilio l’atmosfera è quella del patetico negativo, causata dalla perdita di Euridice, Orfeo è *immemor* perché ha veramente dimenticato i divieti delle divinità infere, cioè dei dati precisi strettamente legati alla situazione, egli mira a recuperare il suo passato (Euridice), ma fallirà in questo tentativo. In Rimbaud l’atmosfera è positiva, ridente: il suo piccolo Orazio raggiunge una condizione affascinante, addirittura il suo καιρός che porterà alla consacrazione di poeta ad opera di Apollo stesso. Egli dunque è *immemor* perché è liberato da ogni preoccupazione e in cammino verso l’avvenire; è *immemor* perché non conserva quasi nulla della condizione umana al fine di acquisire una condizione nuova immergendosi interamente nella natura. È l’anima romantica, è Rousseau, una delle letture preferite da Rimbaud. Insomma: la parola, *immemor*, è la stessa, ma la sua semantica è opposta.

Per concludere l’esame di questo lavoro del giovanissimo Rimbaud, si possono sintetizzare alcune osservazioni generali.

La lingua è quella classica (con pochi richiami alla Vulgata: nel v. 52 le immagini fiammeggianti sono più bibliche che classiche); l’andamento complessivo è virgiliano (con qualche richiamo lessicale che guida a riconoscerlo, cfr. *nescio qui* è 44 volte in Virgilio, 33 volte ad inizio verso), e così anche la versificazione (con qualche eccezione, come s’è visto). Infine, anche se non si deve sopravvalutare un esercizio scolastico, qual è il nostro poemetto, vi si deve riconoscere una grande abilità (linguistica, poetica, di costruzione testuale ecc.), una abilità mimetica, diremmo, proveniente dall’esercizio, dalla straordinaria memoria metrica e testuale, dalla sensibilità per la parola poetica, ma anche, bisogna riconoscerlo, dalla genialità.

Hor. *carm*. 3, 4, 9-20

Me fabulosae, Vulture in Appulo,
Altricis extra limen Apuliae
Ludo fatigatumque somno
Fronde nova puerum palumbes
Texere [*, mirum quod foret omnibus,*
quicumque celsae nidum Acherontiae
saltusque Bantinos et arvum
pingue tenent humilis Forenti,
ut tuto ab atris corpore viperis
dormirem et ursis,] *Ut premerer sacra*
Lauroque, collataque myrto,
Non sine Dis [*animosus infans*.]

Dans mon enfance, des colombes de la Fable, sur le Vultur apulien, un jour que, hors du seuil de l'Apulie ma nourrice, j'étais tombé épuisé de jeu et de sommeil, vinrent, avec du feuillage nouveau, me couvrir, montrant ce prodige a tous ceux qui habitent le nid de la haute Achérontie, et les défilés de Bantia, et la campagne plantureuse de la basse Forente, de me voir dormir sans craindre pour mon corps les vipères et les ours sinistres, de voir, unis ensemble, le laurier et le myrte sacrés revêtir ce petit enfant dont le courage venait des dieux. (trad. CUF).

Quando me fanciullo, sfuggito alla custodia della nutrice Pullia, che mi narrava le fiabe, vinto sull'apulo Vulture dal gioco e dal sonno, le colombe ricoprirono di fronde novelle; sì da far meraviglia a tutti, quanti abitano il ritiro dell'alpestre Acerenza e le balze bantine e i fertili terreni della bassa Forenza: che io dormissi con le membra sicure dalle velenose vipere e dagli orsi, e fossi coperto del sacro alloro e del mirto insieme raccolto, bambino coraggioso, non senza la protezione degli dei.

XIV

UN EPIGRAMMA LATINO PER LA LAUREA DI GIUSEPPE ACERBI*

Pochi anni fa, nel 2017, il presidente Piero Gualtierotti, come autorevole studioso del concittadino Giuseppe Acerbi (Castel Goffredo, 3 maggio 1773 – ivi, 25 agosto 1846) e come direttore della rivista *Il Tartarello*, mi chiese se fossi disponibile a tradurre in italiano un epigramma latino. Si trattava, mi spiegò, di una delle composizioni poetiche che, com'era consuetudine, gli amici e i compagni di studi avevano riunito in un fascicolo di una ventina di pagine come dono per la laurea *juris utriusque* conseguita da Giuseppe Acerbi il 10 maggio 1794 presso l'università di Pavia[1]. Naturalmente accettai ben volentieri, grato per la stima che il Presidente, e non era la prima volta, mi manifestava. Inoltre ero parecchio interessato a conoscere un testo di quel genere e di quell'epoca: ero sinceramente curioso (con un pizzico di malizia, lo confesso) di vedere come, in un componimento d'occasione e in un ambiente universitario di fine '700, venisse utilizzato il latino, di conoscerne il livello stilistico e propriamente letterario e l'uso della topica del genere, e di analizzare le relazioni del testo con le condizioni culturali e politiche di quel momento storico. Erano, infatti, ben avvertiti anche in Italia gli sviluppi della *Révolution*, allora nella fase della *Terreur*: alcuni dei componimenti della raccolta vi fanno esplicita allusione[2] e, come si vedrà, ve n'è un eco anche nel nostro epigramma.

Il lavoro di traduzione mi indusse a pensare che i lettori della rivista avrebbero trovato utile avere anche qualche suggerimento di lettura del componimento. Infatti l'idea di aggiungere un commento ad ogni verso, oltre ad informazioni generali sul testo e il suo contesto, mi nacque nel riconoscere alcuni aspetti delle tecniche compositive, che mi parvero degne di essere messe in chiaro. L'avv. Gualtierotti ebbe la cortesia di trovarsi d'accordo con questa idea e la traduzione accompagnata dal commento fu pubblicata sul numero 3-4 della stessa annata della rivista[3], preceduta da una breve nota del direttore

---

* Si pubblica qui il testo utilizzato per l'intervento al Convegno di studi in ricordo del Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana: "Piero Gualtierotti. Una vita tra professione, cultura e impegno civile", Mantova, 18-19 giugno 2021.

[1] Cfr. Gualtierotti 2017a, dove, tra l'altro, viene presentato lo svolgimento delle prove e della discussione della tesi, oltre alla relativa documentazione. La riproduzione anastatica dell'intero fascicolo celebrativo è alle pagine 13-34. L'epigramma, che si trova alla pagina xiv del fascicolo originale, è riprodotto a p. 29 di tale numero della rivista.

[2] Cfr. Gualtierotti 2017a, 8, e i sonetti di F. Vimercati e di A. Corti.

[3] Cfr. Gualtierotti 2017b, 12-14.

stesso. Quella traduzione e quel commento sono ora utilizzati nel presente articolo, con inevitabili adattamenti ed ampliamenti.

Il saluto finale dell'epigramma è siglato J.G. Come per altri componimenti del fascicolo, il Presidente mi aveva detto che non era stato possibile risalire al nome completo dell'autore, di certo una persona in rapporti di amicizia con il festeggiato e, come tale, ben conosciuto anche dagli altri autori[4].

Un'osservazione preliminare, ovvia ma pur sempre opportuna: i destinatari (il lettore ideale ed insieme reale, per usare i termini dell'analisi semiologica) di questo componimento sono lettori colti, che sanno attivare istantaneamente gli echi dei testi letterari, non solo latini, lungamente frequentati, oltre che riattivarli in produzioni originali, in lingua italiana come in quella latina, secondo le consuetudini della tradizione umanistica.

L'epigramma[5]

AD PRÆCLARISSIMUM CANDIDATUM
E P I G R A M M A

Arma per accensas properant excurrere Terras,
Dum Tu non dirae Palladis arma geris.
Sanguinea exurgat Ducibus per vulnera Laurus,
Cincta quietis erit Docta Corona Tibi.

Amititiae et obsequii ergo
J. G.

Un epigramma per l'illustrissimo candidato

Le armi si stanno affrettando a far scorrerie sulla Terra incendiata,
mentre tu porti le armi della non feroce (= pacifica) Pallade.
Per i generali sorga pure attraverso le ferite l'alloro insanguinato,
a te invece sarà (stata) cinta la dotta corona della pace.

In segno di amicizia e di deferenza
J. G.

---

[4] Cfr. quanto viene spiegato in Gualtierotti 2017a, 9. Le poche analogie tematiche, di carattere topico, con i primi due sonetti (cfr. nota 2) e gli altri testi non consentono di fare alcuna valida ipotesi di attribuzione.

[5] Per il paratesto cfr. nota 1. Nella trascrizione ho conservato il più possibile le scelte grafiche dell'originale. Per il verbo del v. 3 oggi si preferirebbe la grafia etimologica *exsurgere*. Segnalo nel v. 4 dell'originale il refuso "Docra" invece di "Docta". La traduzione (parzialmente diversa da quella apparsa in rivista, cfr. nota 3), come si vede, è puramente strumentale alla lettura e al commento.

La voluta e consueta enfasi laudativa della dedica, secondo una soluzione corrente, è giocata sul cumulo di due morfemi per ottenere il superlativo di *clarus*, in luogo degli attesi *praeclarus* e *clarissimus*.

Nel saluto finale è formulare l'uso di *ergo* col genitivo anteposto, di per sé un costrutto del latino arcaico, piuttosto raro, conservato soprattutto nelle formule della lingua ufficiale o giuridica, e in epoca classica presente soltanto nella poesia esametrica[6].

Il testo è in distici elegiaci, il metro canonico dell'epigramma. La prosodia e la metrica sono classiche; qualche osservazione sarà fatta a suo tempo sugli effetti espressivi di alcune scelte ritmiche. Si nota il rispetto della consuetudine classica, divenuta quasi una regola, di collocare determinante e determinato in emistichi distinti (*accensas-Terras*; *dirae-Palladis*).

Come si nota anche ad una prima lettura, il testo è costruito su due serie di antitesi equivalenti disposte in parallelo secondo lo schema AbAb; quelle di base sono: guerra-violenza *vs* pace-cultura. La rilevazione delle isotopie di questo componimento, anche se breve, guiderà a riconoscere come tale struttura ideologica si esprima nel livello formale (lingua e metrica).

La prima parola dell'epigramma seleziona l'ambito tematico e formale del sottocodice epico: *Arma*, grazie alla posizione, evoca l'*incipit* dell'*Eneide* (*Aen*. 1, 1 *Arma virumque cano*…), e con esso il ruolo del mito, della sua relazione con la storia e col disegno "provvidenziale" del fato. È dunque richiamato uno sfondo ideologico e di attese che si basa sul binomio virgiliano *arma virumque*, in cui il *vir*, l'eroe (anche per mezzo delle armi), assume il compito, certo gravoso e non privo di dilemmi, di realizzare un grandioso progetto di pace, la *pax Romana*.

Il seguito del verso, tuttavia, riporta ad un presente per nulla rassicurante. L'esametro, infatti, è una sequenza di termini dalla connotazione allarmante: *arma*, *accensas*, *properant*, *excurrere*. *Terras* chiude il verso aprendo uno scenario sconfinato, poiché, come nel latino classico, il plurale *terrae* indica le terre emerse, i continenti abitati dagli uomini. L'effetto è la visione di un mondo, quello presente, attraversato dalle fiamme della violenza distruttiva che, inarrestabili, corrono in ogni direzione: una visione apocalittica, e lievemente barocca.

Il contenuto di questo primo verso è distribuito su due piani. Sullo sfondo l'incendio metaforico e topico delle guerre[7], nella loro distesa infiamma-

---

[6] Cfr. Cic. *opt*. 19 *virtutis ergo* (in un testo giuridico); Lucr. 3, 78 *statuarum et nominis ergo*; Verg. *Aen*. 6, 670 *illius* (Anchise) *ergo*.

[7] Cfr. Flor. *epit*. 1, 17, 2 *ut illae* (Cartagine e Numanzia)… *diffudisse quaedam belli incendia orbe toto viderentur* «al punto che sembrava che esse avessero sparso in tutto il mondo degli incendi di guerra»; Verg. *Aen*. 1, 566 *tanti incendia belli* «le fiamme di simile guerra».

ta, occupa tutto il mondo, nulla ne è esente, e il livello formale lo mostra iconicamente: i due verbi d'azione sono incorniciati tra i due elementi del complemento di luogo, divisi dall'ampio iperbato tra il primo emistichio e la clausola (*per accensas… terras*). In primo piano, protagoniste dell'infernale dinamismo, le armi, che non soltanto espandono, bensì addirittura accelerano (*properant*) la loro scorribanda senza argini. Da notare che *properant*, al centro del verso, viene isolato e messo in forte evidenza ritmica dalle due cesure, la semiquinaria e la semisettenaria, che ne aumentano il rilievo semantico. In *excurrere* il preverbio *ex-* è portatore dell'aspetto verbale intensivo e, insieme con esso, del valore estensivo; il risultato è che, dei due verbi in successione, il primo prepara ed amplifica la dinamicità distruttiva del secondo. Il livello del significante è coerente: la disseminazione fonosimbolica della /r/ è il galoppo sfrenato delle armi personificate. Certamente sull'ideazione di questo verso hanno influito alcune celebri scene dell'*Apocalisse* (ad es. 6, 1-7) e le loro realizzazioni iconografiche.

La metaforica scelta dall'autore, quella delle guerre come incendio devastante, non è senza effetto sulle attese logico-semantiche del lettore, poiché la personificazione di *arma* fa avvertire l'assenza di qualsiasi agente umano, individuale o collettivo: la guerra segue una propria logica folle, indipendente da qualsiasi razionalità umana. Un ipotesto autorevole è il virgiliano *saevit toto Mars impius orbe* («l'empio Marte incrudelisce in tutto il mondo»), *georg*. 1, 511, nella drammatica raffigurazione della rovina incombente dovuta alle guerre civili: il primo verso dell'epigramma ne è quasi una parafrasi.

Alla distruttiva violenza meccanica e impersonale espressa dall'esametro si contrappone, nel pentametro, la messa in rilievo[8] di una singola persona, col *Tu* che finalmente soddisfa l'attesa del *vir* creata dall'allusione all'*incipit* virgiliano.

La subordinata temporale che occupa il secondo verso conferma, tuttavia, che si sta descrivendo il presente: il *dum* mette in parallelo cronologico l'esametro e il pentametro. Ma in questo verso l'Acerbi, il *candidatus*, rappresenta l'esatto contrario di quanto esposto nel primo, anche perché, finalmente, viene portato in primo piano un preciso essere umano e come agente, soggetto del verbo (*arma geris*)[9]. Quasi paradossalmente, però, il linguaggio sembra acquistare un alone mitologico, con la messa al centro di una divinità classi-

[8] Nell'originale le parole *tu* e *tibi* sono stampate in maiuscoletto e con l'iniziale maiuscola, come, del resto, avviene quando in altri carmi del fascicolo viene richiamato il nome dell'Acerbi, secondo l'uso grafico corrente.

[9] Lo schema compositivo del primo distico è preso dal teatro classico: all'inizio del dramma antico in alcuni casi il coro presenta al pubblico la situazione (v. 1), poi entra sulla scena il protagonista (v. 2), che deve relazionarsi con quanto detto dal coro. Si nota bene come in questo distico la rappresentazione teatrale venga realizzata dalla sintassi: il protagonista si staglia sullo sfondo del coro come soggetto del verbo, di cui *arma* (il soggetto del primo verso) è divenuto il complemento oggetto.

ca, Pallade, accompagnata da una delle sue qualificazioni[10] (peraltro è questo l'unico nome personale di tutto il componimento). Ma proprio la litote *non dirae*, marcata dalla cesura che divide ed insieme unisce l'aggettivo al nome (*non dirae | Palladis*), seleziona la connotazione di Pallade: non più, come ad esempio nell'*Iliade*, dea guerriera, bensì pacifica divinità dell'intelligenza. Nello stesso tempo però il sintagma *arma geris* riporta alla temperie violenta e burrascosa dell'esametro, cosicché in questo verso sembrano convivere direzioni contrastanti.

La soluzione si trova, di nuovo, nella cultura del lettore: nel latino classico *arma gerere* indica il portare la corazza e le armi, ma ha anche la funzione di indicare l'armatura particolare dei soldati. Infatti nel mondo antico, e non solo in quello, ogni popolo aveva armi ed armature di foggia specifica, che lo distingueva da ogni altro[11]. È proprio questo il significato che il lettore è invitato a selezionare: qui *arma geris* equivale al moderno "portare la divisa", che è la divisa dell'uomo colto (una divisa che non divide o contrappone i popoli, anzi li unisce nell'amore per il sapere) e che ama la pace (*non dirae Palladis*). Nel secondo verso, dunque, *arma*[12] possiede paradossalmente un valore antonimico rispetto alla stessa parola del primo. Il pentametro dice che l'Acerbi è un paladino della cultura, dell'intelligenza e della pace, la sua "milizia" è quella di Pallade. Sulla scelta di questa immagine ha certamente agito l'articolata metaforica militare impiegata da Paolo in *Eph*. 6, 11-17 per indicare al cristiano come prepararsi alla lotta contro il male. Si vede bene ora che la congiunzione *dum* possiede anche la funzione avversativa: "mentre tu…" è anche "invece tu…". È il c.d. *dum* avversativo, che cioè porta l'informazione principale, il *focus* del periodo, a contrasto con la sua proposizione reggente[13].

Il secondo esametro esce dal linguaggio metaforico e riporta al re-

---

[10] Cfr. Lucr. 6, 753 *fugitant… iras Palladis acris* «cercano di sfuggire alle ire ardenti di Pallade»; Verg. *Aen*. 1, 479 *ad templum non aequae Palladis ibant* «si dirigevano al tempio della non benevola Pallade»; da notare l'inversione semantica dell'aggettivo in litote rispetto al verso virgiliano e l'equivalenza prosodica: *non aequae - non dirae*.

[11] Cfr. Liv. 3, 32, 3 *eosdem et Romanos et hostes esse… eadem arma gerere* («erano gli stessi sia i Romani sia i nemici… imbracciavano le stesse le armi»).

[12] In questo verso la parola *arma* va intesa, oltre che nel valore figurato, anche in quello proprio di strumenti della cultura: la scrittura, la penna, la stampa, il libro. Infatti l'autore dell'epigramma ha presente un passo delle *Georgiche* virgiliane che indica gli strumenti dell'agricoltore proprio come *arma*, 1, 160-161: *Dicendum et quae sint duris agrestibus arma, / quis sine nec potuere seri nec surgere messis* («Va detto anche quali siano le armi dei duri agricoltori, senza le quali non si sarebbe potuto seminare e far crescere la messe»), e che poi elenca, 1, 162-166: *vomis… aratri… plaustra, tribulaque traheaeque… rastri… crates… vannus*). L'etimo da *armus* «spalla» (di per sé, *arma* sono gli attrezzi di qualsiasi tipo che si portano sulle spalle) era noto all'autore e ai suoi lettori, poiché era nel Forcellini (prima edizione 1771, *s.v.*: derivant ab *armus*, eo quod arma vel humeros tegunt) e già in grammatici e commentatori antichi, cfr. Serv. *Aen*. 4, 495 *proprie enim arma sunt quae armos tegunt* («in senso proprio *arma* sono le protezioni che coprono le spalle, *armos*»).

[13] Cfr. Conte 2006, 322-323; per l'italiano, cfr. Renzi 2001, 729-731.

gistro epico del primo. I due esametri sono isoprosodici ed isometrici (–⏑⏑, – –, –⏑⏑, – –, –⏑⏑, –⏓), e con le medesime incisioni (semiquinaria e semisettenaria), dunque dotati di un ritmo martellante, che ripete ossessivamente la successione dattilo-spondeo, un implacabile ritmo binario che fa diventare i due versi quasi l'icona acustica di un fenomeno meccanico (sul ritmo dell'intero componimento cfr. *infra*). Il registro epico viene attivato soprattutto da *ducibus* e *vulnera*, che riassumono, in modo drammatico e realistico, le polarità del mondo guerresco: chi guida le battaglie, i *duces*, e gli effetti tragici di esse, i *vulnera* degli sconfitti (e forse non solo di questi). Il verso si chiude, polemicamente, con l'immagine dell'alloro, consueto simbolo di vittoria e di trionfo, ma qui atrocemente connotato. Infatti l'aggettivo *sanguinea*[14], collocato ad inizio di periodo e di verso (e senza che si veda subito di quale nome sia l'attributo), sembra "bagnare" col suo tragico colore tutto l'esametro, in non casuale accordo cromatico col rosso delle fiamme del primo verso. In più, la vocale finale breve di *sanguinea* ne permette l'associazione, in zeugma, sia con *vulnera* sia con *laurus*. Il senso complessivo e la sua posizione nel verso (*sanguinea* all'inizio e *laurus* alla fine e dunque in una collocazione raffinata ed espressiva) fanno sentire più forte la seconda attribuzione, senza tuttavia cancellare la prima, Oltre tutto la parola *sanguinea*, che apre il verso e il periodo, grazie alla sinalefe, l'unica in tutto il componimento (*sanguinea⏑exurgat*), fa corpo con la parola successiva: insieme formano il primo emistichio del verso.

L'alloro[15] è ornamento dei generali trionfatori, secondo il rituale romano, ma qui il dativo *ducibus*[16] li esclude da un ruolo attivo: essi non sono il soggetto del verbo, sono soltanto i destinatari di un ornamento convenzionale, e per di più insanguinato. Il soggetto della proposizione è infatti *laurus*, che, collocato in posizione marcata perché in clausola e in fine di proposizione, vediamo spuntare ed innalzarsi attraverso le ferite dei vinti, effetto del disastroso dilagare delle armi quali appaiono nel primo verso. L'immagine vuole essere molto cruda, al limite del macabro: l'alloro non sorge dalle ferite, ma le attraversa (*per vulnera*), in uno movimento ancor più raccapricciante, poiché induce il lettore ad immaginare le radici che assorbono il sangue, come linfa,

---

[14] Nel latino classico *sanguineus* appartiene in prevalenza alla lingua poetica e in particolare a quella epica.

[15] Basta la parola *laurus* per attivare il topico richiamo al mito di Dafne-alloro; l'ipotesto naturalmente è Ov. *met.* 1, 490-565, cfr. l'articolato commento a cura di A. Barchiesi in Barchiesi 2005, *ad loc*. e Vial 2010, 193-196. Espliciti richiami a questo mito sono in alcuni degli altri componimenti del fascicolo.

[16] L'allusione è alle parole di Apollo a Dafne trasformata in alloro, Ov. *met*. 1, 560-561: *Tu ducibus Latiis [Heinsius, laetis codd.] aderis, cum laeta triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas* («Tu sarai con i condottieri latini, quando liete voci intoneranno il canto del trionfo e il Campidoglio vedrà lungi cortei»). E comprendiamo che è anche da questi versi che ha preso avvio l'invenzione di questo epigramma, cfr. l'enfasi su *ducibus* (cfr. nota 20).

dai corpi dilaniati delle vittime[17]. Da notare, infatti, che qui non si usa *cruentus*, da *cruor*, che è il sangue uscito dal corpo, sparso o già rappreso, bensì *sanguineus*, il derivato di *sanguis*, che è il sangue vivo, pulsante.

Questa scena impressionante, tuttavia, non vale per la sua rappresentatività bensì per il tono e lo scopo polemico: il congiuntivo concessivo *exurgat* («Lasciamo pure che…», un appello alla comunanza di ideali con il lettore) allontana i protagonisti e le conseguenze della guerra e di ogni violenza dall'orizzonte valoriale dell'autore e quindi dei suoi lettori. Quello che viene rappresentato nel verso 3 viene condannato in modo perentorio. Questa scelta di tono, però, serve all'autore anche per superare un problema linguistico delicato. Infatti in un epigramma celebrativo della laurea si deve pur parlare di alloro, *laurus*, ma è necessario evitare una parte della connotazione che l'alloro porta con sé, quella relativa al trionfo militare. Il problema viene risolto non tacendolo, bensì rappresentandolo icasticamente, grazie anche all'allusione all'episodio di Polidoro (Verg. *Aen*. 3, 22-46)[18], che ha il vantaggio di insistere sulla compassione per le vittime di ingiustizie e violenze.

L'alloro, ora come l'albero sacro ad Apollo, il dio delle arti, e perciò come *docta corona*[19], *docta* per metonimia poiché simbolo e premio della *doctrina*, riappare con solennità e in letizia nella clausola del secondo pentametro, unito iconicamente al *tibi*, il laureato Acerbi, sul suo capo. Questo pronome che chiude l'epigramma individua una precisa persona, con un volto e con le sue proprie qualità intellettuali di uomo colto, in contrasto con *ducibus* del verso precedente, un plurale che invece serve a cancellare ogni individualità[20].

In questo secondo distico le due proposizioni, che occupano ciascuna un verso, sono coordinate per asindeto avversativo, una modalità che, sul piano linguistico, serve a dare maggior forza all'opposizione. Il lessico del pentametro, di nuovo in antitesi rispetto al verso precedente, si polarizza su *docta* e *quietis*, cioè il sapere, la cultura, e la pace che ne è l'effetto, secondo il sistema ideologico illuministico, che informa anche questo epigramma. La corona in-

---

[17] D'altronde la trasformazione del sangue in linfa è descritta nella metamorfosi di Mirra, Ov. *met*. 10, 493 *sanguis it in sucos* («il sangue si muta in linfa»).

[18] Oltre a questo esempio sono attivi dei casi di metamorfosi in alberi presenti in Ovidio, ad esempio quello delle Eliadi (*met*. 2, 340-363), su cui cfr. il commento di Barchiesi 2005, *ad loc*. e Vial 2010, 197-201.

[19] Il passo più noto sull'alloro diventato una corona è Ov. *met*. 1, 557-559 *Cui* (a Dafne) *deus: 'At quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe, dixit, mea. Semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae'* («E le dice: "Poiché non puoi essere moglie mia, sarai almeno il mio albero. O alloro, sempre io ti porterò sulla mia chioma, sulla mia cetra, sulla mia faretra"»). Nell'epigramma non vi è alcuna allusione, nemmeno vaga, alla corona d'alloro come premio dei poeti e degli atleti vincitori delle gare, ma per ragioni polemiche viene selezionato il rapporto: corona-trionfo militare; piuttosto nell'aggettivo *docta*, richiamato peraltro dalla cerimonia di laurea, viene compresa l'allusione alla *cithara* di Apollo come metonimia di tutte le arti.

[20] La ripresa del medesimo termine, *ducibus*, nello stesso caso grammaticale di Ov. *met*. 1, 560 (cfr. nota 16), è in voluto contrasto con il tono celebrativo del passo ovidiano.

fatti è *docta*, perché è il frutto dell'intelligenza e dello studio, ma è la corona della pace (*quietis… corona*): questa è la sua natura, il suo carattere distintivo, che non riguarda solo l'uomo colto ma tutta la società. È qui sintetizzato il punto centrale della civiltà illuministica, cioè il principio della cultura utile, del sapere che è volto al vantaggio della società. La pace, la *quies*, e la cultura, la *doctrina*, sono intrecciate, tanto che la prima si conquista con la seconda. Viene scelta la parola *quies* invece dell'attesa *pax*, perché quest'ultima si riferisce più alla dimensione politica e diplomatica, ufficiale, della pace, mentre *quies* ne è piuttosto la conseguenza, la dimensione civile, la tranquillità e sicurezza che permettono il dispiegarsi delle arti della pace, sintetizzate illuministicamente nella cultura.

Mentre i due esametri con il loro pesante carico distruttivo incombono sul presente ma sono un retaggio del passato, l'ultimo verso, col verbo al futuro, vuol mostrare che vi sono le basi per un miglioramento generale dell'umanità. Certamente il futuro *cincta erit* è contingente, dato che il fascicolo è realizzato prima dell'esame di laurea (ora Acerbi è *candidatus*, non *laureatus*), però apre la sua luce al domani di tutti.

La chiusa del componimento conferma ed insieme amplifica la dinamica oppositiva propria di questo epigramma. Infatti i due distici hanno al loro interno e nelle loro interazioni un andamento progressivo. Il primo distico presenta una opposizione inconciliabile tra le condizioni storiche del presente e la scelta ideale di Acerbi, e con lui virtualmente di tutte le persone colte del suo tempo: l'antonimia nella stessa parola, *arma*, ripetuta nei due versi, ne è un segno clamoroso. Il secondo distico, poi, presenta le conseguenze, gli effetti e le interazioni dei due mondi: un successo sanguinario per gli uni, una prova di razionalità e di vera umanità per i secondi, ai quali dunque è riservato il futuro. E anche in questo distico l'opposizione, paradossalmente, viene realizzata dalla stessa immagine, espressa con la *variatio* di *Laurus* e *Docta Corona* (le maiuscole iniziali confermano la sinonimia, *Docta* è il solo aggettivo con iniziale maiuscola all'interno dei versi), come nel primo dalla bivalenza di *arma*.

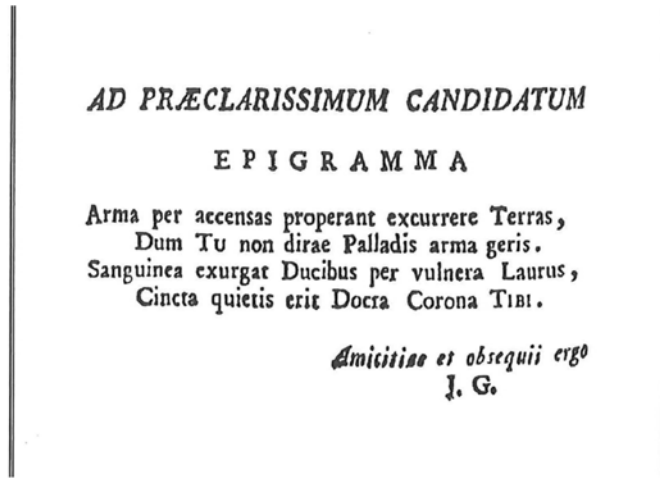
Da notare la cura impiegata dall'autore per evitare una meccanica uniformità ritmica nel componimento. Mentre i due esametri, come s'è visto, sono isoritmici per una precisa motivazione espressiva (cfr. *supra*), i due pentametri sono ritmicamente diversi, ovviamente nel primo *colon*: quello del verso 2 è costituito da sole sillabe lunghe, mentre due dattili precedono la terza arsi del verso 4.

L'epigramma appare come un esempio della temperie illuministica, in cui gli uomini di cultura prendono posizioni distinte, distanti e talora opposte a quelle del potere, talora, come qui, in tono polemico. Tipico della cultura illuministica, moderna, è anche il riuso di materiali culturali classici ma senza

farsene condizionare sul piano assiologico: la gloria militare, qui sintesi dei valori tradizionali, perde ogni pregio rispetto ai meriti culturali. È da notare inoltre che tutto ciò viene realizzato per mezzo di una delle lingue di cultura, il latino, la più prestigiosa, con cui alla fine del diciottesimo secolo era ancora possibile parlare dell'oggi pur con parole che ne sembrano così remote.

Il futuro, dunque, dice il nostro epigramma, appartiene al sapere e alla pace, è questo l'obiettivo che la civiltà illuministica si era assegnata. Era l'assunto che la cultura, il sapere che si trasforma in operatività fattiva in risposta alle esigenze e ai bisogni di tutti, dovesse essere la principale e comune ispirazione per le persone colte.

Tutto questo faceva parte anche degli ideali umani e culturali che l'avvocato Piero Gualtierotti ha coltivato con viva e lucida passione.



AD PRÆCLARISSIMUM CANDIDATUM

EPIGRAMMA

Arma per accensas properant excurrere Terras,
Dum Tu non dirae Palladis arma geris.
Sanguinea exurgat Ducibus per vulnera Laurus,
Cincta quietis erit Docta Corona Tibi.

Amicitiae et obsequii ergo
J. G.

Riproduzione dell'originale

ASCOLTANDO VIRGILIO

Tutti coloro che hanno avuto la fortuna (ed anche i pochi che l'avranno nel futuro) di leggere Virgilio, a qualunque livello si siano trovati nella conoscenza della lingua e delle sue opere, riportano con sé l'impressione che i versi virgiliani contengano una musicalità, un tono, un colorito (la "Stimmung virgiliana", per dirla con i virgilianisti) tali che li rendono unici. Come lettore, fatalmente naïf, di Virgilio e volenteroso insegnante di latino, mi sono chiesto più volte se avrei mai trovato il tempo e il modo di capire un po' come questo avvenisse. Venuta l'occasione, ne ho approfittato, consapevole che un testo letterario, pur raffinatissimo com'è quello virgiliano, se lo si sa interrogare, risponde alle domande del lettore, anche su alcuni aspetti, fortunatamente non tutti, che lo rendono così specifico, riconoscibile. Entrare in punta di piedi e con umiltà in un verso di Virgilio, vedere, in minima parte, come funziona ("far parlare il testo", come dicevo ai miei sfortunati studenti) è un'attività che compensa qualsiasi fatica e che ci fa sentire un po' più piccoli e pertanto un po' più veri. In questo, la compagnia di Virgilio è, ancora oggi, una garanzia ineguagliabile.

XV

ACQUA E ACQUE.
PAESAGGIO E POESIA IN VIRGILIO*

È indubbio che ancor oggi sia intensa la relazione tra il paesaggio mantovano e la poesia di Virgilio. Una relazione che resta viva soprattutto, come è ovvio, nella coscienza delle persone mediamente colte, o almeno di chi ha avuto la possibilità di accostarsi, anche in modo limitato, ai testi virgiliani. In questa relazione gioca un ruolo decisivo la capacità di avvertire una risonanza che ancora oggi la poesia virgiliana può suscitare. Non si tratta certo di porsi volontariamente o ingenuamente in sintonia soltanto emotiva con le esperienze intellettuali e umane, quelle proprie di un poeta antico ricco di mille sfumature culturali ed esistenziali quale fu Virgilio, che di fatto ci sono ormai quasi del tutto estranee, né potrebbe essere altrimenti. Una lettura "sentimentale" di Virgilio, praticata in vario modo nel passato[1], non ci appartiene più, non potrebbe che essere un travisamento dell'autenticità di un'esperienza poetica ben più ricca e varia.

Eppure, se la relazione di cui si diceva all'inizio possiede ancora un valore, potrebbe essere utile vedere quanto se ne possa riconoscere nei testi virgiliani e quali ne siano gli elementi distintivi. Un argomento, questo, già ampiamente indagato, come del resto moltissimi altri aspetti dell'opera virgiliana, oggetto di studio bimillenario. Qui si cercherà di individuare alcuni tratti dell'argomento attraverso la presenza ed il ruolo dell'acqua, ed ancor più delle acque, come si vedrà, nel paesaggio virgiliano. Anche così ristretto, l'argomento resta amplissimo, e pertanto ci si limiterà alle acque correnti e lacustri, e dunque a quelle forme di paesaggio[2] che in qualche modo siano più affini al territorio padano, quale lo conosciamo oggi ed ancor più quale era noto a Virgilio stesso[3].

---

* La versione originaria di questo capitolo, con lo stesso titolo, è in L. Cavazzoli (cur.) 2008, 1-29, una miscellanea pubblicata con il patrocinio del Circolo culturale Ivanoe Bonomi Onlus (Gonzaga, MN) e dell'Istituto mantovano di storia contemporanea. Lo si ripubblica con ampie integrazioni e variazioni.

[1] Talvolta abbinata ad un comprensibile orgoglio localistico, indice del "riconoscente affetto dei mantovani al poeta in cui nei secoli essi si riconobbero tributandogli culto e venerazione amorosi, e, magari, talvolta, un tantino acritici", Bernardi Perini 2001, 208.

[2] Per una messa a fuoco generale del concetto cfr. Jakob 2005, 7-49, in particolare per terminologia e semantica, 20-25, per il paesaggio letterario, 36-49; Giovannini 2003, 4-5. Per un inquadramento storico-epistemologico cfr. Tosco 2007.

[3] Va tenuto conto delle ben note differenze, per ragioni geo-pedologiche e storiche, tra le diverse aree del territorio mantovano già in antico, cfr. Calzolari 2003, 140-141. Sempre opportuna la cautela espressa da Tamassia 2003, 181: "Più difficile dare una definizione unitaria per il territorio della provincia che appare, anche in antico, vario dal punto di vista sia paesistico, sia abitativo, sia sociale". Sulla sua complessa

Naturalmente per evitare banalità ed ingenuità (e dunque per non fare un grave torto ad un poeta coltissimo come Virgilio), vanno fatte alcune precisazioni, peraltro abbastanza ovvie quando si parla di poesia, e di poesia antica in particolare. Un testo poetico, antico o non, non descrive mai i contenuti di cui parla[4] in modo oggettivo, secondo il nostro concetto di oggettività: di una scena o di un'immagine mira piuttosto a far emergere e far rivivere i significati e gli echi culturali che essa possiede. La lettura corretta di un testo poetico, ancor più se antico, richiede che si tenga strettamente conto del genere letterario e della tradizione in cui il poeta lo vuole iscrivere. Inoltre troppe sono le differenze storiche, ambientali, naturalistiche che ci separano dal mondo antico: in una regione così intensamente antropizzata da millenni com'è la pianura padana[5], sarebbe ingenuo aspettarsi di vederne presentato, nella poesia di un poeta antico, un profilo realistico ed attendibile per l'oggi.

Tuttavia, pur evitando le attualizzazioni forzate, in alcuni passi, se correttamente interpretati, chi conosce certe forme di un paesaggio familiare a Virgilio può ancora avvertire qualche eco dei significati che la sua poesia vi ha saputo infondere e far vivere[6]. "Il paesaggio che accoglie i depositi della storia è silente, fermo, non parla, non racconta evidentemente. Siamo noi che, come archeologi che vanno a frugare in quei depositi della storia, attribuiamo valore di significanti agli elementi che compongono il paesaggio, facendolo parlare, raccontare. Ora gli elementi parlano in quanto rimandano al passato, in quanto prodotti di un agire finito, entrato nei regni del silenzio"[7]. Oltre tutto la lettura di Virgilio richiede a noi uno sforzo in più, poiché la semiosi paesistica virgiliana sembra rispecchiare l'etimo del termine germanico, la *Landschaft*, che mette in rilievo la terra/terreno, piuttosto che il termine romanzo, che privilegia il *pagus*, la costruzione umana, l'aggregazione civile.

---

formazione (geologica, idrografica ecc.) ed evoluzione cfr. Baraldi 2003, 14-19 e 20-29. Utili contributi su rilevamenti anche recenti relativi alla situazione di età romana nel basso mantovano-reggiano si trovano in Daolio 2006, e in particolare su alvei e canalizzazioni nel cap. 6.

[4] Va tenuto presente, infatti, che "geography in the poets should not necessarily be held up to the same standard as that employed by historians, ancient (…) or modern", Clauss 2002-2003, 165, pur senza accettare in pieno la tesi di C. P. Segal secondo cui "ogni paesaggio letterario (…) è simbolico, in quanto riflette in qualche modo la condizione e lo stato d'animo dei personaggi", Perutelli 1976, 795. In particolare "è malfido misurare la poesia di Virgilio sul metro del reale", Traina 1986, 184.

[5] Il modellamento idrogeologico in questo territorio si è intrecciato con gli interventi umani organizzati già in epoca remota, cfr. Balista 2003, 45-92, con una varietà ed incisività di soluzioni documentate archeologicamente, cfr. Menotti 2003, in relazione proprio con la regolazione delle acque in età pre- e protostorica.

[6] Le traduzioni qui adottate (*Georgiche*: Barchiesi 1983²; *Eneide*: Ramous 1998, alle quali s'è dovuto apportare qualche correzione ed adattamento; per le egloghe la recente e bella versione di Bernardi Perini 2007), esonerano dal fornire altro che rare illustrazioni (letterarie, erudite o altro) dei passi riportati, per i quali si ricorrerà alle pubblicazioni specifiche. Il testo è quello di Geymonat 2008.

[7] Turri 2001, 163.

1. Va ricordato che, sul piano teorico, Virgilio accetta la tesi platonica (cfr. *Phaedo* 111c-113c) secondo cui tutta l'acqua che si trova sulla superficie della terra ha origine dalla massa delle acque sotterranee[8], come viene illustrato nel passo relativo al pastore Aristeo[9] (*georg*. 4, 333-386), la cui vicenda si svolge in gran parte in un fiabesco mondo acqueo[10], *georg*. 4, 360-374:

at illum
curvata in montis faciem circumstetit unda
accepitque sinu vasto misitque sub amnem.
iamque domum mirans genetricis et umida regna
speluncisque lacus clausos lucosque sonantis
ibat et ingenti motu stupefactus aquarum
omnia sub magna labentia flumina terra
spectabat diversa locis, Phasimque Lycumque
et caput unde altus primum se erumpit Enipeus,
unde pater Tiberinus, et unde Aniena fluenta
saxosusque sonans Hypanis Mysusque Caicus
et gemina auratus taurino cornua vultu
Eridanus; quo non alius per pinguia culta
in mare purpureum violentior effluit amnis.

Ecco che intorno a lui, curvata in forma di montagna, l'onda si arrestò, lo accolse nel vasto grembo e lo inviò sotto il fiume. Ora egli andava, ammirando la casa della sua genitrice, gli umidi regni, i laghi chiusi nelle grotte, i boschi fruscianti, e stupefatto dall'enorme moto delle acque vedeva scorrere sotto la grande terra tutti i fiumi nelle varie direzioni: il Fasi e il Lico, e la sorgente prima da cui balza su il profondo Enipeo, quella da cui nascono il Tevere e la corrente dell'Aniene e l'Ipani che scroscia sui sassi e il Caico di Misia e l'Eridano, corna dorate e testa di toro, di cui nessun altro fiume sfocia più violento per grassi campi nel mare purpureo.

La presenza viva dell'acqua e del suo rapporto col terreno attraversa tutta l'opera virgiliana.

---

[8] L'altra teoria antica, "meteorica", indicava nell'umido dell'atmosfera l'origine di tutte le acque (cfr. Stabile 1984-1991, 249).

[9] Con un'attitudine certo non "scientifica": "C'è infatti nel racconto un forte senso del tragico, c'è levità fiabesca, c'è anche la solita compartecipazione empatetica e simpatetica che è la marca vera dello stile virgiliano", Conte 2002, 80.

[10] Cfr. Murgatroyd 2003. Da notare la presenza di fiumi familiari e la conclusione dell'elenco con l'Eridano: Virgilio "gives his last river three lines to itself, so that the rapid enumeration of 369-70 slows down to a grand finish", Mynors 1990, *ad loc*.

Fiumi, *georg*. 3, 521-522:

qui per saxa volutus
purior electro campum petit amnis.

Il fiume che cerca la pianura scorrendo tra i sassi, più puro dell'ambra

Ruscelli, *Aen*. 6, 673-675:

lucis habitamus opacis
riparumque toros et prata recentia rivis
incolimus.

Abitiamo nell'ombra dei boschi, dimoriamo sugli argini, sui prati mantenuti freschi dai ruscelli.

Polle di sorgenti, *Aen*. 7, 150:

haec fontis stagna Numici.

Queste le pozze sorgive del fonte Numìco

Pioggia battente e grandine, *Aen*. 9, 668-671:

quantus ab occasu veniens pluvialibus Haedis
verberat imber humum, quam multa grandine nimbi
in vada praecipitant, cum Iuppiter horridus Austris
torquet aquosam hiemem et caelo cava nubila rumpit.

Così venendo da occidente con la pioggia dei Capretti, uno scroscio flagella la terra, così nembi densi di grandine s'avventano sui flutti, quando Giove nero d'austri scatena una tempesta d'acqua e in cielo gonfie nubi squarcia

Neve e lastroni di ghiaccio, *georg*. 1, 307-310:

tum gruibus pedicas et retia ponere cervis
auritosque sequi lepores, tum figere dammas
stuppea torquentem Balearis verbera fundae,
cum nix alta iacet, glaciem quom flumina trudunt.

Allora porre laccioli per le gru e reti per i cervi, e inseguire lepri orecchiute, allora ferire i daini roteando i colpi della fionda balearica fatta di stoppa, quando c'è una profonda coltre di neve, quando i fiumi sospingono i ghiacci

Sconfinate distese di gelo, *georg*. 4, 517-520:

solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
arvaque Riphaeis numquam viduata pruinis
lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
dona querens. 520

(Orfeo) solo percorreva i ghiacci iperborei, il Tanai freddo come neve, le lande rifee dove non cessa mai la brina, lamentando il ratto di Euridice e i vani doni di Dite.

Rilucenti superfici marine nella notte, *Aen*. 7, 8-9:

Adspirant aurae in noctem nec candida cursus
luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.

Spirano brezze sul far della notte e la candida luna asseconda la corsa, sotto tremula luce risplende il mare

Un'avvolgente distesa di ondate minacciose, *Aen*. 5, 8-11:

Ut pelagus tenuere rates nec iam amplius ulla
occurrit tellus, maria undique et undique caelum,
olli caeruleus supra caput adstitit imber 10
noctem hiememque ferens et inhorruit unda tenebris.

Quando le navi raggiunsero il largo e in vista non vi furono più terre, ovunque mare, ovunque cielo, sul capo di Enea si addensarono lividi nembi portando notte e tempesta, e le onde si gonfiarono nelle tenebre

Violente ondate sulle scogliere, *Aen*. 11, 624-628:

qualis ubi alterno procurrens gurgite pontus
nunc ruit ad terram scopulosque superiicit unda 625
spumeus extremamque sinu perfundit harenam,
nunc rapidus retro atque aestu revoluta resorbens
saxa fugit litusque vado labente relinquit.

Come il mare che, con l'alterno slancio dei suoi flutti, ora si abbatte sulla terra, supera con le onde spumeggiando gli scogli e bagna nel golfo l'estremo lembo d'arenile, ora rapido fugge indietro, risucchiando i sassi trascinati dai marosi, e abbandona nel riflusso il lido.

Se ci si limita alle acque interne, esse sono presenti nell'opera virgiliana in una molteplicità di forme[11]. Nel passo famoso delle lodi dell'Italia (*georg*. 2,

[11] Poiché sarebbe inutile ripetere quanto scritto in innumerevoli ricerche su questo tema (cfr. FEDELI 1997), qui ci si limita a quegli elementi che più da vicino sembrano riferirsi al paesaggio padano, ovvia-

136-176) pochi ma netti tratti dipingono due dei laghi prealpini, ricordati per il loro rilievo nel paesaggio, *georg*. 2, 159-160:

Anne lacus tantos? te, Lari maxime, teque,
fluctibus et fremitu adsurgens, Benace, marino? 160

O i suoi grandi laghi? te, massimo Lario, e te, che ti innalzi con flutti e fragore di mare, o Benaco?

Varia è anche la presenza delle acque correnti. Nella descrizione dei minacciosi prodigi verificatisi alla morte di Cesare anche il Po/Eridano[12] mostra il suo volto violento, *georg*. 1, 481-483:

proluit insano contorquens vertice silvas
fluviorum rex Eridanus camposque per omnis
cum stabulis armenta tulit.

Straripò roteando boscaglie nei suoi gorghi furibondi il re dei fiumi Eridano e per tutta la piana si portò via le mandrie insieme alle loro stalle.

Tradizionale (es. *georg*. 2, 11-12) è la citazione dei *curva flumina*, *georg*. 4, 278:

… curva … prope flumina Mellae.

vicino alle correnti incurvate del Mella

ed anche, al contrario, del corso rapinoso dei fiumi montani, *Aen*. 12, 523-525:

aut ubi decursu rapido de montibus altis
dant sonitum spumosi amnes et in aequora currunt
quisque suum populatus iter. 525

O come dagli alti monti con corso vorticoso, precipitando in pianura e spianando ognuno il cammino, rombano in mezzo alla spuma i torrenti.

come del resto l'opposizione tra la pericolosità della corrente del fiume

---

mente con le cautele già indicate sopra. Se necessario saranno segnalate le ambientazioni diverse da questa. Inoltre, se qui si farà un discorso il più possibile lineare e continuato, con ciò non si vuol far credere che nelle opere di Virgilio esista una "dottrina" sulle acque autonoma e facilmente estrapolabile e distinguibile dalla poesia.

[12] "We can imagine, if we wish, that V. had seen these floods", MYNORS 1990, *ad loc*. Sulla identificazione cfr. SCARSI 1984-1991, 365, ma "while retaining "Padus" for purely geographical descriptions (*Geo*. 2.452; *Aen*. 9.680), Virgil regularly substitutes the poetical variant "Eridanus" when the context is mythological (*Geo*. 1.482; 4.372; *Aen*. 6.659)", GOODFELLOW 1981, 13.

e la sicurezza offerta dalla tranquilla pozza sorgiva al pastore che vi voglia lavare il vello dei suoi animali, *ecl*. 3, 96-97:

Tityre, pascentes a flumine reice capellas;
ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lavabo.

Titiro, scosta dal fiume le caprette che stanno pascolando. Le laverò io, tutte, alla sorgente, quando sarà il momento.

ed ancora la scena dell'abbeverata (che, nel passo che segue, è impedita dal dolore provocato nel mondo pastorale dalla morte del pastore Dafni), *ecl*. 5, 24-26:

non ulli pastos illis egere diebus
frigida, Daphni, boves ad flumina; nulla neque amnem
libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.

Non ci fu, Dafni, in quei giorni un pastore che abbeverasse nel fiume gli armenti, e nessuno del branco di quadrupedi sfiorò l'acqua o toccò l'erba del prato.

Ma lo sguardo del poeta si allarga all'ambiente che circonda un corso d'acqua: ne coglie gli aspetti più evidenti in superficie ma anche quei segni che ne indicano la natura, per così dire il carattere e il "destino". Così avviene per il terreno umido ma profondo, e fertile non meno di quello che gode di una posizione ben diversamente privilegiata, *georg*. 2, 184-194:

at quae pinguis humus dulcique uligine laeta
quique frequens herbis et fertilis ubere campus
(qualem saepe cava montis convalle solemus
despicere; hoc summis liquuntur rupibus amnes
felicemque trahunt limum) quique editus Austro
et filicem curvis invisam pascit aratris:
hic tibi praevalidas olim multoque fluentis
sufficiet Baccho vitis, hic fertilis uvae,
hic laticis, qualem pateris libamus et auro,
inflavit cum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras
lancibus et pandis fumantia reddimus exta.

Ma una terra grassa e pregna di dolce umidità, una campagna fitta d'erba e dal terreno fertile (come quella che capita spesso di vedere in fondo a una valle scavata nella montagna: là dall'alto delle rocce scorrono le acque e portano con sé il fecondo limo), o un'altra esposta all'Austro, che nutre la felce nemica dell'aratro incurvato: ecco la terra che un giorno ti produrrà vigne robuste e ricche di vino a fiumi, terra fertile d'uva, di quel liquido che offriamo libando in tazze d'oro,

quando un grasso etrusco ha soffiato nel flauto d'avorio presso gli altari e noi vi deponiamo i visceri fumanti in piatti profondi.

L'osservazione si concentra su elementi particolari del paesaggio, individua le relazioni profonde che si esprimono ad esempio nel tipo di vegetazione spontanea e specifica che circonda i corsi d'acqua o quella sorta su terreni d'altra natura, *georg*. 2, 110-113:

fluminibus salices crassisque paludibus alni 110
nascuntur, steriles saxosis montibus orni;
litora myrtetis laetissima; denique apertos
Bacchus amat colles, Aquilonem et frigora taxi.

Sui fiumi i salici, nelle paludi spesse nascono gli ontani e sterili tra montagne sassose gli orni; le spiagge danno mirti in abbondanza; infine Bacco ama colline scoperte, e i tassi tramontana e freddo.

Certamente l'attitudine romana alla valutazione dei dati naturali a fini pratici ed utilitari[13] conferisce un'intonazione particolare a molte descrizioni paesistiche, ed in esse l'acqua gioca un ruolo centrale. Nelle *Georgiche* in particolare l'osservazione del paesaggio e le indicazioni pratiche sul lavoro del contadino producono passi di poesia concreta e spesso ancora vicina alla nostra sensibilità. Anche in questo campo l'attenzione di Virgilio riesce a mettere in piena luce le realtà più minute, rese vive dalle risorse della sua poesia. In un momento del viaggio di Enea nell'oltretomba, le api, che affaccendate riempiono lo spazio col loro laborioso brusio, protagoniste della similitudine, riportano ad una esperienza comune l'atmosfera solenne e fervida dell'Eliso, *Aen*. 6, 706-709:

hunc circum innumerae gentes populique volabant:
ac veluti in pratis ubi apes aestate serena
floribus insidunt variis et candida circum
lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.

Intorno innumerevoli aleggiavano popoli e genti, come quando, splendendo l'estate, nei prati le api si posano sui fiori variopinti e sciamano intorno ai candidi gigli: ogni campo di ronzii risuona allora.

E sono le api stesse che, viste ancora più da vicino, si muovono quasi come davanti all'obiettivo di un documentarista, in una relazione vitale con

[13] Come noto, un atteggiamento che domina, con diversa intensità, i trattati romani di agricoltura; per un quadro delle relazioni tra paesaggio naturale ed esigenze agricole nel trattato di Columella cfr. SALTINI 2003.

l'acqua quando rinasce la luminosa vitalità primaverile, *georg*. 4, 51-55:

quod superest, ubi pulsam hiemem sol aureus egit
sub terras caelumque aestiva luce reclusit,
illae continuo saltus silvasque peragrant
purpureosque metunt flores et flumina libant
summa leves.

Per il resto, quando il sole d'oro ha sconfitto e scacciato sotto terra l'inverno e dischiuso il cielo con la luce dell'estate, quelle subito attraversano balze e boschi, e mietono fiori splendenti e assaggiano le correnti a fior d'acqua, leggere.

Una relazione che, in vista dell'utilità da ricavarne, viene predisposta dall'apicoltore (cfr. Varro *rust*. 3, 16, 27), che deve fornire alle sue api dei punti d'appoggio e di riposo in modo che possano godere insieme dei vantaggi dell'acqua e del sole, ed anche dell'ombra e naturalmente della possibilità di trovare facilmente il nettare, *georg*. 4, 18-32:

at liquidi fontes et stagna virentia musco
adsint et tenuis fugiens per gramina rivos,
palmaque vestibulum aut ingens oleaster inumbret,
ut, cum prima novi ducent examina reges
vere suo ludetque favis emissa iuventus,
vicina invitet decedere ripa calori
obviaque hospitiis teneat frondentibus arbos;
in medium, seu stabit iners seu profluet umor,
transversas salices et grandia conice saxa,
pontibus ut crebris possint consistere et alas
pandere ad aestivom solem, si forte morantis
sparserit aut praeceps Neptuno inmerserit Eurus.
haec circum casiae virides et olentia late
serpulla et graviter spirantis copia thymbrae
floreat, inriguumque bibant violaria fontem.

Ma limpide fonti e stagni verdi di muschio siano vicini, e un ruscelletto che fugga sottile fra l'erba, e una palma o un grande oleastro ombreggi l'entrata, perché, quando i nuovi re guideranno i primi sciami nella primavera, stagione loro, e la gioventù si agiterà festosa, fatta uscire dai favi, ci sia una riva vicino inviti a sfuggire il caldo e un albero, sul loro cammino, che le trattenga ospiti del suo fogliame. In mezzo all'acqua, scorrente o ferma che sia, getta di traverso salici e grosse pietre, perché possano arrestarsi su ponti numerosi e stendere le ali al sole estivo, se a volte, durante una sosta, le ha spruzzate o immerse in Nettuno l'Euro che piomba dall'alto. Tutt'intorno la cassia verde, il serpillo dal profumo pene-

trante e in abbondanza la santoreggia dall'odore forte fiorisca, e cespi di viole bevano la fonte che li irriga.

Da notare come il passo (che, collocato in apertura del libro dedicato alle api, ne riassume ed anticipa tutto il contenuto) sia inquadrato e scandito da precise menzioni del ruolo dell'acqua corrente nella vita delle api. Dai *liquidi fontes et stagna virentia et tenuis fugiens per gramina rivos* dei vv. 18-19 all'*umor* del v. 25 sino all'*inriguum fontem* del v. 32 il quadro che ne risulta armonizza, con la nettezza della grande poesia, le indicazioni pratiche e lo sguardo affettuoso del poeta. Il quadro si completa, in negativo, poco oltre, dove sono indicate le zone umide da evitare, *georg*. 4, 48-49:

altae neu crede paludi
aut ubi odor caeni gravis.

E non fidarti di una palude fonda, o del luogo dove il pantano ha odore sgradevole.

Lo sguardo attento dell'esperto, quale si presenta il poeta nel poema didascalico, guida anche a distinguere e valutare i diversi tipi di terreno[14], ed in particolare là dove il rapporto con i corsi d'acqua sia decisivo. Così, ai terreni umidi e profondi di *georg*. 2, 184-188 conferisce fertilità proprio il *felix limus* (2, 188, ben diverso dunque da quello dannoso raffigurato in *georg*. 1, 116-117), il sedimento melmoso che, depositato sulla piatta pianura dai fiumi al termine degli straripamenti ricorrenti, viene trasformato dal calore del sole in terreno fertile[15]: un'osservazione che, benché connessa con esempi storicamente celeberrimi (le piene del Nilo), sappiamo essere valida anche per la pianura padana. La valutazione utilitaristica giunge anche ad aspetti tecnicamente assai precisi, come i procedimenti per riconoscere le qualità del terreno, in cui ancora una volta il ruolo dell'acqua è decisivo (per misurare il grado di salinità cfr. *georg*. 2, 238-247). Lo sguardo del poeta si posa anche sul terreno non coltivato, quello che con la sua vegetazione spontanea anche di alto fusto

[14] Un'ampia ed articolata illustrazione, sostenuta da precisa documentazione testuale e linguistica (lessicale, etimologica, semantica e morfologica), della terminologia latina in Fruyt 2010, sul tema specifico *ibid*., 54-64.

[15] "Les noms de la graisse dans les langues anciennes ont souvent servi à dénoter la fertilité, la fécondité, l'abondance d'une production, comme on le voit dans *pinguis* pour la matière terre (et *laetus*, *laet-i-ficare* chez Pline signifie « fertiliser un champ ») ainsi que *felix* pour le limon. Ces adjectifs ont un rôle sémantico-référentiel descriptif, mais ils servent aussi de « nomenclature floue », d'outil classificatoire comme repères pour la communication entre les gens de métiers, les agronomes et les agriculteurs", Fruyt 2010, 50; cfr. anche *ibid*., 47-49. Sulla presenza di sedimento sabbioso e le relazioni col lessico latino cfr. Fruyt 2010, 44-46; "Le sable est considéré comme le prototype du sol infertile, aussi infertile que les marécages (Cic. *agr*. 2, 71 *ut… harenam… aut paludes emat*) : Sén. *QN* 1, pr. 9 *harenarum inculta uastitas* ; Pline *HN* 6, 46 *harenosas solitudines*. Mais lorsque le sable est mélangé à un autre composant, le mélange devient une terre cultivable parce que le sable y est en faible proportion : Caton cite parmi les terres utiles : Cat. *agr*. 34, 2 *terra pulla, materina, rudecta, harenosa*", *ibid*., 44.

costeggia in modo continuato i corsi e gli specchi d'acqua – una visione ben nota al mantovano Virgilio, perché attraversava la pianura padana pure già accuratamente centuriata, e che ancor oggi qua e là sopravvive[16], *georg*. 2, 10-13:

namque aliae nullis hominum cogentibus ipsae
sponte sua veniunt camposque et flumina late
curva tenent, ut molle siler lentaeque genistae,
populus et glauca canentia fronde salicta.

E infatti alcuni, senza che alcun uomo li costringa, da soli, spontaneamente crescono, occupano per ampio tratto le piane e i fiumi tortuosi: come il tenero sìlero e le ginestre pieghevoli, il pioppo e i saliceti biancastri di glauco fogliame

Una vegetazione idrofila che offre prodotti a chi sa vederne l'utilità, *georg*. 2, 434-436:

quid maiora sequar? salices humilisque genistae
aut illae pecori frondem aut pastoribus umbram
sufficiunt saepemque satis et pabula melli.

Perché continuare con gli alberi più grandi? I salici e le umili ginestre, essi sanno provvedere o foglie al bestiame oppure ombra ai pastori, e siepe ai seminati e nutrimenti per il miele.

Naturalmente anche questa stessa vegetazione ai margini delle acque va tenuta sotto controllo, *georg*. 2, 413-415:

nec non etiam aspera rusti
vimina per silvam et ripis fluvialis harundo
caeditur, incultique exercet cura salicti.

E inoltre si tagliano i rami puntuti del rovo nella boscaglia e sulle rive la canna fluviale, e affatica la cura del saliceto non coltivato.

Un passo delle *Georgiche* forse più d'altri esprime la continuità delle strategie con cui i coltivatori hanno regolato con sapienza il regime delle acque,

[16] Informazioni accurate sulla vegetazione spontanea e su quella di influenza antropica riferibili all'età antica in ambito mantovano in PERSICO 2003. "The fields stretching out from the Mincius continue today to be irrigated extensively and those who have travelled the roads and footpaths could imagine the Transpadane in the Third *Georgic* (322 ff.) with its ever-present flow of water and many irrigation canals which criss-cross Mantuan fields", GOODFELLOW 1981, 18. Un'articolata disanima critica delle rilevazioni sulla sistemazione agraria del territorio mantovano in età romana è in CALZOLARI 2003, anche in relazione al popolamento ed alle sue dinamiche. Su organizzazione agraria e composizione sociale cfr. BUONOPANE 2003, 117 e 119-120.

un passo che, valido certo per molte aree agricole e non solo italiche, sembra raffigurare molto da vicino il tipo di lavoro che per millenni ha impegnato le popolazioni padane, *georg*. 1, 104-117:

quid dicam, iacto qui semine comminus arva
insequitur cumulosque ruit male pinguis harenae, 105
deinde satis fluvium inducit rivosque sequentis
et, cum exustus ager morientibus aestuat herbis,
ecce supercilio clivosi tramitis undam
elicit? illa cadens raucum per levia murmur
saxa ciet scatebrisque arentia temperat arva. 110
quid qui, ne gravidis procumbat culmus aristis,
luxuriem segetum tenera depascit in herba,
cum primum sulcos aequant sata, quique paludis
collectum umorem bibula deducit harena?
praesertim incertis si mensibus amnis abundans 115
exit et obducto late tenet omnia limo,
unde cavae tepido sudant umore lacunae.

Che dirò di colui che, gettando il seme, incalza da presso i campi, frantuma i cumuli di terra secca e infeconda, e poi sui seminati riversa acqua corrente in docili ruscelli? e quando il campo bruciato avvampa di steli moribondi, ecco, dal ciglio di un cammino inclinato fa sgorgare l'onda? quella cadendo risveglia un roco mormorio tra i sassi politi, e abbevera d'acqua sorgiva i solchi aridi. Che dire di quell'altro che, perché gli steli non si curvino sotto il gonfio delle spighe, fa brucare il rigoglio delle messi (ancora erba tenera), non appena il seminato è giunto a filo dei solchi? E di chi raccoglie e fa defluire acque stagnanti nella sabbia assetata? soprattutto se nei mesi incerti il fiume in piena esce fuori e occupa tutto, in lungo e in largo, con la stretta del fango, da cui le pozze incavate trasudano tiepido umore.

Dunque, un "governo del territorio", sebbene limitato ai terreni coltivati, che sa accordare le due modalità con cui rapportarsi alle acque per garantirne un uso ottimale: sapersi provvedere al momento opportuno d'acqua per l'irrigazione, quella stessa acqua che nei periodi piovosi viene regimata e fatta defluire per evitare ristagni dannosi[17]. Un'opera che bonifica il terreno per rendere l'acqua disponibile per le colture nel momento appropriato[18].

---

[17] Di questo passo è ben noto l'ipotesto omerico, *Il*. 21, 257-262 (in una similitudine per Achille inseguito dal fiume Scamandro), ma "Virgil must have watched the process he so feelingly describes", Mynors 1990, *ad loc*. Sul v. 106 cfr. *ibid*., *ad loc*.: "for the *riui* are probably the artificial channels into which the water of the *fluuius* is guided from its natural bed, parcelled out". Per una discussione critica delle tesi sulle relazioni tra il poemetto di Virgilio e le condizioni effettive dell'agricoltura del suo tempo cfr. Perelli 1994. Un'analisi articolata delle relazioni tra il paesaggio e le tecniche agrarie riconoscibili nei testi virgiliani in Forni 2003.

[18] "Secondo un progetto molto ambizioso e lungimirante, e per molti aspetti addirittura sorprendente

2. Un tema presente in Virgilio, certamente comune nella tradizione letteraria ma anche connesso organicamente con le esigenze primarie delle popolazioni antiche, e non solo di quelle, è il collegamento tra il nome e la storia di un popolo con il suo insediamento presso un corso d'acqua. Così il richiamo storico ed etnico[19] che, nella rassegna degli alleati etruschi di Enea, accompagna l'arrivo del mantovano Ocno in nave sul Tevere si concentra miticamente nel connubio tra Manto e il fiume romano, *Aen*. 10, 198-203:

ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
fatidicae Mantus et Tusci filius amnis,
qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen, 200
Mantua, dives auis, sed non genus omnibus unum:
gens illi triplex, populi sub gente quaterni,
ipsa caput populis, Tusco de sanguine vires.

Dalla sua terra conduce una schiera anche quell'Ocno, figlio dell'auspice Manto e del fiume etrusco, che a te, Mantova, diede mura e il nome della madre; Mantova, ricca di antenati, ma non tutti di un'unica stirpe: tre sono le sue genti, quattro le tribù d'ognuna; di tutte è capitale, ma da sangue etrusco trae la forza.

"Attraverso il fiume si possiede e domina la terra: luogo d'insediamento privilegiato (*georg*. 2, 157), il bere o lavarsi alle sue acque indica un dominio sul territorio (*Aen*. 1, 473; 7, 663). (…) Di qui l'importanza di *cognoscere flumina* e di sanzionarlo con un *cognomen*: conoscere il fiume è conoscere il territorio (*Aen*. 9, 245 *totum cognovimus amnem*; 3, 350 s. *Xanthi cognomine rivom / adgnosco*; 8, 331 s. *fluvium cognomine Thybrim / diximus*). (...) L'amicizia e la conoscenza delle acque e dei fiumi locali diviene requisito essenziale alla conquista. (...) Enea, tra l'altro, *adhuc ignota precatur / flumina* (*Aen*. 7, 137 s.)"[20]. E così, se per una civiltà e sensibilità prevalentemente agrarie e contadine, quali sono espresse da Virgilio[21], l'oceano e le infinite distese ma-

---

(nella pianura padana) tra il II secolo a C. e il II d. C. è stata posta in essere un'armatura urbana che man mano che si veniva formando segnalava l'avvenuta antropizzazione con la messa in opera di progetti di bonifica, la messa a coltura di terreni conquistati alle acque", Giovannini 2003, 7. La descrizione virgiliana è straordinariamente coerente con quanto emerge dall'esame dell'assetto idraulico e paleogeomorfologico del territorio mantovano a sud del Po risalente al Bronzo recente (BR 1 e 2), determinato dal "modello insediativo asciutto" delle *terramare padane*: "uso di tecniche irrigue finalizzate alla produzione di prati da sfalcio (…) utilizzo perfettamente controllato del canale del corso d'acqua formativo del dosso (…) alimentato da derivazioni connesse ad un corso d'acqua attivo (…) per l'epoca della costruzione dei grandi siti terramaricoli i gruppi umani presenti sul territorio avevano acquisito una notevole specializzazione nelle tecniche delle regimazioni idrauliche", Balista 2003, 65-66.

[19] Per una sintesi sulla composizione etnica delle popolazioni mantovane in età antica cfr. Buonopane 2003.

[20] Stabile 1984-1991, 256.

[21] Mantova agricola è un'eccezione negli insediamenti agrari italici, che prediligono alta pianura e mezza collina, cfr. Saltini 2003, 129. Forse anche per questa particolarità Virgilio insiste sulla presenza

rine esprimono in sé forze minacciose ed infide, l'insediamento presso i fiumi significa radicamento e sicurezza[22], sentiti ancora più profondamente quando lo sradicamento imposto dalle dure leggi della politica si concretizza in un vero e proprio stravolgimento dell'ordine naturale, come lo presenta Melibeo in risposta agli ἀδύνατα dell'amico Titiro, *ecl*. 1, 61-66:

Tityrus
…
ante pererratis amborum finibus exul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore uoltus.
Meliboeus
At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,
pars Scythiam et rapidum cretae ueniemus Oaxen 65
et penitus toto diuisos orbe Britannos.

<Titiro> … Prima Parti e Germani esuleranno fino a scambiarsi le terre e a dissetarsi i Parti con l'acqua dell'Arar, con l'acqua del Tigri i Germani prima che nel mio cuore si dissolva l'immagine di lui.
<Melibeo> Invece noi da qui raggiungeremo chi le arsure africane e chi la Scizia, arriveremo fino all'Oasse fangoso, fino ai Britanni, dal mondo civile irreparabilmente segregati.

Del resto la presenza di acque correnti, di un fiume, individua immediatamente un luogo abitato, una città, secondo la tipologia caratteristica della penisola italica dai tempi più remoti, *georg*. 2, 155-157:

adde tot egregias urbes operumque laborem,
tot congesta manu praeruptis oppida saxis
fluminaque antiquos subter labentia muros.

Aggiungi tante nobili città e lavoro operoso, tanti castelli edificati con le mani dell'uomo sopra rupi scoscese, e fiumi che scorrono sotto antiche mura.

---

di acque anche stagnanti e pianura. Ma: *vivi lacus* (*georg*. 2, 469, cfr. l'ultimo passo riportato alla fine del presente capitolo): "*lacus* often means an artificial pool, and the Ancients distrusted stagnant water; so the epithet is not purely ornamental", Mynors 1990, *ad loc*.

[22] "Ricondotta alle ragioni pratiche, la produzione di luoghi è semplicemente legata al possesso dello spazio per vivere, alla capacità dell'uomo di utilizzare la natura e le sue risorse, diversamente dislocate; ma questa visione funzionale rimanda allo spazio in quanto sistema di luoghi, politicamente conquistato e fatto proprio da una società (…), cioè l'*Umland* vitale, identitario per ogni comunità. Però prima o a lato delle ragioni pratiche stanno le ragioni del sentimento, cioè quelle estetiche e quelle poietiche, cioè del sentire e del rappresentare, attraverso l'arte, la pittura, la poesia, in definitiva del conoscere, del possedere sentimentalmente, del fantasticare e del ricordare, come accade per tanti luoghi che si usano e si amano", Turri 2001, 328.

È certamente innegabile il fascino della poesia virgiliana che costruisce davanti agli occhi del lettore un paesaggio sia quando è arricchito dalla risonanze letterarie sia quando sembra rimandare ad esperienze personali, che sanno ancora rivivere attraverso le parole del poeta, rinnovando, senza rinnegarla, la tradizione ecfrastica[23]. E ciò vale per le scene fortemente dinamiche[24], che si muovono spesso su piani successivi come nella similitudine, percorsa dall'allitterazione sibilante, con il fiume che, rigonfiato dall'uragano, trascina con sé ogni cosa, *Aen*. 2, 305-308:

> *aut rapidus montano flumine torrens* 305
> *sternit agros, sternit sata laeta boumque labores*
> *praecipitisque trahit silvas; stupet inscius alto*
> *accipiens sonitum saxi de vertice pastor.*

> O dai monti un torrente, gonfio d'acque impetuose, devasta i campi, devasta le piantagioni, l'opera dei buoi e trascina gli alberi sradicati, ignaro il pastore impietrisce udendo quel rombo dall'alta cima di una rupe.

Allo stesso modo si sviluppa, su diversi ma ravvicinati piani nel tempo e nello spazio, l'improvviso temporale estivo, a cui l'autopsia[25] conferisce una forza sorprendente, che per un momento sembra far dimenticare la pur ricca tradizione letteraria, *georg*. 1, 316-327:

> *saepe ego, cum flavis messorem induceret arvis*
> *agricola et fragili iam stringeret hordea culmo,*
> *omnia ventorum concurrere proelia vidi,*
> *quae gravidam late segetem ab radicibus imis*
> *sublimem expulsam eruerent, ita turbine nigro* 320
> *ferret hiemps culmumque levem stipulasque volantis.*
> *saepe etiam immensum caelo venit agmen aquarum,*
> *et foedam glomerant tempestatem imbribus atris*
> *collectae ex alto nubes; ruit arduus aether,*
> *et pluvia ingenti sata laeta boumque labores* 325
> *diluit: implentur fossae et cava flumina crescunt*
> *cum sonitu fervetque spirantibus aequor.*

> Spesso anch'io, mentre il contadino faceva entrare i mietitori nei campi biondeg-

---

[23] "Ciò che si è fissato come stigma nel cuore e nella mente di Virgilio è non tanto la città di Mantova ma il fiume e la campagna intorno", Bernardi Perini 2003, 215, ma tutto l'articolo (*Il Mincio in Arcadia*, 207-223) è prezioso per inquadrare in modo corretto le relazioni tra la dimensione referenziale e quella letteraria non solo nei testi virgiliani.

[24] Cfr. Senis-Bauzà 1984-1991, 667.

[25] *Contra* Mynors 1990, *ad loc*.

gianti, ed essi tagliavano l'orzo dal fragile stelo, ho visto scontrarsi tutte le battaglie dei venti che per ampio tratto svellevano dall'estremità delle radici la messe carica di frutti e la scagliavano in su, altissima; così con un nero vorticare una tempesta porterebbe i gambi leggeri e le stoppie volanti. Spesso, anche, dal cielo arriva un'immensa massa di acque e le nubi raccolte dall'alto mare accumulano una tempesta orribile di piogge oscure; crolla giù l'etere e inonda con enormi rovesci i seminati in rigoglio e le fatiche dei buoi; si riempiono i fossati e i fiumi salgono nei loro letti con un rombo e ribolle in marosi agitati la distesa delle acque.

Pochissimi tratti visivi bastano a fissare una scena paesistica che, collocata esplicitamente entro l'orizzonte della terra natale ed arricchita dunque di una precisa proiezione semantica, si carica inevitabilmente di uno specifico valore affettivo, come in questa similitudine collocata in un contesto epico[26], *Aen*. 9, 679-682:

qualis aeriae liquentia flumina circum,
sive Padi ripis Athesim seu propter amoenum, 680
consurgunt geminae quercus intonsaque caelo
attollunt capita et sublimi vertice nutant.

Così nell'aria svettano due querce, ergendo al cielo rami intonsi, che oscillano nei punti più elevati, intorno alle correnti limpide dei fiumi, sulle rive del Po o su quelle ridenti dell'Adige.

L'addolcimento primaverile arrecato e garantito dall'acqua corrente predispone anche i terreni al nuovo ciclo vitale[27]. Lo vediamo nel mirabile passo di apertura della trattazione didascalica nelle *Georgiche*: l'amplissima descrizione paesaggistica si dinamizza subito nella focalizzazione dell'obiettivo sempre più prossima al lettore, fino a concentrarsi su un particolare minimo, *georg*. 1, 43-46:

Vere novo, gelidus canis cum montibus umor
liquitur et Zephyro putris se glaeba resolvit,
depresso incipiat iam tum mihi taurus aratro 45
ingemere et sulco attritus splendescere vomer.

---

[26] "La singolarità della similitudine è di essere tratta da un particolare paesaggistico precisamente determinato nella sua individuazione geografica, che concerne l'Italia settentrionale, la regione originaria del poeta", PARATORE 1997, *ad loc*.; cfr. anche la nota a *Aen*. 11, 457. Tali corsi d'acqua costituivano una rete aperta alla navigazione interna, cfr. MANSUELLI 1961, 129-130. "Il territorio storico mantovano, quasi completamente cinto da acque, Po, Oglio, Chiese, lago di Garda (se e dove lo raggiungeva), Mincio, sicuramente doveva sfruttare per le sue comunicazioni anche le vie d'acqua", GRILLI 2003, 188.

[27] Il nuovo ciclo dei lavori agricoli, che ovviamente va immaginato con l'accompagnamento - e i suoni - degli strumenti antichi di cui è fornita un'ampia illustrazione anche iconografica in POTECCHI 2003, 200-208, sebbene con alcune approssimazioni linguistico-letterarie.

> Al principio della primavera, quando sui monti imbiancati il gelo fonde e si apre la zolla ammorbidita da Zefiro, bisogna, io credo, che il toro cominci subito a faticare con l'aratro affondato e il vomere risplenda all'attrito del solco.

La distanza geografica e temporale tra i ghiacciai montani che rilasciano, al primo tepore della primavera, le acque ancora fredde (*gelidus… umor*)[28] e la pianura, dove i terreni già sono disposti all'aratura, viene neutralizzata dalla struttura parallela segnalata dal chiasmo (v. 43) e dagli *enjambements* (vv. 43-44 e 45-46): tempo e spazio, compressi ma perfettamente distinti, sembrano focalizzarsi nel rilevato riverbero acromatico dell'ultimo verbo, un quadrisillabo isovocalico, che si distende nel dattilo della clausola, che termina con lo stesso timbro vocalico, quello della /e/[29]. La circolarità creata dalle due diverse luminosità che aprono e chiudono la scena, il candore delle lontane e maestose cime montane (*canis… montibus*) e la brillantezza dinamica (*splendescere*) del vomere, piccolo e vicino agli occhi del lettore/osservatore, riflette la tiepida luce del cielo primaverile, che riesce a far scorrere dai punti più lontani (le cime innevate) a quello più vicino (il campo da arare) il fluire delle acque.

Ma lo sguardo del poeta può guidare anche a cogliere minimi movimenti nell'aria o sull'acqua, *georg*. 1, 368-369:

> *saepe levem paleam et frondes volitare caducas*
> *aut summa nantis in aqua conludere plumas*.
>
> (Vedrai) spesso volteggiare paglie lievi e foglie in caduta, oppure le piume galleggianti a fior d'acqua danzare e scontrarsi.

3. Come s'è visto, la tradizione filosofico-scientifica portava Virgilio ad immaginare sotterranea l'origine di tutte le acque. Nel descrivere questa realtà mitica non esita ad inserirvi alcune presenze a lui familiari. Enea, nel suo percorso negli inferi guidato dalla Sibilla, mentre attraversa le regioni dell'Eliso, scorge le anime beate in un paesaggio che ne richiama un altro a lui ben noto, e noto certo a molti dei suoi lettori antichi, oltre che a noi, *Aen*. 6, 656-659:

---

[28] Per il tema, cfr. Lucr. 6, 963-964.

[29] Il lessema *splendescere* possiede una connotazione etica: *vir bonus est, Marce fili, colendi peritus, cuius ferramenta splendent* (Cato, *fil*. Sp. fr. 1) «(l'agricoltore) è un uomo perbene, Marco, figlio mio, esperto nel coltivare la terra, e i cui attrezzi sono sempre lucidi». Nel verso virgiliano l'aspetto incoativo, ribadito nel lessico (il modale *incipiat*) e nella morfologia (il suffisso *-sco*), sconfina nell'iterativo (e quindi già contiene l'immagine dell'aratro che viene usato più volte nell'anno), come avverte Servio nella sua nota: *quod evenire frequenti aratione novimus, ut et splendidior fiat et teratur* («un effetto (la lucentezza del metallo dell'aratro) che sappiamo crearsi con arature ripetute, tanto da diventare più lucente ed essere levigato»).

Conspicit, ecce, alios dextra laevaque per herbam
vescentis laetumque choro paeana canentis
inter odoratum lauris nemus, unde superne
plurimus Eridani per silvam volvitur amnis.

Ed ecco che altri ne scorge a sinistra e a destra banchettare sull'erba e in coro cantare lieti peana tra selve odorose di lauri: da dove, verso l'alto, l'abbondante fluire di Eridano si snoda attraverso il bosco.

La trasfigurazione idealizzata del paesaggio che circonda le sorgenti sotterranee del Po/Eridano può indurre a vedervi una concretizzazione della nostalgia di Virgilio per la sua terra[30]. Ma altri ancora sono i paesaggi segnati dalla presenza delle acque che acquistano un particolare spessore poetico. Enea e i compagni seguono con le navi le coste laziali alla ricerca di un approdo; in una bonaccia improvvisa appare, avvolta da un'ampia foresta, la foce del Tevere, entro cui Enea fa volgere il corso delle navi, *Aen*. 7, 29-36:

Atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit. hunc inter fluvio Tiberinus amoeno
verticibus rapidis et multa flavos harena
in mare prorumpit; variae circumque supraque
adsuetae ripis volucres et fluminis alveo
aethera mulcebant cantu lucoque volabant.
flectere iter sociis terraeque advertere proras
imperat et laetus fluvio succedit opaco.

Allora Enea dal mare scorge in lontananza un bosco immenso. E in mezzo il Tevere che scorrendo ridente con rapidi vortici, reso tutto biondo dalla sabbia, sbocca nel mare. Sopra e intorno uccelli variopinti, avvezzi alle rive e al greto del fiume, accarezzavano l'aria col loro canto, volando di ramo in ramo. Ai compagni comanda di mutare rotta, di volgere a terra le prue, e felice s'inoltra nell'ombrosa corrente del fiume.

Tutto il paesaggio appare accogliente, segno di una benevolenza divina che si esprimerà apertamente più tardi nelle parole del dio Tiberino apparso in sogno ad Enea[31].

---

[30] Cfr. SCARSI 1984-1991, 365; più prudente PARATORE 1997, *ad loc*., e d'altronde nel v. 659 „die Phraseologie Vergils scheint also beeinflu$^{\beta}$t durch das alexandrinische Phaethon-Epyllion, von dem nach G. Knaak (…) Cicero [*Arat*. 146-148], Ovid [*met*. 2, 372] und Nonnos [38, 431] abhängen", NORDEN 1984, *ad loc*.

[31] "L'elemento visivo non viene mai soppresso, piuttosto è funzionalizzato come riflesso emozionale, come veicolo adeguato di significati psichici", JAKOB 2005, 73 (in riferimento a *Aen*. 1, 159-169); "Diversamente dal procedimento additivo omerico (di dettaglio in dettaglio, paratassi), in Virgilio la complessa struttura sintattica degli elementi (ipotassi) produce un'immagine chiusa (*sic*), gli oggetti della natura nominati formano un tutt'uno", *ibid*., 72. Sono, queste, osservazioni condivisibili, anche perché debitrici ad una

Nella descrizione della risalita del Tevere che Enea compie con i suoi guerrieri su due biremi, il paesaggio intatto, il silenzio naturale, l'assenza di altre presenze umane, la corrente del fiume che si ritrae per ridurre la fatica dei rematori, l'ampia galleria di verde che, riflessa sulla superficie immobile del fiume, dalle rive coperte di intatta vegetazione sembra proteggere la lunga navigazione contribuiscono, in un solenne "largo" musicale, a dimostrare che Enea e i suoi compagni si avvicinano ad un nuovo inizio, *Aen*. 8, 86-111:

Thybris ea fluvium, quam longa est, nocte tumentem
leniit et tacita refluens ita substitit unda,
mitis ut in morem stagni placidaeque paludis
sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset.
ergo inter inceptum celerant rumore secundo:
labitur uncta vadis abies: mirantur et undae,
miratur nemus insuetum fulgentia longe
scuta virum fluvio pictasque innare carinas.
olli remigio noctemque diemque fatigant
et longos superant flexus variisque teguntur
arboribus viridisque secant placido aequore silvas.
sol medium caeli conscenderat igneus orbem
cum muros arcemque procul ac rara domorum
tecta vident, quae nunc Romana potentia caelo
aequavit, tum res inopes Evandrus habebat:
ocius advertunt proras urbique propinquant.

Per tutta la notte il Tevere calmò l'impeto della corrente e così rifluendo s'acquietò l'onda sua silenziosa, perché come tranquillo stagno e placida palude si spianasse la superficie e non facesse resistenza ai remi. Allora accelerano il viaggio al ritmo cadenzato della voga. Scivola, liscia di pece, la chiglia sull'acqua: l'ammirano i flutti, e il bosco ammira stupito sfolgorare in lontananza gli scudi dei guerrieri e le carene dipinte che solcano il fiume. S'affaticano i Teucri ai remi giorno e notte, risalendo sotto la volta di alberi diversi le anse lungo il fiume, e sullo specchio dell'acqua passano tra verdi selve. Fiammante era salito al culmine del cielo il sole, quando lontano vedono le mura, la rocca e sparsi qua e là i tetti delle case, che ora la potenza dei Romani ha levato al cielo; ma allora Evandro reggeva un povero stato. Volgono rapidi le prue e s'accostano alla città.

Virgilio, per immaginare un paesaggio che le sponde del Tevere certo non offrivano più ai suoi tempi, ha riprodotto davanti agli occhi dei suoi lettori

---

tradizione interpretativa plurisecolare, ma in un libro dal titolo ambizioso (*Paesaggio e letteratura*) che, pur dotato di pregi, mostra una singolare sordità verso valori della poesia latina ed ignora la maggior parte dei paesaggi classici al di fuori di pochi testi oraziani e virgiliani.

il paesaggio dei suoi ricordi, quello proprio dei grandi fiumi padani: l'antica nuova patria di Enea è, in qualche modo, l'originaria patria del poeta.

La sacralità delle acque, una credenza antica connessa alla loro origine misteriosa, è un carattere più volte espresso dalla poesia di Virgilio, anche perché nella sua concezione della vita il senso del sacro ne pervade ogni aspetto, ed in frequente abbinamento con i valori affettivi posseduti dal paesaggio[32]. Lo vediamo nelle scene della prima egloga. Melibeo confronta amaramente il pacifico possesso del suo terreno da parte di Titiro con il proprio forzato allontanamento: il suo sguardo, iconicamente orientato dalla deissi anaforica, coglie l'amico esattamente *hic, inter flumina nota* / *et fontis sacros* (vv. 51-52), *ecl*. 1, 46-58:

fortunate senex, ergo tua rura manebunt,
et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus
limosoque palus obducat pascua iunco.
…
fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum;
hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti,
saepe levi somnum suadebit inire susurro; 55
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras,
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

O vecchio fortunato, tuo resterà il podere e per te grande abbastanza. Che importa se è tutto sassi il pascolo o di fango e di canne lo infesta l'acquitrino? … O vecchio fortunato, qui tra le tue riviere e le sorgenti sacre gusterai la frescura del rezzo; di qua la siepe che segna il confine e sciami d'api nutre dei suoi fiori ancora, come sempre, col suo dolce ronzio ti assopirà; e da sotto la rupe il frondatore nel cielo lancerà il suo canto, mentre durerà delle rauche colombe, tua passione!, e della tortora lassù dall'olmo il gemito.

"Le paysage ingrat des v. 47-48 se transforme brusquement en un paradis (…) Ici la reprise de *fortunate senex* souligne la paradoxale identité des deux descriptions"[33].

Del resto, ancora nella stessa egloga, viene espresso un altro tema caro a Virgilio, e proprio della civiltà alessandrina: la simpatia che lega l'uomo alla

---

[32] Cfr. Parroni 1984-1991, 533 e Serpa 1984-1991, 924.

[33] Perret 1970, 23, che continua: "Décor (…) allégé de détails, tourné à produire une unique impression où dominent les composantes morales (*nota, sacros*…)"; cfr. anche Traina 1986, 184-185.

natura, un legame che percorre tutti i gradi dell'affettività[34]; qui basti l'esempio della lontananza di Titiro dal suo podere, *ecl*. 1, 38-39:

Tityrus hinc aberat. Ipsae te, Tityre, pinus,
ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant.

Era via Titiro! e anche i pini, Titiro, e anche le sorgenti e questi arbusti, anche loro ad invocarti!

Paesaggi resi vivi anche dai suoni che avvolgono la superficie di un corso d'acqua o di un lago, *Aen*. 11, 456-458:

haut secus atque alto in luco cum forte catervae
consedere avium piscosove amne Padusae
dant sonitum rauci per stagna loquacia cycni.

Come quando si posano nel folto di un bosco per avventura stormi di uccelli o sul pescoso fiume di Padusa rochi cigni strepitano ciarlieri per gli stagni.

Il fascino del paesaggio è arricchito talvolta dagli echi che ribalzano entro le valli intagliate dai fiumi, *georg*. 3, 554-555:

balatu pecorum et crebris mugitibus amnes
arentesque sonant ripae collesque supini. 555

Echeggiano di belati di pecore e di fitti muggiti i fiumi, le sponde all'asciutto, le colline dai dolci pendii.

Insomma, particolarmente in Virgilio, i fiumi, i ruscelli, i laghi conferiscono bellezza al paesaggio. L'elenco delle cose "più belle" (in un passo che sembra anticipare il modulo provenzale del *plazer*) per farne un confronto con l'ἐρώμενος non può escludere lo scorcio della vegetazione fluviale del paesaggio natale[35], *ecl*. 7, 65-68:

fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in hortis, 65
populus in fluviis, abies in montibus altis;
saepius at si me, Lycida formose, revisas,
fraxinus in silvis cedat tibi, pinus in hortis.

---

[34] "Il suo essere si rifrange nel cosmo universo e in tutte le sue parvenze: alberi e animali, stelle e rocce, api e uccelli; nelle infinite forme della creazione che lungo tutta la sua opera partecipano sensibilmente, per adesione o per contrasto, alle vicende umane. A loro Virgilio presta la sua voce e fa piangere le sue lacrime (*lacrimae rerum* [*Aen*. 1, 462]: la frase somma e insondabile): *nihil creati a se alienum*", Bernardi Perini 2001, 210. Cfr. anche Parroni 1984-1991, 533.

[35] "Il paesaggio poetico della sua Arcadia, carico di eloquenti suggestioni, fa ostensibile la verità naturale", Bauzà 1984, 197.

Il frassino nei boschi è la pianta più bella, il pino nei giardini, lungo le sponde il pioppo, nell'alto dei monti l'abete. Ma se tu, mio bel Licida, ti facessi vedere più spesso, anche frassino e pino nei boschi e nei giardini cederebbero a te.

E del resto tutta l'egloga settima è ambientata in un *locus amoenus* ma significativamente attraversato dal Mincio, come risulta dall'invito di Dafni, *ecl*. 7, 9-13:

huc ades, o Meliboee; caper tibi salvus et haedi;
et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra.
huc ipsi potum venient per prata iuvenci,
hic viridis tenera praetexit harundine ripas
Mincius, eque sacra resonant examina quercu.

Su, Melibeo, vieni qui. Il tuo montone è in salvo, anche i capretti. Smetti un poco, se puoi; rilàssati qui all'ombra. Qua, traversando i prati, arriveranno i giovenchi da sé all'abbeverata; qui il Mincio riveste di tenera canna le sponde verdi; e dalla quercia sacra fin qui risuona il ronzio degli sciami.

Le descrizioni virgiliane che presuppongono spesso l'autoscopia consentono al poeta di interiorizzare gli elementi naturali – i corsi e gli specchi d'acqua peraltro si prestano particolarmente anche a motivo dei loro valori cromatici e dinamici – e lo statuto di iconemi ne arricchisce lo spessore evocativo e dunque letterario.

Anche in Virgilio, come risulta da alcuni dei passi riportati, sono frequenti le similitudini riprese da paesaggi segnati dalle acque[36], secondo una tradizione risalente ad Omero. Ma un carattere proprio di Virgilio è la loro connessione con paesaggi familiari al poeta, spesso paesaggi padani, come quello delle due querce svettanti sulle sponde dell'Adige o del Po (*Aen*. 9, 679-682) o quello delle foci del Po (*Aen*. 11, 454-458). Del resto la raffigurazione del dio Tiberino, per quanto realizzzata con gli elementi topici, è segnata da una vegetazione più adatta ad un fiume padano che centro-italico, *Aen*. 8, 31-34:

huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno
populeas inter senior se attollere frondes
visus: eum tenuis glauco velabat amictu
carbasus et crinis umbrosa tegebat harundo.

E a lui parve che dalla ridente corrente il dio del luogo, Tiberino, si ergesse tra le fronde di pioppo come un vegliardo; l'avvolgeva il lino sottile di un mantello azzurro e un'ombra di canne gli velava i capelli.

---

[36] Per le similitudini nell'*Eneide* connesse con i fiumi cfr. La Penna 2005, 409; un quadro delle funzioni del paesaggio nelle similitudini letterarie latine, ed anche in Virgilio, in Mugellesi 1975, 17-25. Utili spunti anche in Mauduit- Luccioni 1998.

Il paesaggio con acque entra ancora nella poesia virgiliana seguendo due serie di motivi. La prima è costituita dalle ragioni esplicitamente personali, dichiarate apertamente, dai precisi contenuti semiotici[37]. Il nuovo proposito letterario, il solenne impegno creativo che il poeta prende con sé stesso (il poema epico) nel proemio al mezzo delle *Georgiche* è già realizzato, davanti agli occhi del lettore, nella luminosa costruzione che si specchia nelle acque del fiume della patria[38], e "per un lungo, dilatato momento il tempio di marmo cede al paesaggio della memoria personale"[39], *georg*. 3, 10-16:

Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit, 10
Aonio rediens deducam vertice Musas;
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas
et viridi in campo templum de marmore ponam
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
Mincius et tenera praetexit harundine ripas. 15
in medio mihi Caesar erit templumque tenebit.

Primo io in patria con me, se mi basta la vita, guiderò tornando dalla vetta aonia le Muse in corteo; primo ti porterò, o Mantova, le palme idumee e in una verde pianura alzerò un tempio di marmo vicino all'acqua, dove il vasto Mincio va errando in curve pigre e vela le rive di molle canna. Nel centro starà per me Cesare, padrone del tempio.

Anche nella raffigurazione topica della nave del mantovano Ocno, *Aen*. 10, 205-206:

quos patre Benaco velatus harundine glauca
Mincius infesta ducebat in aequora pinu.

Uscito dal Benaco, il Mincio, ombreggiato da verdi canne, su una nave da guerra li guidava verso il mare.

"per un attimo almeno scompare la polena, scompare il ritratto antropomorfo, e dall'emblema riemergono gl'inconfondibili connotati di un paesaggio: l'acqua lenta tra le anse del fiume di casa, o il canneto che digrada dalla sponda nell'acqua (*harundo* collettivo: tutta una canna), e il suo colore glauco: non verde proprio, un verde che impallidisce nell'azzurro o nel grigio, i colori incerti, nebbiosi che anche noi conosciamo. Così il "velo" dell'immagine supera la metafora e recupera un tratto caratteristico del paesaggio reale"[40].

---

[37] Cfr. Turri 2004, 85-97.

[38] Limitata a superflui dati estrinseci la voce *Mincio* dell'*EV* (III, 531-532).

[39] Bernardi Perini 2001, 214.

[40] Bernardi Perini 2001, 212.

Una sorta di σφραγίς ambientale oltre che letteraria.

Anche la precisa valutazione tecnica dei terreni più adatti per l'allevamento rievoca il paesaggio mantovano, *georg*. 2, 195-202:

sin armenta magis studium vitulosque tueri
aut ovium fetum aut urentis culta capellas,
saltus et saturi petito longinqua Tarenti
et qualem infelix amisit Mantua campum
pascentem niveos herboso flumine cycnos:
non liquidi gregibus fontes, non gramina derunt,
et quantum longis carpent armenta diebus
exigua tantum gelidus ros nocte reponet.

Ma se tieni piuttosto ad allevare mandrie e vitelli, o prole di pecore o capre che guastano le coltivazioni, cerca le balze e le lontane terre di Taranto opulenta, e una pianura come quella che Mantova, infelice, ha perduto – nutriva cigni nivei sull'erba dei fiumi; e quanto brucheranno le mandrie in lunghe giornate, in una corta notte altrettanto ricreerà la fresca rugiada.

Una rievocazione in cui "ritroviamo i connotati, ormai categoriali, del paesaggio: di Mantova non più che il nome, e subito la campagna col fiume (designato come *flumen*, cioè con la parola che nella lingua poetica riscopre il vivo "fluire" dell'acqua) e nella corrente del fiume i cigni (…), la qualità del ricordo, con tutto l'alone simbolico che accompagnava per gli antichi la figura del cigno (definito col suo prezioso nome greco nella sede metricamente preziosa della fine di verso), e in un verso straordinariamente patetico e melodioso (chiasmo delle coppie verbali) e pittorico (il bianco di neve, dominante in cesura, sull'erba del fiume)"[41].

Una rievocazione, infatti, che, pur rispettosa del dato fenomenologico, è sempre colorata dall'affettività, propria dell'*insider*, spesso segnata dalla perdita di quella stessa terra (cfr. *ecl*. 1) che pertanto è evocata da pochi tratti paesistici a cui soltanto la poesia di Menalca[42] saprebbe conferire una realtà definita, *ecl*. 9, 19-20:

Quis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis
spargeret aut viridi fontis induceret umbra?

E chi mai canterebbe le Ninfe, chi farebbe spuntare fiori ed erbe, chi ombrerebbe di verde le sorgenti?

---

[41] Bernardi Perini 2001, 216.

[42] Il personaggio in cui tradizionalmente si riconosce, in qualche misura, la figura del poeta stesso (cfr. *EV s.v.*, III, 477-480); sulla semantica del riferimento cfr. Traina 1986, 192-193; cfr. la nota 45.

L'altra serie comprende le condizioni che, orientate certo da motivi filosofici e storici, scoprono nella poesia una energia che, sola, sembra poter appagare le esigenze profonde dell'animo. Sarà allora un magico momento dell'anno, *ecl*. 9, 40-43[43]:

Hic ver purpureum, varios hic flumina circum 40
fundit humus flores, hic candida populus antro
imminet, et lentae texunt umbracula vites.
huc ades; insani feriant sine litora fluctus.

Qui splende primavera, qui intorno ai rivi i prati si screziano di fiori, qui vicino alla grotta il pioppo bianco monta la guardia e flessuosa la vite intreccia un pergolato. Qua vieni, Galatea: e lascia pure che la furia dei flutti percuota il litorale.

Sarà anche l'aspirazione profonda, radicale, dell'animo del poeta, una direzione della sua ispirazione poetica, una vibrazione della sua *Stimmung* (più o meno: «la tonalità poetica» - il termine un po' esoterico usato dai virgilianisti), nella quale forse ancora oggi è possibile sentire un eco di un sogno di felicità, amaramente negato dal reale, *georg*. 2, 483-486[44]:

Sin, has ne possim naturae accedere partis,
frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,
rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes, 485
flumina amem silvasque inglorius.

Ma se il sangue, freddo intorno al mio cuore, impedirà che io possa avvicinarmi a questi aspetti della natura, il mio piacere sia nelle campagne e nei fiumi che irrigano le vallate, possa io amare, senza gloria, le selve e i corsi d'acqua.

Saranno, infine, le voci stesse del paesaggio che il poeta sa far vivere attraverso la parola, i suoni, gli accordi, e la vitalità inesauribile della poesia[45], *ecl*. 5, 81-84:

---

[43] Qui espresso attraverso la parafrasi teocritea (*id*. 11, 42-49). "Anche in questo caso l'arte virgiliana si distingue per la sapiente disposizione degli elementi del quadro: *Huc ades* inizia al v. 39 l'invito a Galatea, e lo conclude al v. 43; nei vv. 40-43 abbiamo tutte le volte la cesura pentemimere a comporre l'unità del quadro collegando i vari elementi del sentimento poetico: la luminosità della primavera (*ver purpureum*), il colore dei fiori, la flessuosità dei tralci della vite (*lentae*), la furia (*insani…fluctus*) delle onde", Puccioni 1977, 650.

[44] Su *amem* (v. 486) Mynors 1990, *ad loc*. riporta l'osservazione di T. E. Page "i.e. not merely feel an affection for them but express it in verse". Sulla differenza tra questo e gli altri paesaggi delle *Georgiche* cfr. La Penna 2005, 82.

[45] Nel passo che segue Mopso riconosce la grandezza di Menalca come poeta (ed in questo pastore è adombrato chiaramente il poeta stesso, cfr. 5, 85-87). E lo fa mettendo a confronto la voce di Menalca con i suoni di fenomeni naturali, il cui fascino deriva soprattutto dall'essere già nei versi dei poeti, e tra essi prevalgono le voce delle acque. Cucchiarelli 2017, *ad loc*., nel riportare gli ipotesti di questi tre esempi e il riuso in altri passi virgiliani (rispettivamente *georg*. 3, 278-279; *Aen*. 1, 51; *Il*. 2, 209-210; Theocr. *id*. 11, 43; *Aen*. 12, 523-525; Theocr. *id*. 1, 7-8; a cui aggiunge Hor. *carm*. 4, 2, 5-8, una similitudine per la poesia

Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?
nam neque me tantum venientis sibilus Austri,
nec percussa iuvant fluctu tam litora, nec quae
saxosas inter decurrunt flumina valles.

Ah il tuo canto, Menalca! non c'è dono che possa ripagarlo: più mi aggrada che il soffio di scirocco quando si leva sibilando, e più che lo scroscio dell'onda contro i lidi, più dei fiumi che scendono impetuosi tra le petrose valli.

4. Certamente chi conosce in modo non superficiale il territorio mantovano desidera che almeno qualche tratto o frammento di quel paesaggio sia riconoscibile in quello noto, o ricordato ed evocato, da Virgilio e da lui espresso in versi che in ogni caso si sottraggono ad una verifica "scientifica". "È un fatto che Virgilio associa sempre al nome di Mantova non l'immagine urbana (solo accennata nelle Bucoliche, e più come visione distante che come luogo vissuto) bensì quella del suo fiume e della sua campagna intorno, con l'*aqua* in primo piano, elemento dominante e, senza bisogno di scomodare la psicanalisi, segno d'un desiderio di serenità e sicurezza"[46].

Bisogna tuttavia tenere presenti non soltanto che forti differenze oggettive distanziano il paesaggio attuale da quello antico, ma ancor più che gli atteggiamenti e le prospettive con cui noi e Virgilio guardiamo al nostro paesaggio sono diverse. Pur dando per scontata la natura letteraria, cioè complessa, stratificata dalle tradizioni culturali e codificata dai diversi sistemi linguistici e modelli semiotici, delle rappresentazioni virgiliane anche del paesaggio, la differenza più marcata si riconosce nell'attitudine moderna al capillare controllo tecnologico del territorio. Un'attitudine che certamente risale proprio all'età antica, e lo si vede bene da alcuni dei passi riportati, ben presente in tutta la cultura latina ed espressa non solo nei testi tecnici. Tuttavia i procedimenti tecnici moderni permettono di incidere sul territorio con modalità così intensive ed estensive da essere impensabili per il mondo antico.

La contropartita non può essere nemmeno una forma di risarcimento sentimentale: la raffigurazione della vita degli agricoltori in un celebre passo delle *Georgiche*[47] è proposta da Virgilio stesso già come un'idealizzazione

---

di Pindaro), sostiene trattarsi di eventi dai risvolti non gradevoli, per il mondo pastorale. Al contrario, è evidente che qui Virgilio li riprende proprio perché sono suoni naturali, che hanno forza e fascino come tali: servono al pastore Mopso per dichiarare che ad essi, per quanta energia possiedano, lui preferisce (*neque me tantum… iuvant*) il canto di Menalca (che ha celebrato Dafni, il modello del pastore poeta e cantore), che, per lui, sa superare ogni altra voce, forse anche quella di chi già li ha portati in poesia. Cfr. la nota 42. Per la dialettica tra natura selvatica e natura domestica esemplificata dall'egloga quinta cfr. Perutelli 1976, 775-777.

[46] Bernardi Perini 2001, 214-215.

[47] Dove pure la connotazione etica è intesa a rinnovare la topicità del *locus amoenus*. Sulle virtù del contadino, focalizzate da *tenere* e *durus*, cfr. Conte 2002, 78.

esplicita, non creduta possibile nel momento stesso in cui ce la rappresenta, *georg*. 2, 467-474:

> *at secura quies et nescia fallere vita,*
> *dives opum variarum, at latis otia fundis,*
> *speluncae vivique lacus et frigida tempe*
> *mugitusque boum mollesque sub arbore somni* 470
> *non absunt; illic saltus ac lustra ferarum*
> *et patiens operum exiguoque adsueta iuventus,*
> *sacra deum sanctique patres; extrema per illos*
> *Iustitia excedens terris vestigia fecit.*
>
> Ma invece una pace sicura e una vita che non sa d'inganni, ricca di beni diversi, ma il riposo nei vasti poderi, spelonche e laghi naturali e fresche vallate amene, e muggiti di buoi e molli sonni al riparo di un albero, tutto questo non manca. Lì balze e tane di animali selvatici, una gioventù resistente al lavoro e abituata al poco, culto per gli dei e venerazione per i genitori: fra loro la Giustizia lasciò le sue ultime impronte quando abbandonò la terra.

Il paesaggio padano muta e muterà ancora. Le raffigurazioni che ce ne ha lasciato Virgilio, e che noi in qualche modo condividiamo con lui, perché anche per molti di noi è ormai il paesaggio della memoria, sempre più si allontaneranno da quello oggettivamente rilevabile.

Resta però, lo si deve credere, la possibilità di conservare il meglio, cioè la poesia virgiliana, e con essa (per dirla ancora una volta con i virgilianisti) la *Stimmung* virgiliana[48]: anche noi (e, forse, chi verrà dopo di noi), se muniti di appropriati strumenti culturali, certamente possiamo sentirla vibrare ancora, oggi.

[48] Anche per tutto il nostro discorso vale l'osservazione di Conte 2002, 80 (cfr. la nota 9).

XVI

VIRGILIO NEL MUNICIPIO DI GONZAGA*

Sappiamo bene che nella modernità, nella civiltà postmoderna, nella mentalità d'oggi, tutto ciò che appartiene al passato, e in particolare alla cultura classica, non gode di molta considerazione, ha perduto quell'aura di norma perenne che gli era riconosciuta fino a tempi non lontanissimi da noi. La cultura d'oggi non pone più domande agli antichi e alle loro opere, nel timore di ricevere le risposte autorevoli e vincolanti come avveniva nel passato. Eppure, quasi per paradosso, oggi gli studi che si occupano del "classico" sono spesso orientati ad esaminare la ricezione degli autori antichi, piuttosto che ad interrogarli direttamente. Certo Virgilio in questa ottica è un oggetto privilegiato, poiché è presente in tutta la tradizione culturale, e non solo letteraria, dell'Occidente. E a questo punto sembrerebbe obbligatorio il rimando ad un libro spesso ricordato più per il titolo che per il contenuto, quello di Theodor Haecker, *Virgilio, padre dell'Occidente* (per rispetto della correttezza filologica: *Vergil, Vater des Abendlands*, Leipzig, Jakob Hegner, 1932). La *Premessa* dell'edizione italiana (Brescia, Morcelliana, 1935) si apre con queste parole: "Virgilio è uomo universale: tutte le età e tutti i popoli ne hanno subito il fascino ed il recente centenario [1930, il bimillenario dalla nascita] ne è stato un significativo riconoscimento".

Nessun virgilianista di oggi si riconoscerebbe in queste parole, e tuttavia la presenza di Virgilio (o di quello che Virgilio può rappresentare per chi lo conosce, quale che sia il periodo storico in cui si trovi a vivere) è una costante nel mondo occidentale, anche se talvolta la sua opera può essere piegata a ragioni ideologiche contingenti. E le parole di Virgilio, allora, possono comparire anche in luoghi abbastanza imprevisti, o dove, a causa dei mutamenti culturali, rischiano di diventare poco o per nulla udibili. È ciò che accade per l'esempio che sarà illustrato qui di seguito: una presenza di frasi virgiliane realizzata nel pieno del ventennio fascista, gli anni a cui risale la citazione riportata nelle righe precedenti.

---

* Si ripubblica qui, con integrazioni di varia entità, l'articolo dal medesimo titolo compreso nel volume: Gabriele Vittorio Ruffi (cur.), *Gonzaga e l'Italia,* Gonzaga 2011, pubblicato per iniziativa del Centro Studi Chiesa Matildica, col patrocinio dell'Archivio di Stato di Mantova e del Comune di Gonzaga, in occasione delle celebrazioni del 150° anniversario dell'unità d'Italia; l'articolo si trova alle pagine 39-46 e nelle pagine 47-48 vi sono le fotografie che ritraggono ciascuna delle scritte esaminate.

1. *Le iscrizioni dipinte*

Chi, dall'atrio del Municipio di Gonzaga, passa nello spazio riservato all'accoglienza ed entra nella sala che, a destra, occupa la parte d'angolo dell'edificio, si trova nell'ufficio del sindaco. La decorazione dell'ambiente risale al periodo pre-bellico. In questa sala fanno ancora bella mostra di sé delle scritte latine. Dipinte in una stretta fascia a fondo chiaro sotto il margine del soffitto, sono disposte sopra il fregio colorato che, intervallato da quadrature rettangolari e quadrate, orna la parte alta delle quattro pareti. Su ciascuna parete il centro del fregio è occupato da cartigli rettangolari: due di questi, nelle pareti sud ed est, contengono attualmente delle scritte. Il ripetuto motivo ad esagoni del fregio è ripreso dalle specchiature del soffitto, come avviene per gli altri elementi decorativi, cosicché il tutto presenta una coerenza dovuta al voluto rimando cromatico e grafico con effetto di ordine e stabilità. Unico elemento dinamico sono proprio le quattro scritte dipinte, perché obbligano il lettore-osservatore, che sappia un po' di latino (o semplicemente incuriosito da quelle parole inattese), a spostare lo sguardo e l'attenzione da una parete all'altra, e per di più, come vedremo, secondo una sequenza che non è quella, per noi naturale, della lettura da sinistra verso destra. La forma dei caratteri tende a riprodurre le maiuscole latine monumentali, il loro colore appare ora rosso scuro, lo stesso di molti altri elementi decorativi della sala. Tutta la decorazione dell'ambiente è opera dei docenti e allievi della locale Scuola di Arti e Mestieri.

Ognuna delle citazioni è composta di tre parole, che nelle pareti nord-sud sono separate tra loro dall'estremità delle travi, in quelle est-ovest sono intervallate a losanghe di colore verde.

Il testo del cartiglio della parete sud sembra indicare al lettore l'inizio della sequenza: "DA L'EVO ANTICHISSIMO". La frase corrispondente è "MAGNA PARENS FRUGUM", che è la parte centrale di *georg*. 2, 173. Il resto del verso è sulla parete opposta, la parete nord: "SALVE SATURNIA TELLUS". Il verso virgiliano nella sua interezza, *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus* («Salve grande genitrice di messi, Saturnia terra»[1]), come si vedrà in seguito, è il saluto conclusivo che il poeta rivolge all'*Italia* al termine di un elogio, su diversi piani e con diversi criteri, delle sue molteplici qualità.

Se vi è un legame strettissimo tra le citazioni delle pareti nord-sud, ciò non vale per le altre due. Sulla parete est, in cui il cartiglio, su due righe, riporta "DA MATILDE DI CANOSSA AI GONZAGA"[2], le parole "DIVINI GLORIA RURIS" sono il secondo emistichio di *georg*. 1, 168 *si te digna manet divini*

[1] Le traduzioni dal secondo libro delle Georgiche sono tratte da GHISELLI 2013.

[2] L'allineamento a destra della seconda riga fa pensare ad un ripensamento o ad un rimaneggiamento della scritta.

gloria ruris («se vuoi che ti spetti meritata la gloria della divina campagna») e, all'apparenza, sono in sintonia col tono elogiativo delle precedenti. Nella parete opposta, in cui il cartiglio ora appare vuoto, vi sono le parole "REGERE ROMANE MEMENTO", che fanno parte di *Aen*. 6, 851, che, così isolate, non sembrano offrire un senso ed una struttura sintattica del tutto soddisfacenti. In tutte le quattro scritte viene conservato l'ordine originario delle parole. In fondo al capitolo uno schema con l'indicazione della sequenza di lettura.

Le scritture esposte, come le epigrafi o queste stesse scritte dipinte in un luogo aperto al pubblico e carico di valore politico e simbolico, hanno la presunzione del diritto alla durata, diritto fondato, nel nostro caso in modo evidente, sulla convinzione sia della perentoria validità dei contenuti espressi sia del prestigio indiscusso della lingua in cui sono scritte. Infatti il programma decorativo di questa sala ha un'evidente finalità pedagogica e didattica, su una base politico-ideologica ben riconoscibile, quella fascista, di cui però qui viene attivata soltanto la dimensione nazionalistica. Infatti le quattro scritte, nel loro insieme, rinviano ad una precisa realtà non nominata, che, appunto perché *in absentia*, si impone netta alla mente del lettore-osservatore: l'Italia, ovviamente come poteva (o doveva) essere concepita secondo i parametri culturali e politici di quel momento storico. Una forma di *reticentia*, che evidentemente presuppone una comunanza di ideali e di conoscenze culturali tra committenza e lettori, oggi inesistente.

Le scritte dei due cartigli, inoltre, intendono connettere la dimensione locale, il territorio gonzaghese, visto esclusivamente come territorio agricolo, col livello sovraordinato, quello dell'intera "patria" della quale la "piccola patria" mantovana è imposta come lo specchio, l'esempio, la conferma. Il messaggio, in sintesi, verte sulla presunta continuità antropologica, civile e politica tra un'Italia antica già definita dalle parole del carducciano "*divin poeta*" e l'Italia dell'oggi, continuità dunque sul piano diacronico, in linea orizzontale[3], ma anche su quello sincronico, sulla linea verticale che connette il basso, la realtà agricola di oggi, con l'altissimo prestigio della lingua latina. I versi virgiliani sono dunque oggetto di un *Fortleben* inevitabilmente ideologico, che conduce alle parole in apparenza fuori tema del frammento della parete ovest, come si vedrà più avanti.

[3] Continuità scandita dalle due polarità cronologiche più vive nella coscienza dell'osservatore mantovano, cioè il dominio canossiano e quello gonzaghesco; eloquente il silenzio su ogni altro periodo storico, come quello asburgico, non meno vantaggioso per quanto concerne l'ammodernamento amministrativo ed economico.

2. *I testi originali*

Soltanto la conoscenza diretta dei passi originali, nella loro interezza, permette sia di rendere conto del loro significato autentico sia di riconoscere l'intento ideologico che ha guidato la scelta delle citazioni da dipingere. Sarà così possibile valutare la distanza tra le due intenzioni[4].

Il lungo passo che contiene il verso diviso tra le pareti nord-sud, noto nella prassi scolastica come *laudes Italiae*, appartiene al secondo libro delle *Georgiche*, dedicato alla coltivazione delle piante utili, in particolare le due piante tipicamente mediterranee, la vite e l'olivo, cfr. *georg*. 2, 1-8. Virgilio, presentando la varietà di alberi coltivabili, le loro diverse qualità ed utilizzazioni e le aree geografiche che ne sono i territori privilegiati, arriva a parlare di piante dell'Asia. È questo il pretesto creato dal poeta per inserire, in modo polemico per antitesi, le lodi dei territori italiani, ovviamente secondo le norme e l'amplissima tradizione del genere epidittico[5], *georg*. 2, 136-176:

[vv. 136-142: la terra italica è pari alle più ricche dell'oriente ma è esente dai loro mostruosi prodigi]

> Ma né le selve dei Medi, ricchissima terra, né il bel Gange o l'Ermo torbido d'oro potrebbero gareggiare in lodi con l'Italia, non Battra, non gli Indi, non la Pancaia tutta ricca di sabbie pregne d'incenso. Questa terra non rivoltarono tori soffianti fuoco dalle narici per seminarvi i denti dell'orrendo drago, né si rizzò in piedi una messe di guerrieri irta di elmi e di fitte lance,

[vv. 143-150: la campagna italica è fertilissima e nutre bestiame florido]

> ma la fecero colma messi feconde e il Massico liquore di Bacco, vi crescono gli ulivi e i floridi armenti. Da qui il cavallo da battaglia si porta superbo al campo, da qui, o Clitunno, i bianchi greggi e il toro massima vittima spesso bagnati dalle tue acque sacre condussero i trionfi di Roma ai templi degli dei. Qui un'eterna primavera, qui l'estate in mesi non suoi, due volte son gravide le mandrie, due volte l'albero offre i suoi frutti.

[vv. 151-154: è esente dalle insidie naturali]

> Non ci sono invece tigri furiose e il sanguinario seme dei leoni; né mai l'aconito inganna i miseri raccoglitori né lo squamoso serpente trae per terra le sue enormi volute né si raccoglie in spire per tanto spazio.

---

[4] Dei passi virgiliani si indicheranno soltanto i pochi tratti utili per la comprensione delle quattro scritte dipinte; per questo motivo non si forniscono spiegazioni d'ambito letterario qui non pertinenti.

[5] Si riporta qui la traduzione del passo e il testo latino dell'ultima parte; i versi originali 136-166 sono alla fine del capitolo.

[vv. 155-166: possiede bellezze e ricchezze naturali]

> Aggiungi le splendide città e il fervore delle opere e le tante roccaforti costruite sulle rocce scoscese dalla mano dell'uomo, e i fiumi che trascorrono sotto le antiche mura. O dovrò ricordare il mare che sopra e sotto la bagna? o forse gli immensi laghi e te massimo Lario, e te Benaco, che gonfi i flutti in fremito di mare? o far menzione dei porti e delle barriere aggiunte al Lucrino e dell'ira stridente del mare indignato là dove l'onda Giulia mugghia da lungi al rifluire del mare, e la marea del Tirreno si confonde con le acque dell'Averno? Scopre rivi d'argento questa terra e vene di metallo e fiumi d'oro.

[vv. 167-176: la terra italica ha nutrito le forti generazioni dei nostri antenati]

> *Haec genus acre virum, Marsos pubemque Sabellam*
> *adsuetumque malo Ligurem Volscosque verutos,*
> *extulit, haec Decios, Marios magnosque Camillos,*
> *Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar,* 170
> *qui nunc extremis Asiae iam victor in oris*
> *imbellem avertis Romanis arcibus Indum.*
> ***Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,***
> *magna virum: tibi res antiquae laudis et artis*
> *ingredior sanctos ausus recludere fontis* 175
> *Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.*
>
> Generò questa terra una stirpe forte di guerrieri, i Marsi e la gioventù sabellica, il Ligure educato a soffrire, i Volsci armati di spiedi appuntiti, e i Deci, i Marii, e i grandi Camilli, e gli Scipioni duri alla guerra, e te, di tutti, Cesare, il più grande, che ora già vittorioso nelle estreme lande dell'Asia tieni lontano dalle rocche di Roma l'Indo reso imbelle. Salve, grande genitrice di messi, Saturnia terra, gran madre di eroi, per te inizio il canto dell'antica gloria e arte osando dischiudere le sacre fonti e intono per le città romane un canto Ascreo.

Come si vede, il poeta imposta l'elogio su due piani principali. Nella prima metà, vv. 136-154, ai prodotti favolosi dell'Oriente, ai prodigi anche mostruosi delle terre del mito, si contrappongono le bellezze, libere da insidie, del paesaggio italiano, sul quale, nella seconda metà, i vv. 155-174, si stagliano gli effetti civilizzatori del lavoro e dell'ingegno degli abitanti.

Il passo esprime anche le attese che circolavano in Italia in quel periodo storico[6], un bisogno di ripresa civile ed economica dopo i disastri prodotti dalle guerre civili, un'esigenza ampiamente sfruttata dalla politica di consenso di Ottaviano, di cui nei versi 170-172 viene messa in rilievo "la politica estera"

[6] Il poema è stato composto dal 37 al 29 a.C., cioè in un periodo di forti tensioni politiche che si sciolsero con l'affermarsi del potere di Ottaviano.

volta ad assicurarsi la tranquillità dei confini orientali dell'impero, nell'ambito del consolidamento della *pax Romana*.

La parte dell'elogio che interessa ora, cioè il saluto finale dei vv. 173-174, si connette sul piano valoriale con l'inizio grazie alla coreferenza di *Italiae* del v. 8 e della *Saturnia tellus* del v. 173, ma con un ampliamento di significato che vale la pena indagare. L'Italia dell'inizio è via via qualificata sempre più dalla dimensione concreta, geografica e storica, ad esempio attraverso le opposizioni Italia-Oriente, mito-lavoro, ricchezze naturali-frutti dell'ingegno ecc. La perifrasi dei vv. 173-174, enfatizzata dall'anafora dell'aggettivo, *magna parens frugum… / magna* (*parens*) *virum*, insiste sull'immagine della terra italica nella sua natura di terra madre, fertile di messi e feconda di uomini, generatrice (*parens* nominalizza una forma arcaica del verbo tecnico del parto, *parere*), e sui due effetti del suo operare: le messi e gli abitanti, che a loro volta esse alimentano (e il secondo *colon* è messo in forte risalto dall'epifrasi e dal *rejet*).

Tuttavia la clausola dell'esametro, *Saturnia tellus*, contiene un appellativo mitologico, *Saturnia*, riferito al termine referenziale, la terra. Saturno è il dio e mitico sovrano che aveva portato nel Lazio l'età dell'oro ed anche la civiltà, rappresentata dalla coltivazione della terra[7]. Due realtà tra loro distinte (l'età dell'oro e le tecniche agricole), nella tradizione letteraria spesso opposte, ma che Virgilio qui evoca insieme per indicare lo stato di autentica e durevole felicità, il termine ideale di confronto per il presente. Una visione edenica della penisola italiana che, tra forzature e fraintendimenti voluti, avrà enorme fortuna nei secoli, fino alle banalizzazioni dell'odierno linguaggio turistico e massmediatico.

Possiamo legittimamente immaginare che i committenti della decorazione della sala non si aspettassero obiettivamente che questo verso virgiliano sulle pareti nord-sud svelasse a qualsiasi visitatore entrato in questo ambiente tutti questi significati, non solo letterari, che soltanto una lettura attenta e competente sa far emergere. Tuttavia è lecito pensare che con la scelta di questo verso si volesse richiamare e mettere in primo piano il valore centrale, in direzione patriottica, dell'Italia come patria, e, ieri come oggi, patria-madre amorevole e feconda. Feconda di messi e di uomini: il *colon* escluso (*magna virum*), proprio perché assente, doveva affacciarsi alla memoria del lettore istruito in successione automatica, quasi involontaria, dato che l'apprendimento mnemonico dei testi autorevoli e memorabili è stato una pratica corrente nella scuola fino ad un passato recente. Un esempio di cooperazione del lettore-osservatore programmata dal locutore (in questo caso il committente).

---

[7] Questo giustifica la scritta del cartiglio della parete sud, apparentemente antistorica (il mondo romano, quello di Virgilio, è sì antico, ma non "antichissimo"), che invece vuol proprio evocare la condizione primordiale, archetipica, del territorio italiano quale luogo di ricchezza guadagnata col lavoro dei campi, e perciò dotato dei valori che tradizionalmente vi sono connessi. L'antico Saturno è chiamato ancora una volta ad esercitare il suo ruolo di dio-sovrano civilizzatore.

Se, dunque, la lettura integrata dei due frammenti di *georg*. 2, 173 doveva consentire al lettore di cogliere una serie di significati in sé stessa coesa e completa, autosufficiente, sintetizzata nell'idea di base comune dell'"Italia-patria", lo stesso, apparentemente, non vale per gli altri due, come si accennava all'inizio.

La citazione sulla parete est, "DIVINI GLORIA RURIS", non ha la memorabilità delle altre, ma richiede al lettore uno sforzo di interpretazione che si rivela più incisivo sul piano pragmatico. Virgilio nelle *Georgiche*, in linea con i tratti del genere didascalico, ribadisce più volte la necessità, per l'agricoltore, di un incessante impegno sui diversi piani in cui si svolge il suo lavoro, in ogni momento dell'annata. Il lavoro del contadino è continuo: l'alternativa è la miseria, la fame, come si dice nei versi che precedono immediatamente il nostro passo, nel quale l'agricoltore viene esortato ad avere buona cura dei suoi attrezzi, *georg*. 1, 160-168:

Dicendum et quae sint duris agrestibus arma, 160
quis sine nec potuere seri nec surgere messis:
vomis et inflexi primum grave robur aratri
tardaque Eleusinae matris volventia plaustra
tribulaque traheaeque et iniquo pondere rastri,
virgea praeterea Celei vilisque supellex, 165
arbuteae crates et mystica vannus Iacchi;
omnia quae multo ante memor provisa repones,
si te digna manet divini gloria ruris.

È anche da dire quali siano gli strumenti dei duri coloni, indispensabili per seminare e far sorgere le messi: il vomere anzitutto e il pesante telaio dell'aratro ricurvo e i carri della Madre eleusina (Cerere-Demetra) che avanzano lenti e il trebbio e la treggia e i rastri d'enorme peso, e inoltre i viminei, di Celeo, poveri utensili, i graticci di corbezzolo e i vagli, oggetti di culto di Iacco (Bacco). Tutti con grande anticipo ricorderai di provvedere e riporre, se vuoi che ti spetti meritata **la gloria della divina campagna.**

È facile riconoscere in questi versi l'abilità virgiliana, di sapore alessandrino, nell'intrecciare livelli lessicali tra loro diversi, e lontani, creando un impasto poetico perfettamente armonico e significante. I termini tecnici, e prosaici, degli attrezzi agricoli (cfr. soprattutto nel verso 164 i primi due termini accoppiati dall'allitterazione biconsonantica e dal polisindeto con effetto di epifora), indicati con precisa pertinenza, si integrano con i raffinati richiami eruditi di ambito mitologico e cultuale. In tal modo anche la *vilis supellex* del contadino (v. 165) acquista dignità perché i *duri agrestes* sanno prendersi cura, con competenza, di attrezzi che richiedono fatica, come dice chiaramente il lessico impiegato: il *grave robur* dell'aratro, i *tarda plaustra* che vanno fatti avanzare con sforzo, i rastri dall'*iniquo pondere*.

Ma, insieme al riconoscimento della fatica, il poeta rende onore alla intelligente previdenza di chi lavora nei campi. Infatti la sequenza lessicale del v. 167 segue l'ordine logico-temporale delle azioni dell'agricoltore: dal *multo ante* che anticipa e prepara il *memor* di chi ha esperienza, al participio *provisa* che nella sua stessa struttura morfologica e semantica contiene i caratteri di chi sa vedere in anticipo (*pro-visa*) e perciò procurarsi ciò che serve, fino al *repones* che dice la cura con cui a fine annata egli rende disponibili gli attrezzi per il momento opportuno, e ne sfuma per di più, col futuro, il valore imperativo. La protasi finale esprime, in stile solenne, non tanto la condizione di un così intenso impegno quanto l'obiettivo e il premio.

Prende rilievo dalla posizione assegnata la parola *divini*, attributo della campagna, che in Virgilio deriva da due motivi: da un lato l'idea dell'essenza divina del cosmo e della natura, di origine stoica e pitagorica, che si esprime nella ciclicità e nell'ordine armonioso delle sue manifestazioni, dall'altro la convinzione popolare della presenza, nei campi, di varie divinità (il testo qui ricorda Cerere e Bacco, titolari delle colture più qualificanti del territorio italico, la cerealicoltura e la viticoltura). Ed anche l'aggettivo *divini* può aiutare a scoprire i motivi della scelta di questa frase per farne un'epigrafe.

Infatti, l'estrema brevità della citazione, *divini gloria ruris*, estratta a forza da un discorso che, come s'è cercato di dimostrare, è articolato su più piani, consente almeno due letture, che peraltro appaiono compatibili l'una con l'altra. La prima, la più immediata e superficiale, e forse quella direttamente prevista dai committenti, si concentra sulla ripetuta e ormai banalizzata idea della sacralità della campagna: *gloria* e *divini* si prestano, secondo questa lettura, ad un'esaltazione enfatica ed acritica della campagna, in una dimensione astratta, generica, decontestualizzata[8]. Una seconda lettura, invece, che tenga conto dell'intero passo e quindi dei significati in esso presenti, potrebbe far leva piuttosto sul tema della fatica, del lavoro come sforzo incessante. La citazione allora potrebbe rientrare in quella "religione del lavoro" che è uno dei dogmi della modernità, una sacralizzazione dell'impegno produttivo che sostiene tutte le ideologie moderne, le quali nel loro totalitarismo intendono sostituire il progresso economico ad ogni altra aspettativa umana. La nostra citazione, dunque, in questo contesto civile si presta ad acquisire la funzione pragmatica di perentorio incitamento al lavoro, di "parola d'ordine": la sua compattezza sintattica favorita dall'iperbato, infatti, la rende facilmente isolabile e memorabile.

La quarta scritta, sulla parete ovest, "REGERE ROMANE MEMENTO", non contiene nessuna parola che alluda al mondo della campagna, sembra perciò in-

[8] A cui si sovrappone certamente l'allusione carducciana di *Rime nuove*, *Il bove*, 14 *"il divino del pian silenzio verde"*, reso memorabile dalla pratica scolastica per il doppio iperbato che produce un'ipallage.

congrua nel contesto in cui si trova e pertanto la sua presenza va giustificata con motivazioni non testuali. Si tratta di parole estratte da un verso assai celebre dell'*Eneide*. In breve: nell'Eliso Enea ascolta il padre Anchise che, dopo avergli indicato i suoi diretti discendenti, gli mostra, in un ordine non linearmente cronologico bensì tematico, i futuri grandi personaggi di Roma, da Romolo ad Augusto[9] (*Aen*. 6, 788-886). Anchise termina con i versi famosi, *Aen*. 6, 847-853:

Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore voltus,
orabunt causas melius caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu ***regere*** *imperio populos,* ***Romane, memento***
(haec tibi erunt artes) pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.

Altri modelleranno con grazia maggiore il bronzo spirante di vita - lo credo di certo - e sapranno trarre dal marmo volti viventi; peroreranno meglio le cause, e disegneranno col compasso i movimenti celesti, e prediranno il sorgere degli astri: tu di **reggere** col tuo impero i popoli, **Romano, ricordati**: queste saranno le tue arti, e alla pace imporre una regola, risparmiare gli arresi e sgominare i ribelli.

Il poeta fa riconoscere ad Anchise, l'antenato, dunque il portavoce della verità etica, politica e storica, la superiorità di altri popoli (in realtà la civiltà greca, quale si era venuta arricchendo nei secoli) in tutte le "arti" rispetto al popolo romano, ma proprio ad esso le parole di Anchise attribuiscono la capacità, e il compito, di governare il mondo, col potere della legge e dell'ordine politico.

In un contesto culturale e civile di tipo nazionalistico questi versi hanno assunto la funzione di predizione e conferma di disegni politici deliranti, lo sappiamo. La familiarità con questo passo, favorita da un umanesimo nazionalistico attraverso la scuola, e in particolare col verso 851, spiega perché la citazione sia sconnessa e sintatticamente incompleta[10]: evidentemente dovevano bastare poche parole per richiamare tutto un programma politico che si pretendeva preannunciato dallo stesso Virgilio, con parole dotate di un'indiscussa autorevolezza profetica. Anche qui abbiamo un esempio di collaborazione da parte del lettore-osservatore programmata dal locutore, cfr. *supra*. Ed è a questo contenuto, che si voleva che fosse un ordine perentorio (sfruttando

[9] Naturalmente in una prima stesura, alla quale il poeta aggiunse poi l'epicedio di Marcello, 6, 854-886.

[10] Infatti il verbo *regere*, bivalente, richiederebbe necessariamente che ne sia espresso l'oggetto; in questo caso però lo spazio e il vincolo grafico del limite delle tre parole hanno imposto, e favorito, una stesura scorciata, e per ciò stesso più incisiva e memorizzabile.

infatti la presenza dell'imperativo *memento*), che le tre precedenti citazioni virgiliane devono guidare l'attenzione e suscitare la partecipazione del lettore-osservatore: un presunto dovere storico affidato dal destino al popolo d'Italia. Soltanto così si giustifica la presenza di questa citazione insieme con le altre tre: in linea con la *vulgata* dell'interpretazione virgiliana, la mitologia politica del momento connetteva strettamente i progetti nazionalistici con la realtà largamente contadina della popolazione italiana.

La lettura, a questo punto, delle scritte dipinte, secondo una successione obbligata, "MAGNA PARENS FRUGUM", "SALVE SATURNIA TELLUS", "DIVINI GLORIA RURIS", "REGERE ROMANE MEMENTO", mostra la coerenza, a suo modo, del programma comunicativo che ha presieduto alla scelta di parole, frasi, rimandi ed allusioni. Le quattro scritte (in accordo con quelle dei cartigli, cfr. *supra*) nel loro insieme costituiscono un unico atto perlocutorio, che è ben riconoscibile e in qualche modo ancora attivo anche in forza della obbligata dinamica di lettura. Il tutto è realizzato certamente grazie alla solennità intimorente del latino (intimorente nel passato, sostituita oggi da totale estraneità ed insignificanza, data la sempre più estesa assenza del latino - lingua e testi - dal "bagaglio culturale" anche delle persone scolarizzate). Al centro di questa rete di rimandi si trova, non espressa linguisticamente ma con una presenza ben più incisiva grazie alla cooperazione dell'osservatore, l'Italia, o piuttosto l'idea di un'Italia più convenzionale (o virtuale) che reale.

Verg. *georg*. 2, 136-166

la terra italiana è pari alle più ricche dell'Oriente ma è esente dai loro mostruosi prodigi

Sed neque Medorum silvae ditissima terra
nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus
laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi
totaque turiferis Panchaia pinguis harenis.
Haec loca non tauri spirantes naribus ignem 140
invertere satis immanis dentibus hydri,
nec galeis densisque virum seges horruit hastis;

la campagna italica è fertilissima e nutre bestiame florido

sed gravidae fruges et Bacchi Massicus umor
implevere; tenent oleae armentaque laeta.
Hinc bellator equos campo sese arduus infert, 145
hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus

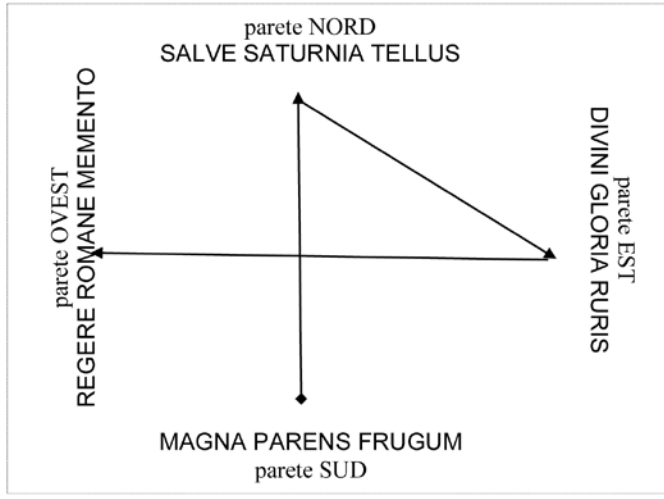
victima saepe tuo perfusi flumine sacro
Romanos ad templa deum duxere triumphos.
Hic ver adsiduum atque alienis mensibus aestas;
bis gravidae pecudes, bis pomis utilis arbos.

è esente dalle insidie naturali

At rabidae tigres absunt et saeva leonum
semina, nec miseros fallunt aconita legentis,
nec rapit immensos orbis per humum neque tanto
squameus in spiram tractu se colligit anguis.

possiede bellezze e ricchezze naturali

Adde tot egregias urbes operumque laborem,
tot congesta manu praeruptis oppida saxis
fluminaque antiquos subterlabentia muros.
An mare quod supra memorem quodque adluit infra?
anne lacus tantos? te, Lari maxime, teque,
fluctibus et fremitu adsurgens Benace marino?
An memorem portus Lucrinoque addita claustra
atque indignatum magnis stridoribus aequor,
Iulia qua ponto longe sonat unda refuso
Tyrrhenusque fretis immittitur aestus Avernis?
Haec eadem argenti rivos aerisque metalla
ostendit venis atque auro plurima fluxit.



XVII

VIRGILIO, *GEORGICHE*, 2, 1-21. UNA LETTURA*

Prima qualche, e forse non inutile, informazione manualistica. Virgilio (70-19 a. C.) compose il poemetto didascalico *Georgica* dal 37 al 29 a. C. Come poema, cioè opera letteraria di alta qualità artistica, che dovrebbe insegnare (questo significa l'aggettivo "didascalico") le operazioni da svolgere nel lavoro dei campi (questo il significato del titolo), è diviso in quattro parti, corrispondenti ai quattro libri che lo costituiscono. Nel primo: la lavorazione dei terreni, la coltivazione dei cereali, i segni meteorologici; nel secondo: la coltivazione delle piante utili, vite e ulivo; nel terzo: l'allevamento degli animali; nel quarto: la cura delle api.

Nessuno ha mai imparato a fare l'agricoltore leggendo questo poema. Tutti lo hanno letto e lo leggono tuttora come opera d'arte in cui lingua latina, metrica, retorica, erudizione, unite all'amore di Virgilio per la sua patria, la sua terra, la sua storia, insieme con l'attenzione alla vita anche degli esseri più piccoli, ed inoltre l'amore per la sua lingua, il desiderio di capire i fenomeni che ci circondano, la straordinaria conoscenza del patrimonio culturale del suo tempo, la padronanza dei più sottili ed efficaci mezzi di espressione del pensiero e della sensibilità personale, la riflessione pensosa e inquieta sul senso della vita creano dei versi che anche oggi siamo in grado di ascoltare, perché ci parlano di noi.

Nessun testo vive nel vuoto. Bisogna tenere presente il passo precedente, cioè come si conclude il primo libro, per riconoscere la relazione con l'inizio del secondo.

Dopo aver parlato della coltivazione della terra, il poeta (prendendo spunto dall'uccisione di Cesare, 15 marzo 44 a. C.) ci mette davanti agli occhi, in una sintesi drammatica, la situazione morale, civile e politica della sua patria, Roma, in preda a sconvolgimenti profondi che sembrano portarla ad un'inevitabile rovina - come una quadriga lanciata a velocità crescente e senza con-

---

* Questa lettura del passo iniziale del secondo libro delle *Georgiche* è nata (e successivamente rielaborata) a lato della stesura del commento all'intero libro che mi era stato chiesto dall'indimenticabile prof. Alfredo Ghiselli per la nuova edizione della sua traduzione, Ghiselli 2013, a cui mi aveva chiesto di aggiungere il glossario e la versione adattata di una mia ricerca sul vino in Virgilio, cfr. cap. XVIII; da questa edizione sono tratte le traduzioni in questo capitolo. Alla cara memoria del prof. Ghiselli dedico questo lavoretto, che, come molti altri miei, gli deve moltissimo sul piano metodologico e contenutistico.

trollo. La raffinatezza poetica non addolcisce l'amara percezione del presente, ma la rende ancor più acuta, *georg*. 1, 505-514:

Quippe ubi fas versum atque nefas: tot bella per orbem,
tam multae scelerum facies, non ullus aratro
dignus honos, squalent abductis arva colonis,
et curvae rigidum falces conflantur in ensem.
Hinc movet Euphrates, illinc Germania bellum;
vicinae ruptis inter se legibus urbes
arma ferunt; saevit toto Mars impius orbe,
ut cum carceribus sese effudere quadrigae,
addunt in spatia et frustra retinacula tendens
fertur equis auriga neque audit currus habenas.

Infatti quaggiù sono scambiati il lecito e l'illecito: tante guerre per il mondo, tanto numerosi i volti del delitto; nessun giusto onora l'aratro; sono squallidi i campi, svuotati dei coloni, e le falci ricurve sono fuse per farne rigide spade. Di qui l'Eufrate, di là attacca la Germania; città vicine, rompendo reciproci patti, si fanno la guerra; l'empio Marte incrudelisce su tutto il mondo - così, lanciate fuori dai cancelli, le quadrighe si fanno sempre più veloci sulla pista e l'auriga tirando, inutilmente, le briglie è trascinato via dai cavalli: il carro non sente più le redini.

L'impatto emotivo è reso più forte dalla mancanza di un finale quale il lettore si aspetterebbe, secondo le norme retoriche, cioè un finale che sintetizzi il contenuto del libro prima di passare al successivo, come avviene infatti al termine del secondo e del quarto libro (non del terzo, in questo analogo a quello del primo: uno degli spiragli attraverso cui Virgilio ci lascia intravedere la sua visione del mondo, realistica e pensosa).

georg. 2, 1-8 Proemio

Hactenus arvorum cultus et sidera caeli;
nunc te, Bacche, canam, nec non silvestria tecum
virgulta et prolem tarde crescentis olivae.
huc, pater o Lenaee: tuis hic omnia plena
muneribus, tibi pampineo gravidus autumno
floret ager, spumat plenis vindemia labris;
huc, pater o Lenaee, veni, nudataque musto
tinge novo mecum dereptis crura coturnis.

Sin qui la coltura dei campi e le stelle del cielo.
Ora te, Bacco, canterò e con te i virgulti
silvestri e la prole dell'ulivo tardicrescente.
Qui vieni, o padre Leneo, qui tutto è pieno

dei tuoi doni, per te fiorisce il campo di pampini
autunnali, spuma la vendemmia all'orlo dei tini ricolmi;
qui vieni, o padre Leneo, e con me, tolti i coturni,
tingi le nude gambe col mosto nuovo.

v. 1

Hactenus arvorum cultus et sidera caeli

Il secondo libro si apre con questo verso che sintetizza il contenuto del primo, di cui mette in evidenza la bipartizione di stampo esiodeo: *georg*. 1, 40-310, la parte dedicata ai lavori nei campi, *georg*. 1, 311-463, alla meteorologia (che per gli antichi comprende l'osservazione di tutti i fenomeni che hanno luogo al di sopra della superficie terrestre, dall'atmosfera alla volta celeste, cfr. Sen. *nat*. 1; 2; 4b; 5; 7).

Con i due plurali *cultus* e *sidera*, in posizione speculare nel chiasmo (*arvorum* ***cultus*** *et* ***sidera*** *caeli*), il poeta mette in parallelo la varietà delle operazioni e delle competenze richieste all'agricoltore con la ciclicità dei fenomeni naturali che accompagnano e scandiscono il suo lavoro annuale. I due determinanti, *arvorum* e *caeli*, collegano la concreta visione orizzontale dei terreni seminativi, gli *arva*, con la struttura circolare, geometrica, dell'universo, e cronologica, dell'anno.

Dopo il dattilo iniziale, gli spondei delle sedi centrali (*cultus* è accusativo plurale: *ārvōrūm cūltūs ēt)*, l'equilibrata successione delle incisioni (la dieresi dopo il primo dattilo, le due cesure), il chiasmo, tagliato dalla cesura semisettenaria, conferiscono al verso un ritmo pausato e tranquillo, il tono di quieta ripresa del discorso generale. In tal modo il verso da un lato richiama i temi generali propri del genere letterario di questo poema, dall'altro mette fine, per contrasto, alla cupa drammaticità del passo terminale del libro precedente, agitato dalla condanna delle guerre che, alleate a sconvolgimenti morali e sociali, sembrano devastare il mondo (*georg*. 1, 511 *saevit toto Mars impius orbe*) e portarlo ad una rovina inevitabile (cfr. l'impatto emotivo prodotto dalla similitudine finale che lascia il lettore sull'orlo di un abisso ormai inevitabile).

L'avverbio *hactenus* è impiegato normalmente nelle transizioni (con l'accusativo o *de* + ablativo), in particolare nella prosa e quando si mira a produrre un tono colloquiale, frequente in Cicerone (ad es. *top*. 32; spesso nella formula *sed haec hactenus*: *div*. 2, 53; *fat*. 20; *off*. 1, 91; 1, 140; 1, 160; *Lael*. 5; *par*. 5, 41 ecc.). In questo verso l'avverbio, isolato dalla dieresi, compensa da solo, come accade spesso, l'ellissi del verbo *canere* (qui sarebbe nella forma *cecini*), il termine tecnico della dizione poetica, come tale usato nella *propositio* iniziale del poema (*georg*. 1, 5 *hinc canere incipiam* «comincerò da qui a cantare») e qui al verso 2, nella *propositio* di questo libro.

Un verso, questo primo del secondo libro, che in qualche modo si assume, per così dire, la funzione retorica che manca alla fine del libro precedente (cfr. *supra*).

vv. 2-8

nunc te, Bacche, canam, nec non silvestria tecum
virgulta et prolem tarde crescentis olivae.
huc, pater o Lenaee: tuis hic omnia plena
muneribus, tibi pampineo gravidus autumno 5
floret ager, spumat plenis vindemia labris;
huc, pater o Lenaee, veni, nudataque musto
tinge novo mecum dereptis crura coturnis.

A contrasto con l'iniziale *hactenus*, che è volto all'indietro, la serie di deittici nei versi successivi, v. 2 *nunc*, vv. 4 e 7 *huc*, v. 4 *hic*, oltre al futuro *canam*, riportano l'attenzione del lettore sui contenuti nuovi. La *propositio*, analogamente al proemio del primo libro (nel secondo la dedica è rimandata ai vv. 41-46), è accompagnata dall'invocazione alla divinità, il solo Bacco, considerato qui protettore degli alberi da frutto, oltre che della vite; il nome del dio è messo in rilievo tra la dieresi e la preziosa cesura femminile (*nunc te, Bācchĕ,* ‖ *cănam*). In questi primi versi viene invocato il Bacco δενδρίτες («protettore degli alberi») subito dopo il Bacco χάρκιμος («protettore degli alberi da frutto») cfr. vv. 4-5 *tuis hic omnia plena* / *muneribus*, col richiamo al *munera vestra cano* («canto i vostri doni») che concludeva la prima sezione delle invocazioni all'inizio del poema (*georg*. 1, 12).

Nei versi 2-3, l'elenco *nec non silvestria… olivae* allinea propriamente i contenuti della seconda metà del libro (secondo un ordine parzialmente diverso dall'effettiva trattazione), e allude soltanto indirettamente anche alle istruzioni agronomiche della prima parte. In questo elenco l'economia espressiva fa sì che la parte della vite sia appena accennata dal solo *tecum*: infatti già l'invocazione a Bacco l'ha richiamata. Del resto, il lettore ancora non lo sa, alla vite sarà riservata la trattazione più ampia rispetto a qualsiasi altra pianta (sessanta versi, cfr. *infra*): per ora il bisillabo *tecum* è posto tra i *silvestria virgulta* (in *enjambement*), cioè le piante coltivate o ricercate per il loro legname e non per i frutti, e l'ampia perifrasi dedicata all'ulivo.

L'umanizzazione dell'ulivo (l'umanizzazione di elementi naturali, anche minuscoli, è un atteggiamento ben noto di Virgilio e che costituisce non piccola parte del fascino della sua poesia) è prodotta dall'immagine della *proles* (propriamente: l'insieme dei figli di una persona o famiglia), i polloni che spuntano attorno alla ceppaia anche della pianta molto vecchia, ma sempre vigorosa e dalla lunghissima vita (*georg*. 2, 181 *vivacis olivae* «dell'ulivo

sempre vivo»), quasi un quadretto di intimità familiare (cfr. Tibull. 2, 2, 21-22 *prolemque ministret / ludat et ante tuos turba novella pedes* «e (ti) doni una discendenza e una turba di nipotini giochi attorno ai tuoi piedi») a cui i cinque spondei del v. 3 conferiscono un ritmo e un tono solenne, non senza un richiamo indiretto all'uso romano della propagazione dell'ulivo con i polloni (a differenza di quello greco con la semina). Per le alternanze metonimiche *oliva/olea* (oliva-ulivo-uliveto) cfr. i versi 38 e 85. Il poeta sfrutta l'esperienza e l'idea comune che la crescita dell'ulivo è molto lenta (il lessico è quello di Varro *rust*. 1, 41, 5 *olea in crescendo tarda* «l'ulivo lento nel crescere») per alludere alla sua longevità, che compensa il ritardo della sua fruttificazione se la pianta proviene dal seme, secondo un'opinione tradizionale, che Plinio non ritiene più valida ai suoi tempi, *nat*. 15, 3: *Hesiodus… negavit oleae satorem fructum ex ea percepisse quemquam: nam tarda tunc res erat. At nunc etiam in plantariis ferunt, translatarumque altero anno decerpuntur bacae* «Anche Esiodo… ha escluso che qualcuno, dopo aver piantato un ulivo, ne avesse raccolto il frutto: così tardiva era allora la produzione. Ma al giorno d'oggi gli ulivi producono anche nei vivai e, se trapiantati, se ne raccolgono le olive l'anno successivo»).

Si nota che nell'introduzione lo spazio maggiore è dedicato alla vite; d'altronde la sua trattazione specifica occuperà i versi 259-419 (quasi un terzo dell'intero secondo libro), perché la sua coltura era considerata la più impegnativa, a differenza di quella dell'olivo, considerata più facile[1]. Con il poliptoto *huc hic* il poeta allude al contesto locale in cui vanno posti i versi 4-8: l'azienda agricola, dove i ricchi romani si trasferivano per sfuggire l'afa autunnale delle città. In sintesi viene proposta la successione naturale e cronologica dei momenti e delle operazioni riferiti alla vite-vino, secondo lo schema: dal generale al particolare con la progressiva restrizione del campo visivo. Ecco allora: la protezione di Bacco sui prodotti degli alberi (vv. 4-5), poi la maturazione delle uve (compresa la vendemmia, vv. 5-6), infine le fasi della vinificazione presentate con un *hýsteron próteron* che mostra prima lo spumeggiare del mosto nei *labra* e poi la pigiatura nei tini, per mezzo del particolare realistico delle gambe tinte del colore stesso del mosto (vv. 6-8). La metonimia *vindemia* evoca l'operazione già effettuata e taciuta prima; in *georg*. 2, 89 *Non eadem arboribus pendet vindemia nostris* («Non è uguale la vendemmia che pende dai nostri alberi») e in *georg*. 2, 522 *mitis in apricis coquitur vindemia saxis* («si cuoce al sole la dolce vendemmia») la direzione

[1] *Georg*. 2, 420-425 *Contra non ulla est oleis cultura, neque illae / procurvam exspectant falcem rastrosque tenacis, / cum semel haeserunt arvis aurasque tulerunt; / ipsa satis tellus, cum dente recluditur unco, / sufficit umorem et gravidas, cum vomere, fruges, / hoc pinguem et placitam Paci nutritor olivam* («Al contrario gli ulivi non chiedono alcuna coltivazione, loro non aspettano la roncola ricurva, né i tenaci rastrelli una volta che abbiano attecchito al suolo e sopportata la forza dei venti. Ora la terra, se viene aperta con il dente ricurvo della zappa, dà umore sufficiente alle piante e con l'aratro maggiore raccolto. Per ciò pianta il pingue ulivo, sacro alla Pace»).

cronologica è inversa: l'uva che sarà vendemmiata.

Tale successione è scandita dalla ripetuta invocazione *pater o Lenaee*, un'espressione in cui il prezioso grecismo (*Lenaeus*, uno dei nomi di Dioniso derivato da λήνη «baccante», ma tradizionalmente connesso con ληνός «tino», che richiama anche le Lenee ateniesi e la festevolezza connessa all'assaggio del vino nuovo[2]) viene qualificato con il *pater* del dio romano *Liber* a cui fu assimilato Bacco (chiamato sempre *Liber pater* e non solo nelle invocazioni). Il poeta tace la fase della torchiatura, forse per non inserire questo momento di fatica entro un quadro di cui vuole sottolineare la generale festosità: gli basta citare i *labra*, i bacini in cui si raccoglieva il mosto uscito dai torchi, i *prela*.

Nell'ampia parentesi dei vv. 4-6, la ellissi del verbo dà al primo membro (*tuis… muneribus*) un valore generalizzante, poiché i *munera*, i doni di Bacco, sono specificati subito di seguito. Segue infatti il variegato cromatismo disteso su tutta la campagna (*ager* è la superficie coltivata libera da costruzioni) evocato dal *floret* in *rejet*, a cui segue il realistico e dinamico *spumat* del v. 6. Anche qui opera la tecnica della restrizione dell'obiettivo: da *omnia* (tutto il mondo della campagna costituito da molti elementi, questo il significato dell'aggettivo latino *omnis*), alla ricchezza dei prodotti dei campi (*gravidus*, *floret*), finché l'obiettivo si concentra sull'orlo dei *labra* da cui trabocca il mosto ribollente.

Il dinamismo diventa festa della pigiatura nei tre verbi dei vv. 7-8, *nudata*, *tinge*, *dereptis*, festa a cui vuole partecipare anche il poeta, *mecum*. I due iperbati aggettivo-nome dei vv. 5-6 con lo schema abAB mettono in rilievo il tema della fecondità: *gravidus* trasferisce al mondo vegetale la fecondità della generazione animale, attribuita peraltro ad *ager*, la terra madre, *pampineo* punta l'obiettivo, con precisione referenziale, sui tralci fogliati dell'anno, i *pampini* che portano i grappoli (distinti dai *palmites*, i tralci lunghi che costruiscono l'ossatura, l'impalcatura legnosa della vite). Il terzo comma, dovendo segnalare il termine della parentesi, offre una struttura parzialmente diversa: il verbo all'inizio e un solo iperbato *plenis vindemia labris*, ma contribuisce all'espressione della ricchezza donata dall'autunno con il lessico dell'allegra abbondanza: *spumat* e *plenis*.

Il ritmo dattilico del verso 5 (fatto di quasi tutte lunghe parole, con quattro

---

[2] *Georg*. 2, 380-389 *Non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris / caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi, / praemiaque ingeniis pagos et compita circum / Thesidae posuere, atque inter pocula laeti / mollibus in pratis unctos saluere per utres / nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / versibus incomptis ludunt risuque soluto, / oraque corticibus sumunt horrenda cavatis, / et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibique / oscilla ex alta suspendunt mollia pinu* («Non per altra colpa s'immola a Bacco un caprone su tutti gli altari e vanno in scena gli antichi ludi, e i discendenti di Teseo posero intorno per i borghi e i crocicchi premi all'ingegno e lieti tra le coppe saltavano nei teneri prati sugli otri unti. E ancora i coloni d'Ausonia, gente discesa da Troia, fan festa in rozzi metri e risi sfrenati e indossano, scavate le cortecce, maschere orrende e con lieti carmi invocano te, Bacco, e per te appendono a un alto pino molli statuette»).

dattili seguiti da due spondei), un verso peraltro spondaico, lo isola esattamente al centro dei sette versi (2-8, il vero proemio costituito dalla *propositio* e dall'invocazione) disposti nella sequenza 3-1-3, perché contrasta con la netta prevalenza di spondei negli altri sei versi (dove, nelle prime quattro sedi il rapporto spondei/dattili è di 17 a 7). La ricercata difformità ritmica di questo verso rispetto a quelli che lo incorniciano basterebbe da sola a spiegare la presenza, certo infrequente, dello spondeo nella quinta sede (oltre tutto per allungamento della sillaba breve *-dus* in arsi: *gravi*|*dūs au*|*tumno*), senza cioè pensare ad un grecismo che in questo caso non sarebbe attirato dalla presenza di parola greca[3].

L'invocazione, vv. 4-8, è costruita secondo i moduli dell'inno precatorio. Si chiede alla divinità, designata due volte con la epiclesi scandita dal liturgico *o*, di rendersi presente accanto all'orante, in questo caso il poeta stesso[4]. Ma la prima volta, v. 4, l'orante interrompe la sua richiesta: secondo l'uso (e la prudenza), vuole prima motivarla per mezzo della aretalogia, vv. 4-6, costruita da tre membri paratattici, i cui primi due sono iniziati dall'*adnominatio tuis*/*tibi* per mettere in forte rilievo il riconoscimento dei meriti del dio nel successo della coltura, come viene suggerito dai *rejet*. I tre versi sono legati dagli *enjambement* per costruire una ininterrotta corona di immagini di rigoglio e di allegra soddisfazione per il raccolto presente e per la gioia promessa dal vino futuro, *musto… novo*. Solo dopo l'ampia parentesi aretalogica l'orante completa la sua preghiera, e, secondo un'antica pratica cultuale, indica al dio come e dove deve muovere i suoi passi (per la mentalità politeista, l'orante, essendo un uomo, vuole proteggersi dai rischi impliciti nell'avvicinamento alla divinità). In questo caso Bacco viene invitato ad unirsi ai contadini, e al poeta, che nei tini pigiano le uve andando a tempo e tenendosi uniti a due o a tre, le braccia degli uni sulle spalle degli altri (ne abbiamo delle vivaci rappresentazioni nell'arte antica), per mantenere il ritmo e per evitare di scivolare.

Questo aspetto preciso della preghiera domina l'intera invocazione, che si apre al verso 4 con l'avverbio di direzione *huc* che, lasciato per ora privo del verbo, crea una tensione che si scioglierà solo al verso 7. I due versi, identici nella struttura metrica, lo sono anche nel ritmo, in cui emerge la raffinata cesura del terzo trocheo (un'altra cesura femminile al v. 2, cfr. *supra*, anch'essa richiamata dal grecismo del nome divino). Nei due versi finali l'intreccio dei tre iperbati (*nudata* (*tinge*) *musto novo* (*mecum*) *dereptis crura coturnis*: aBbcAC) crea un tono di festosa eccitazione nella quale acquista rilievo il nome

---

[3] Non utili perciò gli esempi di *georg*. 3, 60 *Aetas Lucinam iustosque pati hymenaeos* («L'età per affrontare Lucina e le giuste nozze») e *ecl*. 7, 53 *Stant et iuniperi et castaneae hirsutae* («Stanno dritti i ginepri e gli irsuti castagni»), motivabili diversamente.

[4] Cfr. l'iniziale appello ad Ottaviano in *georg*. 1, 41-42: *ignarosque viae mecum miseratus agrestis* / *ingredere et votis iam nunc adscuesce vocari* («e impietosito dei contadini che ignorano il cammino, avanza con me, e abituati ormai ad ascoltare preghiere»).

lasciato per ultimo, *coturnis*, che si riferisce alla calzatura propria di Bacco, una specie di stivaletto chiuso sul davanti da cinghie dipinte di rosso, usata dai cacciatori, che corrisponde all'*endromís*, attributo di Artemide e delle ninfe (mentre il *kóthornos*, l'ampia calzatura femminile, da portare in casa, era attributo dell'effeminato Dioniso dell'età classica). Il realistico particolare degli stivaletti sfilati potrebbe far interpretare questa immagine soltanto come una movimentata scena di *enthousiasmós* («invasamento») dionisiaco (e giustificare la lezione *direptis* «strappati via»), ma contrasterebbe con l'immagine di Bacco quale dio civilizzatore e portatore della coltura della vite[5] (sola eccezione, mitologica, l'ubriachezza dei Centauri[6]).

In questo proemio Virgilio, dunque, non è tanto il poeta erudito che dispensa istruzioni e consigli al lettore-allievo - come richiede il codice didascalico -, quanto piuttosto un coltivatore della terra lui stesso, che compie i riti e le azioni tradizionali tra la gente dei campi.

georg. 2, 9-21 Riproduzione spontanea degli alberi

Principio arboribus varia est natura creandis.
namque aliae nullis hominum cogentibus ipsae
sponte sua veniunt camposque et flumina late
curva tenent, ut molle siler lentaeque genistae,
populus et glauca canentia fronde salicta;
pars autem posito surgunt de semine, ut altae
castaneae, nemorumque Iovi quae maxima frondet
aesculus, atque habitae Grais oracula quercus.
Pullulat ab radice aliis densissima silva,
ut cerasis ulmisque; etiam Parnasia laurus
parva sub ingenti matris se subicit umbra.
Hos natura modos primum dedit, his genus omne
silvarum fruticumque viret nemorumque sacrorum.

Varia anzitutto è la natura a crear piante.
Alcune vengono su da sole spontaneamente, non costrette

[5] Cfr., di seguito a *georg*. 2, 385-389 (compresi nella nota 1), i versi 390-396: *Hinc omnis largo pubescit vinea fetu, / complentur vallesque cavae saltusque profundi / et quocumque deus circum caput egit honestum. / Ergo rite suum Baccho dicemus honorem / carminibus patriis lancesque et libia feremus, / et ductus cornu stabit sacer hircus ad aram / pinguiaque in veribus torrebimus exta colurnis*. («Di lì tutta la vigna comincia a farsi grande con abbondante filiazione d'uva e si riempiono le concavi valli e i balzi profondi e ovunque il dio rivolse il suo sacro volto. Perciò, secondo il rito, renderemo a Bacco i suoi onori coi carmi dei padri e gli offriremo piatti succosi e focacce; un sacro caprone condotto per le corna sarà fermo presso l'altare e sugli spiedi di nocciolo gireremo al fuoco grassi visceri»).

[6] *Georg*. 2, 455-457: *Bacchus et ad culpam causas dedit; ille furentis / Centauros leto domuit, Rhoecumque Pholumque / et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem* («E Bacco fu anche causa di colpe; domò con la morte i furibondi Centauri, e Reto e Folo, e Ileo minacciante i Lapiti con l'ampio cratere»).

dall'uomo, ed occupano per lungo tratto le pianure e le anse
dei fiumi tortuosi, come il molle sìlero e la flessibili ginestre,
il pioppo e i salici biancheggianti di glauche foglie.
Parte invece sorgono dal seme giù caduto, come gli alti
castagni, l'ischio gigante dei boschi che sacro a Giove
frondeggia e le querce reputate oracoli dai Greci.
Ad altre pullulano dalla radice fitti germogli,
come ai ciliegi e agli olmi; anche il piccolo alloro del Parnaso
cresce sotto la grande ombra della madre.
Questi modi all'origine diede la natura, con questi
verdeggia ogni specie di pianta, di arbusti, di sacri boschi.

vv. 9-13

Principio arboribus varia est natura creandis.
namque aliae nullis hominum cogentibus ipsae
sponte sua veniunt camposque et flumina late
curva tenent, ut molle siler lentaeque genistae,
populus et glauca canentia fronde salicta;

Principio segna l'avvio solenne dell'insegnamento, i suoi fondamenti generali, secondo i frequenti esempi lucreziani (1, 503; 2, 589; 2, 937 ecc.) e nello stesso tempo marca la successione temporale nella storia umana, dalla piena naturalità dell'ambiente abitato dall'umanità primitiva al *labor* che garantisce il progresso, sinteticamente segnalata dall'opposizione *natura* (v. 9), *usus* (v. 22). Il carattere gnomico del verso 9 anticipa la trattazione tripartita derivata da Teofrasto, *hist. plant.* 2, 1, 1, anche nell'ordine: lo spontaneo (ἢ αὐτόμαται, *sponte sua*) estendersi progressivo della boscaglia sui terreni umidi marginali (vv. 10-13), la germinazione da seme lasciato cadere dalla pianta (ἢ ἀπὸ σπέρματος, *posito… de semine*, vv. 14-16), lo spuntare rigoglioso dei polloni (ἢ ἀπὸ ῥίζης, *ab radice*, vv. 17-19). Il modello della trattazione accademica utilizzato dal poeta prevede infatti l'esposizione dell'argomento, v. 9, seguita dalle δόζαι («le opinioni» degli studiosi autorevoli), che conferiscono validità scientifica all'esposizione (qui basta l'autorità di Teofrasto), a cui danno concretezza le esemplificazioni, scandite dai tre *ut*.

La generazione spontanea delle piante, oggetto di discussione filosofica, appare sottratta ad ogni spiegazione naturalistica verificabile dall'indagine e dal controllo umano: le tre espressioni successive *nullis hominum cogentibus*, *ipsae*, *sponte sua* legate dall'inarcatura dei vv. 10-11 (da notare l'enfasi di *nullis hominum*, cfr. Plin. *nat.* 33, 143 *nullos hominum*, Tac. *Germ.* 43, 4 *nullo hostium sustinente*, [Liv.] per. 88 *in nullo hominum*) sembrano escludere il ruolo dei semi, a contrasto con il *posito… de semine* del v. 14, perché Virgilio porta all'estremo la distinzione di Varro *rust.* 1, 40, 1 *Primum semen, quod est principium genendi, id duplex, unum quod latet nostrum sensum, alterum*

quod apertum («In primo luogo il seme, che è l'origine della generazione, è di due tipi, uno che è nascosto alla nostra vista, l'altro che vi è accessibile»), cfr. Theophr. *hist. plant.* 3, 1, 4, dove infatti si parla di semi non visibili. In più, l'ablativo assoluto del v. 10 (*nullis hominum cogentibus*) che apre il *tricolon* prima di tutto nega, per questo tipo di riproduzione, la pertinenza al tema specifico del secondo libro, che è l'opera dell'uomo sul mondo vegetale. L'iperbato, l'*enjambement* dei vv. 10-11, il *late* in clausola che estende l'azione del verbo *tenent* sia a *campos* sia a *flumina curva*, mostrano l'espansione incontrollata della boscaglia, che approfitta della grassa acqua stagnante dei meandri fluviali di cui copre le rive, e tende anche ad occupare il bassopiano circostante. Non è escluso che su tutta questa rappresentazione abbia influito il ricordo del paesaggio mantovano, attraversato da vari corsi d'acqua.

I quattro esempi sono divisi in base ad un elemento visivo che crea due coppie: il portamento analogo della pianta per il *siler* e la ginestra (questa è la prima attestazione in latino della parola *genista*), la particolare bicromia delle foglie del pioppo e del salice. Mentre nel v. 12 si ripete l'ordine aggettivo-nome, nel successivo i due nomi agli estremi del verso condividono il doppio colore espresso dall'aggettivo e dal participio. I quattro nomi, come spesso avviene, non indicano una specie definita ma piuttosto piante di specie affini, o che agli occhi degli antichi apparivano simili o comunque non abbisognavano di denominazioni più specifiche (tenendo conto anche degli incroci spontanei interspecifici); ad esempio, il *siler*, variamente identificato dagli studiosi, potrebbe essere un salice: per Jacques André 2010, *s. v.*, sarebbe la *Salix vitellina* dai polloni gialli o rossi. Così per la *populus* (da non confondere con gli ibridi, spesso alloctoni, delle odierne coltivazioni intensive) qui si può intendere sia la *Populus alba* (in *ecl.* 9, 41 *candida*) le cui foglie hanno la faccia inferiore argentea, sia l'ibrido spontaneo *Populus canescens* molto simile, dato che ad entrambe si adatta la qualifica della *glauca fronde*. L'abbinamento pioppo-salice (*populus… salicta* formano un tutt'uno) nei boschi sacri di Persefone (*Od.* 10, 510 μακραί τ'αἴγειροι καί ἰτέαι ὠλερίκαρποι «alti pioppi e salici dai frutti che non maturano») basta a collocare queste piante tra quelle che *sponte sua veniunt*, come appariva agli antichi, cfr. Teofrasto; Plinio, *nat.* 10, 108, spiega un po' diversamente l'aggettivo omerico e in *nat.* 10, 110 parla del seme del salice. Ancora il sintagma specifico *sponte sua* qualificherà questo tipo di vegetazione in *georg.* 2, 47-49[7], ma in un contesto diverso, quello delle tecniche per addomesticare la crescita della vegetazione spontanea. Il lessico e la sintassi del v. 10 sono ancora quelli utilizzati nel passo in cui il poeta parlava dell'alimentazione naturale offerta dalla terra all'umanità primitiva, *georg.* 1, 127-128 *in medium quaerebant, ipsaque tellus / omnia liberius nullo poscente*

[7] *Georg.* 2, 47-49 *Sponte sua quae se tollunt in luminis oras, / infecunda quidem, sed laeta et fortia surgunt, / quippe solo natura subest* («Le piante che da sé si levano alle regioni della luce sono sì infeconde, ma rigogliose e forti giacché sotto il suolo c'è la natura»).

ferebat («andavano alla ricerca del cibo per metterlo in comune, e la terra da sola, senza richiesta di alcuno, produceva tutto con grande generosità»).

vv. 14-19

pars autem posito surgunt de semine, ut altae
castaneae, nemorumque Iovi quae maxima frondet 15
aesculus, atque habitae Grais oracula quercus.
Pullulat ab radice aliis densissima silva,
ut cerasis ulmisque; etiam Parnasia laurus
parva sub ingenti matris se subicit umbra.

A differenza del primo gruppo di piante, per il secondo basta meno di un verso per definirlo, mentre si mantiene la triplice esemplificazione. Il raggruppamento di questi alberi è suggerito anche dall'utilità dei loro frutti, le castagne come alimento diretto per gli uomini, per gli animali quelli degli altri. La qualificazione delle *castaneae* col solo aggettivo contrasta con l'ampia attribuzione delle altre due piante, l'*aesculus* (il farnetto, *Quercus frainetto* Ten., grande quercia dell'Italia meridionale, Sicilia e Balcani), messa a confronto, *maxima*, con gli altri alberi alti (indicati qui dal collettivo *nemora* su cui cfr. anche *infra*) e di cui il poeta dà un ricchissima descrizione in *georg*. 2, 291-297[8], e la *quercus*, distinta dalla prima ma il cui nome ricopre una vasta serie di specie e di varietà di querce. Di entrambe viene segnalata la valenza religiosa: prima il consueto abbinamento con Giove, poi l'allusione specifica alla funzione oracolare attribuita ai querceti che circondavano il santuario epirota di Zeus a Dodona, una pratica divinatoria che al tempo di Virgilio era soltanto un ricordo letterario.

Netto mutamento di ritmo frastico nella presentazione del terzo gruppo. Nel v. 17 la collocazione iniziale del verbo, *pullulat*, isolato dalla dieresi, crea una radicale differenza di questo gruppo dal precedente. Infatti la semantica del *pullus* e il superlativo quadrisillabico, *densissima*, attribuito a *silva*, termine iperbolico per i polloni attorno al tronco, insistono sulla vigoria insita in queste piante che per riprodursi non si affidano al caso o all'incerto destino dei semi come i due gruppi precedenti. Il lessico del sintagma iniziale, *pullulat ab radice*, dimostra che la vitalità e il futuro della pianta sono garantiti dalla saldezza del ceppo stesso.

Nella coppia *cerasis ulmisque* sono abbinati due alberi di impiego diver-

---

[8] *Georg*. 2, 291-297 *aesculus in primis, quae quantum vertice ad auras / aetherias, tantum radice in Tartara tendit. / Ergo non hiemes illam, non flabra neque imbres / convellunt: immota manet multosque nepotes, / multa virum volvens durando saecula vincit, / tum fortis late ramos et bracchia tendens / huc illuc media ipsa ingentem sustinet umbram* («prima l'ischio, che quanto tende al cielo con la cima, tanto con le radici tende al Tartaro; pertanto l'inverno non lo travolge, e durevole vince il corso di innumerevoli discendenti, di molte generazioni di uomini e allora aprendo largamente le forti braccia dei suoi rami di qua e di là lui stesso nel mezzo sostiene gran cupola d'ombra»).

so e di provenienza diversa. Del ciliegio la specie spontanea era da sempre presente in Italia, ma i Romani apprezzavano soltanto le varietà coltivate provenienti dalla Grecia; dell'olmo nostrano, *Ulmus minor* (specie dell'Europa e dell'area mediterranea - ma dove attualmente è presente in rari esemplari), si usavano i rami come tutori della vite. Gli esempi anche qui sono tre, ma la descrizione è riservata all'alloro. Dapprima, nel v. 18 in clausola, è il tradizionale albero associato al mondo apollineo (cfr. v. 15). Nel v. 19, grazie anche alla connotazione dovuta al genere grammaticale femminile, riceve una umanizzazione dallo sguardo del poeta che si appunta sull'affollarsi dei polloni (col risultativo *se subicit*) attorno al tronco dell'albero madre. Infatti *matris* al centro del verso e in evidenza tra la semiquinaria e la semisettenaria, sembra proteggere i suoi polloni *ingenti… umbra*; l'antitesi iniziale *parva… ingenti* non è tanto un dato oggettivo quanto una nota affettiva. Questa situazione e la disposizione reciproca di pianta e polloni in *georg*. 2, 53-56[9] riceveranno una considerazione ben diversa, poiché riguarderanno l'intervento dell'agricoltore volto ad addomesticare le piante selvatiche.

vv. 20-21

Hos natura modos primum dedit, his genus omne 20
silvarum fruticumque viret nemorumque sacrorum.

I due anaforici in poliptoto *hos… his*, e il carattere gnomico delle due proposizioni in funzione di sintesi attestano che è terminata questa breve sezione, una specie di "sezione zero", e che ora inizierà la trattazione vera e propria, al cui centro vi sarà l'opera dell'uomo, il *labor*. Lo strumentale *his* (sott. *modis*) fa vedere in azione i diversi *modi* predisposti dalla natura, e l'*omne* in clausola ne dovrebbe essere la prova. L'intervento diretto della *natura* (*natura modos… dedit*), ideologicamente connotato da un verbo di azione intenzionale, risultativo[10], è collocato in un tempo, *primum*, che resta fuori dall'orizzonte storico (assai diverso perciò dal *Principio* del v. 9 dal valore pragmatico-argomentativo). Ha come effetto l'esteso verdeggiare della vegetazione spontanea che allora, in quel primordiale periodo indeterminato, copriva ogni spazio, come poteva immaginarla il poeta che, ai suoi tempi, vedeva quella che si distendeva ai margini dei coltivi e nelle aree non accessibili all'opera umana. L'equilibrata costruzione del verso 21, col parallelismo dei quattro elementi al genitivo legati dal doppio polisindeto, ha il suo centro nel *viret* (il solo bisilla-

---

[9] *Georg*. 2, 53-56 *Nec non et, sterilis quae stirpibus exit ab imis, / hoc faciat, vacuos si sit digesta per agros; / nunc altae frondes et rami matris opacant / crescentique adimunt fetus uruntque ferentem* («E certo farà ciò anche la pianta che esce sterile da radici profonde, se viene distribuita per i campi aperti; ora invece le alte fronde e i rami della madre le ottenebrano il sole e a quella che sta crescendo tolgono il frutto fecondato e bruciano lei che lo porta.»).

[10] Cfr. *georg*. 1, 60-61 *Continuo has leges aeternaque foedera certis / imposuit natura locis* («Subito la natura ha imposto queste leggi, questi vincoli eterni a luoghi determinati»).

bo, in più isolato dalla cesura del terzo trocheo e dalla semisettenaria), il verbo cromatico (*virere - viridis* «verde») in posizione dominante che riassume e diffonde attorno a sé la vitalità del mondo vegetale.

Nel v. 21 *silvarum* è una frequente metonimia per *ārbŏrum* (una forma che è difficilmente collocabile nell'esametro per la sua struttura prosodica, infatti non compare mai in Virgilio), che ha la funzione di iperonimo rispetto agli altri due (*frutices*: arbusti e piante basse, *nemora*: qui vale come alberi d'alto fusto, come nel v. 15), ed è la conferma di *genus omne* in *contre-rejet*. La qualifica *sacrorum*, che è un'innovazione virgiliana, allude all'uso di svolgere dei riti religiosi anche nei boschi, oltre al carattere sacro generalmente attribuito ai luoghi naturali in cui si avvertiva la presenza o l'energia (il *numen*) della divinità (come ad esempio nei querceti di Dodona richiamati *supra*). Questa tripartizione degli esempi, variamente interpretabile, ha l'effetto di richiamare quella della trattazione da essa conclusa, evidenziando in clausola l'alone religioso (*sacrorum*) ben presente nei versi precedenti, che si accompagna alla struttura speculare del verso (cfr. il chiasmo delle terminazioni e il richiamo allitterante dei due nomi alle estremità).

Il triplice poetismo morfologico del verbo *simplex pro composito*, v. 11 *veniunt* (= *proveniunt*), v. 12 *tenent* (= *detinent*), v. 14 *posito* (= *deposito*: *de-* «dall'alto»), concorre a mantenere la compattezza stilistica della trattazione di questa prima parte del discorso, naturalmente attraversata da varie forme di *variatio*.

In questo segmento della parte introduttiva del secondo libro, il poeta ha guidato il lettore nei boschi naturali. La clausola *nemorumque sacrorum* fa ben avvertire il doppio valore di ciò che è *sacer*: da un lato la comunione con la sfera divina che avvolge l'uomo nei luoghi incontaminati, prima e fuori della sua esperienza, dall'altro il brivido di estraneità che lo coglie di fronte a ciò che lo supera, che è venerabile ed insieme temibile. Su questa base, nel verso seguente che dà inizio alla trattazione propriamente didascalica, il poeta mette in evidenza l'operatività umana, l'*usus* («la pratica, l'esperienza»), che è in grado di dominare e regolare anche la vita naturale, *georg*. 2, 22:

Sunt alii, quos ipse via sibi repperit usus…

Altri modi vi sono che l'uso per via seppe da sé ritrovare…

E dunque il lettore è invitato a seguire le istruzioni che il poeta-maestro gli fornirà, guidati entrambi dal ritmo e dalle iridescenze della poesia.

XVIII

VINO, UVA, VITE NELLA POESIA VIRGILIANA*

1. *Italia, la terra del vino*

Se l'Italia è per gli antichi la terra del vino, l'Enotria, il nome (Οἰνωτρία) dato dagli storici greci del 5° secolo a.C. al versante tirrenico della Calabria, l'area così denominata dal popolo degli Enotri e poi per estensione il nome di tutta la parte meridionale della penisola, ed in seguito di tutta l'Italia, lo si deve al fatto che essi riconoscevano il nome greco del vino, οἶνος, nella denominazione di quell'antica popolazione. I due nomi sono talora accoppiati, Verg. *Aen*. 7, 85 *Hinc Italae gentes omnisque Oenotria tellus* («Di qui le genti d'Italia, tutte le terre d'Enotria»). Ugualmente nelle parole con cui Ilioneo spiega a Didone la provenienza degli esuli troiani che egli rappresenta e la meta, l'Italia, a cui sono diretti, Verg. *Aen*. 1, 530-533 *Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt, /… / Oenotri coluere viri; nunc fama minores / Italiam dixisse ducis de nomine gentem* («V'è un luogo, i Greci lo chiamano Esperia… La abitarono gli Enotri, ora si dice che i figli abbiano chiamato Italia quel popolo dal nome di un capo»). E queste sono le stesse parole che i Penati di Troia rivolgono in sogno ad Enea in *Aen*. 3, 163-166; il nome "Enotria" divenne corrente sinonimo letterario di "Italia".

In realtà la produzione del vino caratterizzò in antico tutta l'area mediterranea. La conoscenza e il consumo del vino, un prodotto di lusso che si prestava al trasporto anche a grandi distanze e senza troppe limitazioni di tempo, ebbero una diffusione vastissima, indipendente e precedente la conoscenza e la coltura della vite. Certamente l'espansione del dominio romano nei secoli si accompagnò sempre alla diffusione del consumo del vino ed anche della viticoltura. La vite, nelle sue varietà adatte ai diversi terreni e climi, si estese infatti, oltre che alle sponde del Mediterraneo (l'Africa settentrionale fu un'area particolarmente favorita per questa coltura fino all'invasione araba), anche in Gallia, in Germania e in Britannia.

Le tecniche colturali romane della vite e quelle della produzione del vino ci sono note dalle opere di agronomia, dove alle sezioni relative alla vite-vino è dato ampio spazio. Varrone (1° secolo av. C.) nel *De re rustica* espone le istruzioni colturali della vite generalmente insieme con quelle di altre colti-

---

* Una precedente versione di alcune parti di questo capitolo è stata pubblicata in Ghiselli 2013. Da questa edizione sono tratte le traduzioni dei versi del secondo libro delle *Georgiche*.

vazioni arboree (così per la propagazione, l'innesto, i tempi adatti alle varie operazioni, gli attrezzi), e talora vi dedica qualche passo più specifico (ad es. la *pampinatio*, *rust*. 1, 31, 1-2; la vendemmia e la spremitura, *rust*. 1, 54). Columella (1° sec. d. C.), nel suo manuale *De re rustica*, dedica alla vite il terzo libro, quasi tutto il quarto (capp. 1-29) e l'inizio del quinto. Plinio (1° sec. d. C.) vi dedica l'intero libro 14° della *Naturalis historia*. Già Catone (2°-1° sec. av. C.) aveva disposto nel suo *De agri cultura* parecchie istruzioni sulla coltivazione della vite, la raccolta e la conservazione dell'uva, la produzione e la conservazione del vino.

È noto che il prodotto della vinificazione antica, il *merum* dei Latini, era piuttosto denso ed impiegato soltanto nelle cerimonie religiose, ad esempio nelle libagioni, Verg. *Aen*. 3, 525-526 *tum pater Anchises magnum cratera corona / induit implevitque mero, divosque vocavit* («allora il padre Anchise coronò una grande tazza e la riempì di vino puro e invocò gli dei»). Nell'uso corrente veniva allungato, in proporzioni diverse, con acqua calda: era questo il vero e proprio *vinum*, e filtrato; questa operazione era espressa dal verbo *liquare*, che per metonimia diverrà «mescere il vino», cfr. l'invito di Orazio a Leuconoe, *carm*. 1, 11, 6 *sapias, vina liques* («sii saggia, versa il vino»)[1]. La mistura di vino e miele usata come aperitivo si chiamava *mulsum*. Nell'opera di Plinio (e altrove) sono illustrati anche altri usi del vino, principalmente quelli medicinali.

Plinio riferisce la convinzione che la viticoltura sia una specificità italiana, *nat*. 14, 2 *Unde autem potius incipiamus quam a vitibus, quarum principatus in tantum peculiaris Italiae est, ut vel hoc uno omnia gentium vicisse etiam odorifera possit videri bona?* («Da dove potremmo meglio cominciare se non dalla vite, rispetto alla quale l'Italia ha una supremazia così incontestabile, da dar l'impressione di aver superato, con questa sola risorsa, le ricchezze di ogni altro paese, persino di quelli che producono profumi?»). Che del resto l'Italia fosse più riccamente coltivata di qualsiasi altro territorio, tanto da apparire un solo, sconfinato *pomarium* («frutteto»), lo dice Varrone, *rust*. 1, 2, 6 *Non arboribus consita Italia, ut tota pomarium videatur?* («Non è l'Italia piantata ad alberi in modo da sembrare tutta un frutteto?»).

Il vino, al quale il mondo antico, e quello romano in particolare, assegnavano un posto privilegiato tra le bevande, anche per ragioni civili, religiose e culturali, possiede un ruolo speciale anche nella letteratura. Presenza qualificante già nel mondo omerico, il vino, che occupava un momento centrale nella pratica greca del simposio, imitata dagli Etruschi e dai Romani, ha una pre-

[1] La forma *vina*, ora collettivo, ora plurale, è variamente motivata, cfr. A. Ghiselli 2012, 43-49. *Merum* è un collettivo sintetico privo di plurale. Cfr. alla fine del capitolo la *Nota etimologica*.

senza significativa nella poesia greca. Tra i poeti romani basti citare Orazio: il vino acquista la funzione di concentrare in sé il significato dell'insegnamento oraziano del *carpe diem*, perché, bevuto sempre in compagnia nel banchetto, riscalda e rinsalda le amicizie e fa gustare la gioia del tempo sottratto alle preoccupazioni. Può bastare un solo esempio, Hor. *carm*. 1, 9, 1-9:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?
Dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche, merum diota.
Permitte divis cetera…

Vedi come il Soratte si levi biancheggiante di molta neve, né ormai reggano al peso le selve sovraccariche, e i fiumi stiano fermi per il ghiaccio pungente? Scaccia il freddo, o Taliarco, riponendo legna in quantità sul focolare, e cava più largamente dall'anfora sabina il vino di quattro anni. Rimetti ogni altra cura agli dei…

2. *Il vino in Virgilio*

Nell'opera virgiliana il vino è designato con un'ampia varietà di termini, come negli altri testi, soprattutto poetici, del mondo antico nei quali la ricchezza lessicale risponde ad uno statuto di raffinatezza insieme con esigenze di precisione semantica. Oltre al termine non marcato *vinum* Virgilio usa la tradizionale metonimia *Bacchus* in genere priva della connotazione dell'ebbrezza connessa al Dioniso greco[2]; per indicare il dio Virgilio usa anche il nome propriamente latino *Liber*, che rimanda ad un'antica divinità italica, ed anche *Iacchus*, *Lenaeus*, *Lyaeus*, traslitterazioni dal greco. Iacco (Ἴακχος) era invocato nei misteri eleusini, Leneo (Ληναῖος) guidava le baccanti, Lieo (Λυαῖος) significa «liberatore dai mali» mediante il potere del vino. C'è chi vede nell'ebbrezza indotta da Bacco una punta polemica di Virgilio contro l'avversario di Ottaviano, Antonio, identificato con Bacco-Dioniso.

L'aggettivazione virgiliana del vino, che trascura la dimensione cromatica,

[2] Il nome *Bacchus* ha talvolta una referenzialità più ampia, può designare tutto ciò che riguarda la vite-vino: viticoltura, produzione e uso del vino, conoscenze ed operazioni relative alla vinificazione. "Notevole è il fatto che il duplice significato 'dio del vino' e 'vino' sia caratteristico soltanto del greco Βάκχος, latino *Bacchus*, e non si riscontri invece per Διόνυσος", Silvestri 1974, 266. Sulla valenza del dio Bacco in Virgilio, divinità non solo del vino e dell'ebbrezza ma anche della natura e della civiltà, cfr. il lemma *Bacco* in *E.V.*, I, pp. 449-452 (G. Privitera).

ne evoca alcuni caratteri specifici o lo presenta con effetti particolari, su piani diversi. I vini bianchi e resistenti nel tempo prodotti dalle viti aminnee, *georg*. 2, 97 *Sunt et Aminneae vites, firmissima vina* («ci sono poi le viti aminnèe, vini assai resistenti»), sono qualificati dal termine tecnico *firmus*. Nella descrizione degli *ambarvalia*, la cerimonia primaverile di purificazione dei terreni, nel giro di pochi versi vengono attribuiti al vino due aggettivi apparentemente simili, *georg*. 1, 341-344:

> *Tum pingues agni et tum mollissima vina,*
> *tum somni dulces densaeque in montibus umbrae.*
> *Cuncta tibi Cererem pubes agrestis adoret;*
> *quoi tu lacte favos et miti dilue Baccho.*
>
> Allora i pingui agnelli e allora i morbidissimi vini, allora i sonni dolci e dense sui monti le ombre. Tutta la gioventù dei campi, a tuo vantaggio, adori Cerere, e per lei tu diluisci il miele con latte e con dolce vino.

Nel verso 341 il vino primaverile è *mollis* perché il riposo invernale ne ha migliorato il gusto ma anche perché il poeta allude agli effetti del bere (per l'uso del plurale cfr. la nota 1). Nel verso 344 l'aggettivo *mitis* non serve a qualificare genericamente il vino, poiché in questa occasione si usava il *merum* (non i *vina* diluiti del verso 341) e perciò serve ad isolare, attraverso la metonimia *Bacchus*, il risultato dell'emulsione col latte e il miele, cioè la bevanda dolce offerta alla dea Cerere; pertanto qui *mitis* vale «gradevole».

L'*excursus* di *georg*. 3, 339-383 descrive la gelida Scizia coi caratteri del mondo alla rovescia: Virgilio propone anche la scena, impensabile per il lettore mediterraneo, degli abitanti di quel mondo irrigidito dal gelo che, per poterlo bere, non versano il vino, che è congelato dentro gli otri, ma prima lo devono fare a pezzi con la scure, 3, 364 *caeduntque securibus umida vina*. L'aggettivo *umidus* è qui usato per antifrasi: il vino, liquido per esperienza universale, in quel mondo lontanissimo è solido, oltre tutto l'opposto del favoloso mondo dei primi uomini (prima dell'intervento di Giove, apportatore del lavoro umano), quando letteralmente scorrevano fiumi di vino, *georg*. 1, 132 *et passim rivis currentia vina repressit* («e (Giove) arrestò i vini che scorrevano dovunque nei ruscelli»).

Virgilio colloca il vino al centro di scene di forte valenza sociale, come dono e segno di generosa ospitalità, ad es. *Aen*. 1, 195-196 *vina bonus quae deinde cadis onerarat Acestes / litore Trinacrio dederatque abeuntibus heros* («il vino poi di cui generoso le anfore aveva gravato Aceste sulla spiaggia siciliana e dato ai partenti, l'eroe»). Così ancora, a Cartagine nella reggia di Didone, la scena del brindisi dopo la prima parte del banchetto in onore degli ospiti troiani, *Aen*. 1, 724 *crateras magnos statuunt et vina coronant* («ampi

crateri vi collocano e incoronano i vini») evoca una consuetudine già omerica (*Il*. 1, 469-470). È "la pratica della competizione nell'offerta di doni…, meccanismo che serve a generare vincoli di dipendenza, secondo il ben noto procedimento antropologico del *potlatch*, nel quale i beni di lusso di solito sono di provenienza estera e vengono ottenuti mediante il commercio, spesso quello del vino…, distribuito secondo il tipico processo del «sistema economico mondiale» e il cui consumo quale aspetto delle relazioni sociali poté avere la sua massima espressione nel banchetto… Un elemento di coesione, fra i membri dello stesso gruppo o di gruppi esterni, viene attribuito alla tradizione del banchetto fra élites di uno o più gruppi" (Maya González 1999, 41), osservazioni che valgono per tutti i popoli del mondo antico.

Nell'*Eneide* il vino è anche un premio ai vincitori delle gare nel quinto libro (5, 248), e in varie occasioni è offerta propiziatoria agli dei (5, 238 e 776; 6, 227 e 244; 8, 275). Il ruolo centrale del vino nel culto e soprattutto nelle libagioni, che sono offerte propiziatorie agli dei, ha un esempio nel momento in cui dalle navi i Troiani scorgono la costa salentina che a loro sembra la patria italica promessa dal fato, *Aen*. 3, 525-529:

tum pater Anchises magnum cratera corona 525
induit implevitque mero, divosque vocavit
stans celsa in puppi:
"di maris et terrae tempestatumque potentes,
ferte viam vento facilem et spirate secundi".

Allora il padre Anchise coronò una gran tazza e la riempì di vino puro e invocò gli dei stando sull'alta poppa: "Dei, potenti sul mare, sulla terra e sulle tempeste, date col vento facile via, col vostro favore aiutateci!"

Nella descrizione degli effetti dell'afta epizootica nel Norico, *georg*. 3, 478-566, Virgilio cita come rimedio, benché solo temporaneo, l'uso di istillare del vino nella bocca degli animali sofferenti, 3, 509-510 *Profuit inserto latices infundere cornu / Lenaeos: ea visa salus morientibus una* («Giovava, per mezzo di un corno inserito, versarvi del liquore leneo, in apparenza l'unico rimedio alla morte»).

Il moralismo romano contrario agli eccessi si fa sentire anche nel modo in cui Virgilio parla del vino e dei suoi effetti. Nell'episodio appena accennato la *pietas* virgiliana verso gli animali sofferenti gli fa dire che essi della malattia non sono responsabili come gli uomini, indeboliti e predisposti ai malanni dagli eccessi del bere, *georg*. 3, 526-527 *atqui non Massica Bacchi / munera, non illis epulae nocuere repostae* («eppure non fu il massico dono di Bacco, non i banchetti raffinati la loro rovina»). Nel secondo libro delle *Georgiche* il poeta, dopo aver elencato i pregi e i vantaggi delle colture arboree, partendo

dall'olivo (2, 420-453), indica, per contrasto polemico, gli effetti disastrosi del bere rievocando l'episodio mitico della lotta tra Lapiti e Centauri al banchetto nuziale di Piritoo e Ippodamia, 2, 454-457 *Quid memorandum aeque Baccheia dona tulerunt? / Bacchus et ad culpam causas dedit; ille furentis / Centauros leto domuit, Rhoetumque Pholumque / et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem* («Che altro così memorabile i doni di Bacco ci diedero? Bacco persino di misfatti fu la causa; i furenti Centauri nella morte domò, e Reto e Folo e Ileo che minacciava i Lapiti con un grande cratere»).

In altre occasioni Virgilio, soprattutto nell'*Eneide*, si sofferma sui cattivi effetti del vino. La sfrenatezza e la perdita dell'autocontrollo proprie dei riti dionisiaci, come avviene nelle baccanti al seguito di Bacco, sono evocate (anche con il lessico specifico, *bacchatur*, *lymphata*) nella rappresentazione di Didone quando scopre l'imminente partenza di Enea, *Aen*. 4, 300-301 *Saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur* («Si scatena, priva di senno, e ovunque, infiammata, va per la città infuriando»), e della regina Amata invasata dalla furia Alletto, *Aen*. 7, 377 *immensam sine more furit lymphata per urbem* («nell'immensa città senza ritegno scatena il suo delirio di ebbra»). Ma il senso di queste rappresentazioni, più che dagli effetti realistici del vino, deriva da precise allusioni letterarie (le *Baccanti* di Euripide e *Il*. 22, 460).

In alcuni momenti il vino è al centro di scene raccapriccianti. Nel quarto libro dell'*Eneide* è oggetto di una orrenda metamorfosi durante un sacrificio compiuto da Didone disperata per l'abbandono di Enea: l'acqua lustrale diventa nera (così lo Heyne intende *latices sacros*, 4, 454, per gli altri commentatori è il latte, ma nulla cambia per quanto concerne la resa cromatica), mentre il vino mantiene il suo colore ma diventa sangue rappreso, un prodigio infausto nel quale il poeta rispecchia lo sconvolgimento psichico della regina, decisa a morire, 4, 452-455:

Quo magis inceptum peragat lucemque relinquat,
vidit, turicremis cum dona imponeret aris
(horrendum dictu), latices nigrescere sacros
fusaque in obscenum se vertere vina cruorem. 455

Perché compia il proposito e abbandoni la luce, mentre pone doni sulle are che ardono d'incenso, vede - orribile a dirsi - il sacro liquido annerire e i vini versati mutarsi in sangue corrotto.

L'abbinamento del vino col sangue oltre che per effetti cromatici ed espressivi ritorna altre volte in scene impressionanti secondo il gusto per il macabro di stampo alessandrino. Nel racconto dell'episodio di Polifemo, fatto ad Enea dal superstite compagno di Ulisse, la ripetuta menzione del vino ingurgitato, e poi vomitato, dal ciclope cannibale enfatizza la disgustosa ferinità del mostro, *Aen*. 3, 630-633:

… simul expletus dapibus vinoque sepultus
…
immensus saniem eructans et frusta cruento
per somnum commixta mero…

… non appena riempito di cibi e sepolto nel vino… e immenso eruttando sangue e nel sonno brandelli frammisti a vino cruento…

In questo passo la distinzione dei due termini, prima *vinum* e poi *merum*, non tende ad evitare la ripetizione ma a rendere la differenza visiva tra i due momenti della descrizione: nel *mero* finale si concentrano colore e consistenza di vino e sangue rappreso, una specie di orrida inversione del vino del v. 630 che ridiventa *merum* (v. 633), evidenziata dall'iperbato *cruento… mero* che ingigantisce l'orrore.

Analogo gusto per l'orrida commistione di vino e sangue nella morte del rutulo Reto, sorpreso dalla spada di Eurialo, *Aen*. 9, 349-350:

Purpuream vomit ille animam et cum sanguine mixta
vina refert moriens…

Purpurea vomita egli la sua vita e misto col sangue rigetta il vino morendo.

In altri episodi il vino bevuto in abbondanza è concausa della morte dei personaggi, intorpiditi e incapaci di reagire all'assalto. È ciò che avviene nei quattro momenti in cui è diviso un celebre episodio del libro nono dell'*Eneide*. I Rutuli, infiammati dal baldanzoso incoraggiamento di Turno (*Aen*. 9, 128-158), passano la notte fiduciosi di poter sbaragliare all'alba i Troiani asserragliati nel loro campo. Il poeta guida il lettore a vedere come proprio il vino, bevuto in abbondanza e come prova di spavalda sicurezza nelle proprie forze, induca i guerrieri rutuli, e persino i loro corpi di guardia, a perdere a poco a poco la lucidità, ad abbassare ed infine annullare pericolosamente la vigilanza. Virgilio, con una scelta di regia narrativa molto fine ed efficace, crea progressivamente, sotto gli occhi del lettore, la situazione di cui approfitteranno di lì a poco i due giovani troiani Eurialo e Niso, *Aen*. 9, 164-165; 189-190; 236-237; 316-317:

Discurrunt variantque vices fusique per herbam 164
indulgent vino et vertunt cratera aenos.
…
Lumina rara micant; somno vinoque soluti 189
procubuere…
…
… Rutuli somno vinoque soluti 236
conticuere…

…
… *Passim somno vinoque per herbam* 316
corpora fusa vident…

Passano di corsa, alternano i turni e distesi sull'erba si concedono al vino e scolano i crateri di bronzo.
Guizzano rari fuochi; giacciono snervati dal sonno e dal vino.
I Rutuli, snervati dal sonno e dal vino, sono tutti in silenzio.
Vedono corpi rovesciati qua e là dal sonno e dal vino.

L'istanza narrativa di questi quattro passi non è affidata soltanto alla voce del narratore, alla quale sono riservati il primo e il quarto passo. Il secondo (vv. 189-190) appartiene alle parole con cui Niso espone a Eurialo il suo piano di una sortita notturna; il terzo (vv. 236-237) fa parte della *probatio* con cui Niso persuade i capi troiani ad affidare a lui e a Eurialo il compito di raggiungere Enea ed avvertirlo. Il poeta, con una raffinata soluzione registica, fa in modo che le istanze diverse, narrative ed argomentative, distese in momenti successivi della narrazione secondo il variare dei punti di vista (esterni e interni) evidenzino nella mente del lettore le variazioni che progressivamente intervengono nel campo rutulo, provocate dal vino. L'ultima descrizione, pur impiegando buona parte del lessico della prima, mostra con tutta evidenza che la situazione, vista ora con gli occhi dei due giovani troiani, appare un invito irresistibile a fare una carneficina dei nemici inerti: lo dice Niso, 9, 320 *"Euryale, audendum dextra: nunc ipsa vocat res"* («Eurialo, è il momento di osare, con la spada: è proprio la situazione che ci invita»). Per un esame più ampio della soluzione registica accennata, cfr. il capitolo XXI (2. *Il montaggio di una scena*).

In particolare, nei versi 9, 164-165 alla regolare attività di guardia si somma la chiassosa allegria provocata dal vino: i quattro verbi di azione (*discurrunt*, *variant*, *indulgent, vertunt*) evidenziano la vivacità della scena. Ma poi i participi passati, *soluti* e *fusa*, mostrano l'allentamento e la perdita della lucidità e della reattività, così come i due verbi al perfetto *procubuere* e *conticuere* documentano la progressiva inerzia dei soldati. La ripetizione del sintagma causale e locale *somno vinoque* aumenta la previsione che essi saranno inevitabilmente la facile preda di un sanguinoso attacco di sorpresa. Agli occhi di Eurialo e Niso appaiono soltanto *corpora fusa per herbam*, non più guerrieri ma solo corpi inerti sparpagliati: voluto il contrasto con la stessa espressione lievemente variata di 9, 164. Negli altri passi i guerrieri rutuli sono il soggetto grammaticale dei verbi, invece nell'ultimo sono l'oggetto della vista dei due giovani troiani: ma ormai soltanto *corpora*, inconsapevoli sagome inerti nelle ombre della notte, un anticipo di quanto sarà di loro fra poco. Con geniale economia linguistica Virgilio guida il lettore ad avvertire il quarto passo come la conseguenza del primo.

Virgilio predilige il binomio *somno vinoque*: sono tutt'uno il sonno e la concausa, il vino; è la dimostrazione che troppo facilmente il vino conduce l'uomo a non esser più padrone di sé e pertanto non più soggetto ma oggetto dell'azione. Ed è ciò che Virgilio mostra nel momento più drammatico per la patria di Enea. È l'eroe stesso che racconta nel secondo libro del poema: i Troiani, ingannati dallo stratagemma del cavallo di legno, hanno festeggiato fino a notte quella che sembrava la fine della guerra, ma, immersi nel sonno propiziato dal vino, non s'accorgono che i nemici sono ormai padroni della città, *Aen*. 2, 265:

Invadunt urbem somno vinoque sepultam.

Sciamano per la città sepolta nel sonno e nel vino.

Il ritmo lentissimo del verso, grazie ai cinque spondei, all'inizio fa sentire il silenzioso ma pervasivo spargersi degli Achei per tutte le vie della città, senza incontrare alcuna reazione. Il verso presenta una costruzione raffinatissima e di grande efficacia. Infatti il primo *colon*, *īnvādūnt ūrbēm*, di sole sillabe lunghe, rende l'irreversibilità dell'invasione (verbo+complemento); il secondo, *sōmnō vīnōque sepūltam*, vi corrisponde con la coltre d'insensibilità distesa sulla città inerme dalla coppia nominale isoprosodica *sōm-nō vī-nō*. Il ritmo si mantiene uguale anche dopo la cesura semiquinaria che isola la sintetica descrizione della città, di cui la coppia nominale *somno vinoque* appare il carattere unificatore, rinforzato dall'allitterazione consonantica nel participio in clausola (*somno… sepultam*).

Si nota dunque che Virgilio nell'*Eneide* tra gli effetti tradizionalmente attribuiti al vino seleziona quello topico di induttore del sonno, con tutti i connotati non positivi che lo accompagnano. Il vino, che facilita la festevolezza e l'allegria, è condizionato dal suo risvolto pericoloso, l'annebbiamento della coscienza. Citiamo l'idea, involontariamente comica, di qualche studioso, secondo cui l'atteggiamento critico di Virgilio verso il vino deriverebbe da ragioni di salute, perché Orazio ci dice che Virgilio era dispeptico, *sat*. 1, 5, 48-49: *Lusum it Maecenas, dormitum ego Vergiliusque, / namque pila lippis inimicum et ludere crudis* («Mecenate se ne va a giocare, io e Virgilio a dormire; infatti il gioco della palla è nocivo ai cisposi [Orazio] e ai deboli di stomaco [Virgilio]).

La vendemmia e la produzione del vino si accompagnano in Virgilio ai toni festosi. Nel secondo libro delle *Georgiche* (2, 380-392) lo stesso Bacco viene presentato come il dio che, dovunque arrivi (se ne veda l'epifania nel v. 392: *quocumque deus circum caput egit honestum* «dovunque il dio volse intorno il suo capo grazioso»), col suo culto, ha fatto nascere le forme teatrali, i premi delle gare, l'improvvisazione poetica, tutto ciò che, insieme con le gri-

da festose che accompagnano la vendemmia, fa di Bacco un dio civilizzatore, secondo una teoria corrente già nel mondo greco.

In *georg*. 2, 521-522 la metonimia *vindemia* (per indicare i grappoli addolciti dal calore solare) è al centro della colorata e distesa rappresentazione dell'autunno:

et varios ponit fetus autumnus et alte
mitis in apricis coquitur vindemia saxis.

l'autunno fa cadere vari frutti, sulle balze si cuoce al sole la dolce vendemmia.

Il poeta, nel prescrivere la sollecitudine nello svolgimento dei lavori necessari al vigneto (da notare l'anafora del *primus*), ordina di iniziare la vendemmia il più tardi possibile (ed è questo l'unico precetto che il poeta dà per la vendemmia): non ne dice la ragione, ovvia per l'esperto viticultore, 2, 408-410:

Primus humum fodito, primus devecta cremato
sarmenta et vallos primus sub tecta referto;
postremus metito.

Sii il primo a scavare la terra, il primo a portare via e bruciare i sarmenti, il primo a portare pali al coperto: l'ultimo a vendemmiare.

Ma la raffigurazione più mossa, la più ricca di effetti coloristici e dinamici, è già, all'inizio del libro, nell'invocazione a Bacco, 2, 4-8:

Huc, pater o Lenaee: tuis hic omnia plena
muneribus, tibi pampineo gravidus autumno 5
floret ager, spumat plenis vindemia labris;
huc, pater o Lenaee, veni, nudataque musto
tingue novo mecum dereptis crura coturnis.

Qui vieni, o padre Leneo, qui tutto è pieno dei tuoi doni, per te fiorisce il campo di pampini autunnali, spuma la vendemmia all'orlo dei tini ricolmi; qui vieni, o padre Leneo, e con me tolti i coturni tingi le nude gambe col mosto nuovo.

A questo primo passo si collega la rappresentazione delle feste autunnali per il raccolto in *georg*. 2, 390-396:

Hinc omnis largo pubescit vinea fetu, 390
complentur vallesque cavae saltusqu profundi
et quocumque deus circum caput egit honestum.
Ergo rite suum Baccho dicemus honorem
carminibus patriis lancesque et liba feremus,

et ductus cornu stabit sacer hircus ad aram 395
pinguiaque in veribus torrebimus exta colurnis.

Di lì tutta la vigna comincia a farsi grande con abbondante filiazione d'uva e si riempiono le concavi valli e i balzi profondi e ovunque il dio rivolse il suo sacro volto. Perciò, secondo il rito, renderemo a Bacco i suoi onori coi carmi dei padri e gli offriremo piatti succosi e focacce; un sacro caprone condotto per le corna sarà fermo presso l'altare e sugli spiedi di nocciolo gireremo al fuoco grassi visceri.

3. *Vigna, vite, uva nelle* Bucoliche *e nelle* Georgiche

Nelle *Bucoliche* Virgilio assegna alla vite e all'uva soprattutto una funzione esornativa, *ecl*. 5, 32 *vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae* («come la vite costituisce un ornamento per gli alberi, e l'uva per la vite»). La vite insieme con il pioppo ombreggia l'ingresso delle grotte nel paesaggio arcadico (che infatti ha i caratteri del giardino piuttosto che di aree libere), *ecl*. 9, 41-42 *hic candida populus antro / imminet, et lentae texunt umbracula vites* («qui un bianco pioppo sovrasta la grotta, e viti flessuose tessono un velo d'ombra»), e il lessico evidenzia l'effetto cromatico, *ecl*. 10, 36 *maturae vinitor uvae* («vignaiolo dell'uva matura»), *ecl*. 4, 29 *incultisque rubens pendebit sentibus uva* («rosseggerà dagli ispidi pruni pendula l'uva»), *ecl*. 9, 49 *duceret apricis in collibus uva colorem* («perché l'uva si caricasse di colore sui colli solatii»). Si noti che la vite e l'uva non figurano mai nell'*Eneide*.

Il secondo libro delle *Georgiche*, dedicato alla coltivazione delle piante utili, si apre nel nome di Bacco. Già all'inizio, mentre il poeta dedica due soli versi alla trattazione degli altri alberi, ne riserva cinque (v. citazione *supra*) alla vite. E il rapporto si mantiene nell'intero libro: dopo una prima parte (*georg*. 2, 9-257) contenente istruzioni generali (produzione delle piante, metodi di coltivazione, trapianti, innesti, scelta dei terreni vocati ecc.), nella quale, quando occorre, il poeta dà ragguagli appositi sulla vite, la seconda parte dedicata alle colture specifiche (2, 258-457) è quasi tutta riservata alla viticoltura, poiché per le altre piante bastano i versi 2, 420-457. La parte riservata alla vite è così suddivisa: 2, 259-314, cautele nella piantagione; 2, 315-322, il tempo propizio; 2, 323-345, la primavera, il tempo più adatto alla piantagione; 2, 346-370, cure dopo la piantagione; 2, 371-396 animali particolarmente dannosi; 2, 397-419 altre cure del viticultore[3].

Può sorprendere che Virgilio riservi all'ulivo, una pianta importantissima nel mondo mediterraneo, soltanto cinque versi, ma ne spiega il motivo, 2, 420-424:

[3] Per il lessico virgiliano relativo alla vite cfr. Maggiulli 1995, 55-59.

Contra non ulla est oleis cultura: neque illae 420
procurvam exspectant falcem rastrosque tenacis
cum semel haeserunt arvis aurasque tulerunt;
ipsa satis tellus, cum dente recluditur unco,
sufficit umorem et gravidas, cum vomere, fruges.

Al contrario gli ulivi non chiedono alcuna coltivazione, loro non aspettano la roncola ricurva, né i tenaci rastrelli una volta che abbiano attecchito al suolo e sopportata la forza dei venti. Ora la terra, se viene aperta con il dente ricurvo della zappa, dà umore sufficiente alle piante e con l'aratro maggiore raccolto.

Tale sproporzione ha uno scopo evidente: marcare l'idea che la coltivazione della vite è enormemente più impegnativa, in tutte le sue fasi, di qualsiasi altra pianta, anche di quelle dotate di valori pratici e simbolici di grandissimo rilievo, qual è l'ulivo. Del resto tale preminenza è già celebrata nella *propositio* del poemetto (*georg*. 1, 1-5). Il poeta vi indica in ordine i contenuti di ciascuno dei quattro libri, del secondo (le colture arboree) isola la sola viticoltura, *georg*. 1, 2 *ulmisque adiungere vitis* («e legare agli olmi le viti»), come ad indicare che quella anche a lui appare la più significativa. Va ricordato in ogni caso che il poemetto è un'opera di raffinata poesia, che ha anche risvolti concreti (di tipo politico, morale e sociale), ma che soprattutto intende inserirsi in modo creativo nel genere della poesia didascalica secondo i canoni della poetica alessandrina.

Quanto alla collocazione del *vinetum* è preferibile scegliere le aree collinari esposte al sole, 2, 112-113 *apertos* / *Bacchus amat colles* («Bacco ama le aperte colline»)[4]. Il poeta ci dà un esempio concreto (il monte Ìsmaro della Tracia, 2, 27), infatti sarà propizio alla vite, e ad altre colture (2, 217-221) «quella terra da cui salgono trasparenti nebbie e fumo che si avvolge in spire e beve l'umidore dell'aria e lo trasuda quando vuole, e quella che in ogni tempo si veste di verde erbe e non intacca con la ruvidezza della ruggine aspra il ferro», 2, 221 *illa tibi laetis intexet vitibus ulmos* («quella allaccerà per te fiorenti viti agli olmi»). La terra più adatta è quella soffice e leggera, *rarissima* (all'opposto quella per il grano), 2, 227-229:

Rara sit an supra morem si densa requires
(altera frumentis quoniam favet, altera Baccho,
densa magis Cereri, rarissima quaeque Lyaeo)…

Se vorrai sapere se sia leggera o compatta più del solito (poiché l'una favorisce il frumento, l'altra Bacco, quella densa Cerere, la più porosa Lieo)…

---

[4] L'agricoltura italica in genere prediligeva le aree collinari; in età augustea si stimano di 1,5 milioni di ettari la superficie coltivata in montagna, di 2,1 milioni quella in pianura, di 5,1 milioni (più della somma delle precedenti) quella collinare, cfr. ROSSINI-VANZETTI 1986, 75.

Dopo la scelta, viene la preparazione: anzitutto il terreno va purgato, poi bisogna scavare delle fosse, esporre le zolle alla tramontana, prima di «interrare la florida stirpe della vite», *laetum infodias vitis genus* (2, 262).

La grande produttività della viticoltura padana era certamente nota a Virgilio per esperienza personale. Varrone, infatti (*rust*. 1, 2, 7), dopo aver riportato un'osservazione di Catone riguardante l'attuale Romagna, «Si chiama gallo-romano quel territorio situato tra Rimini e il Piceno… In alcuni punti di quel territorio si ricavano dieci cullei di vino [un culleo corrisponde a 91 litri] per ogni iugero», aggiunge: *Nonne item in agro Faventino, a quo ibi trecenariae appellantur vites, quod iugerum trecenas amphoras reddat?* («Non avviene analogamente nella campagna di Faenza? Là ogni iugero rende trecento anfore di vino, e per questo le viti sono ivi chiamate trecenarie»).

Virgilio ritiene che la vite prosperi se riprodotta con la propaggine (*georg*. 2, 63-64 *melius propagine vites / respondent* «rispondono meglio le viti con le propaggini»)[5]; insegna che le barbatelle devono essere piantate in un terreno di qualità uguale a quello della pianta madre, e sulla scorza va inciso un segno che ne ricordi l'orientamento, da rispettare nel trapianto (2, 265-272). Bisogna capire per tempo se scegliere un luogo in collina o in pianura, 2, 273-274 *Collibus an plano melius sit ponere vitem, / quaere prius*, perché diversa sarà la disposizione da dare alle piantine, 2, 274-278:

…. Si pinguis agros metabere campi,
densa sere (in denso non segnior ubere Bacchus);
sin tumulis acclive solum collisque supinos,
indulge ordinibus; nec setius omnis in unguem
arboribus positis secto via limite quadret.

Se avrai a che fare con terreni grassi di pianura, pianta fitto (Bacco non è mai pigro nel fitto fertile); se invece con un suolo ondulato e colline in lieve pendio, tieniti pur largo nei filari: ma non diversamente, sistemati gli alberi, ogni sentiero deve quadrare a perfezione.

Sia in pianura sia in area collinare le strisce di terreno tra i filari devono incrociarsi in modo perfettamente perpendicolare. E ancora: la fossa d'impianto deve essere poco profonda (2, 289 *ausim vel tenui vitem committere sulco* «mi sentirei di affidare la vite anche a un piccolo solco»), si evitino l'esposizione ad ovest e la piantagione di noccioli che farebbero ombra, si deve

[5] I Romani normalmente praticavano la riproduzione della vite per seme, e poi intervenivano con l'innesto, operazione evitabile con la propaggine che mantiene immutati i caratteri della piante madre, ed infatti Virgilio usa il verbo tecnico *respondēre* («ricambiare, contraccambiare»).

badare di «non toccare i germogli sulla punta dei tralci, dalla cima dell'albero non staccare i talli troppo amanti della terra, non ferire col falcetto smussato i germogli, non associare alle viti ceppi di olivo selvatico». La messa a dimora, i cui periodi più adatti sono la primavera e l'autunno, va accompagnata da molteplici cure per il terreno attorno alle piantine e la difesa dalle intemperie (2, 315-357). Poi le giovani piante vanno appoggiate a sostegni che le facciano salire verso l'alto; il poeta indica con minuziosa attenzione i diversi tipi di sostegno, sempre più robusti, per far vedere il progressivo rigoglio della vite, che alla fine arriverà ad abbracciare il suo sostegno definitivo, i rami dell'olmo, 2, 358-361:

tum levis calamos et rasae hastilia virgae
fraxineasque aptare sudis furcasque valentis,
viribus eniti quarum et contemnere ventos
adsuescat summasque sequi tabulata per ulmos.

quindi adattare le leggere canne e le verghe rimondate e pertiche di frassino, e robusti pali biforcuti: in forza di tali sostegni si abituino ad alzarsi, a disprezzare i venti, ad arrampicarsi di palco in palco fino alla sommità degli olmi.

Virgilio si riferisce alla disposizione della vite adulta sui *tabulata*: l'olmo capitozzato e potato in modo da presentare tanti ripiani orizzontali quanti sono gli ordini di rami opposti, fino ai palchi più alti. L'effetto visivo dell'*arbustum* era dato dalla vite che con i suoi pampini appariva quasi la chioma dell'albero tutore.

Prende avvio a questo punto una sorta di umanizzazione della vite, che si esprime inizialmente con i verbi *eniti*, *adsuescere*, *sequi*, poi con le due metafore di 2, 368: la vite è un essere vivo che ha una sua autonomia d'azione; a questa deve corrispondere l'azione di contenimento del viticultore che entra quasi in competizione con lei, come il domatore di un organismo straripante di un'energia che deve essere controllata, limitata anche a costo di interventi drastici, impietosi, espressi anche col lessico rustico usuale (cfr. 2, 368 *stringe comas,… bracchia tonde*). Il vignaiolo nutre per la sua creatura un amore tanto protettivo da sentirsi obbligato ad esercitare su di lei un potere assoluto, per il suo bene, usando insieme energia e delicatezza, per farla crescere in modo ordinato e garantirle le forze future, 2, 362-370:

Ac dum prima novis adolescit frondibus aetas,
parcendum teneris, et dum se laetus ad auras
palmes agit laxis per purum immissus habenis,
ipsa acies nondum falcis temptanda, sed uncis
carpendae manibus frondes interque legendae.

Inde ubi iam validis amplexae stirpibus ulmos
exierint, tum stringe comas, tum bracchia tonde
(ante reformidant ferrum), tum denique dura
exerce imperia et ramos compesce fluentes. 370

Ma quando l'adolescenza le riveste di nuove fronde, abbi riguardo alla loro fragilità; e mentre il tralcio rigoglioso si slancia verso il puro cielo a briglia sciolta, non toccarlo ancora con il filo della roncola; invece con le dita adunche cima le fronde e schiariscile. Ma allorché dalle robuste radici arrivano ad abbracciare gli olmi, allora sì scorcia la chioma, allora taglia le braccia. Prima, hanno gran paura del ferro: solo allora esercita la tua severità e riduci i rami esuberanti.

La vite è anche esposta ai danni che vengono dall'ambiente circostante, prodotti soprattutto dagli animali, che avrebbero la meglio sulla sua tenerezza, quasi di fanciulla, 2, 372 *praecipue dum frons tenera imprudensque laborum* («specie quando la fronda è tenera, e ignara dei mali»). Notiamo anche in questi versi l'*animus* virgiliano di tenera sollecitudine per tutti gli aspetti della natura.

Va da sé che scopo del poeta non è la precisione tecnica[6], bensì la poesia, nondimeno certi suoi suggerimenti valgono ancora oggi. Ad esempio al seminativo vitato e alla stessa regione padana fa riferimento già l'allusione all'"alberata", *arbustum Gallicum*[7] (che Virgilio in *ecl.* 2, 70 *semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est* «potati a metà sono i tralci della vite sull'olmo» colloca nell'ambiente siciliano, dove va immaginata la scena). Così anche l'avvertimento di non lavorare la terra irrigidita dal gelo durante l'inverno (*georg.* 2, 315-318) non può riguardare che l'Italia settentrionale.

Compito del poeta è anche catalogare le diverse varietà di viti di cui il *vinitor* (che per Virgilio è insieme il viticultore e il vinificatore) deve conoscere i caratteri e le possibilità di coltura. Virgilio ne presenta 14, attraverso un *tour de force* lessicale e stilistico che va ben oltre il semplice catalogo, 2, 89-102:

Non eadem arboribus pendet vindemia nostris,
quam Methymnaeo carpit de palmite Lesbos; 90
sunt Thasiae vites, sunt et Mareotides albae,
pinguibus hae terris habiles, levioribus illae;
et passo psithia utilior tenuisque lageos
temptatura pedes olim vincturaque linguam,

---

[6] Virgilio trascura consapevolmente vari aspetti importanti della coltura della vite, come l'innesto (mentre parla di quello di altre piante da frutto, *georg.* 2, 69-72), la lotta contro malattie e parassiti, argomenti trattati nelle opere antiche citate.

[7] Sulle due forme antiche di seminativo vitato nella penisola italica ed anche sulla viticoltura padana di epoca romana, cfr. SALTINI 2003, 132-134.

purpureae preciaeque, et quo te carmine dicam
Rhaetica? Nec cellis ideo contende Falernis.
Sunt et Aminaeae vites, firmissima vina,
Tmolius adsurgit quibus et rex ipse Phanaeus,
Argitisque minor, cui non certaverit ulla
aut tantum fluere aut totidem durare per annos.
Non ego te, dis et mensis accepta secundis,
transierim, Rhodia, et tumidis, bumaste, racemis.

Non è uguale la vendemmia che pende dai nostri alberi a quella che Lesbo stacca dal tralcio di Metimna. Ci sono viti di Taso, ci sono anche le mareotiche bianche, più adatte queste alle terre grasse, quelle alle leggere, la psizia più adatta al vino passito, il sottile lagèo che finisce col rendere il passo incerto e legare la lingua, le uve rosse e le precoci. Ma con quale verso canterò te, uva della Rezia? non però al punto che tu voglia gareggiare con le cantine di Falerno. Ci sono poi le viti aminnèe, vini assai resistenti ai quali cedono il passo lo tmolio e lo stesso fanèo, re dei vini, e l'argìte minore con cui nessuna vite può confrontarsi e per la quantità di succo e altrettanto per la durata nel tempo. Né io tacerò te, rodia, grata agli dei e ai dolci della seconda portata e te, bumasta, dai turgidi grappoli.

Questo elenco evidentemente non risponde ad una esigenza manualistica di completezza, bensì alle regole della poesia didascalica, infatti il poeta, per indicare l'infinito numero delle varietà, alla fine pone la topica ammissione dell'impossibilità di elencarle tutte[8].

La selezione virgiliana potrebbe essere esaminata da vicino. Sono in maggioranza viti per produrre vino, ma alcune producono uva da tavola (v. 95 le *purpureae* e le *preciae*, i grappoli di quest'ultime si conservavano anche in giare), per quasi tutte la vinificazione avviene subito dopo la vendemmia, ma l'uva della *psithia* (varietà greca citata da molti autori) era riservata alla tecnica antichissima del vino passito (cfr. Columella, 12, 39, 2-3). Sono quasi tutte viti celebri, ma non tutte dello stesso livello (cfr. v. 96 e v. 98): alcune sono caratterizzate dalla qualità del vino, altre dalle peculiarità o dall'aspetto dei grappoli. Alcune sono indicate dal luogo d'origine, altre portano nel loro nome, per etimologia, la loro principale caratteristica: v. 99 *argitis* dal gr. ἀργός, 'bianco lucente' (l'attributo *minor* fa supporre che ci fosse anche la varietà *maior*); v. 93 *lageos* dal nome greco delle lepre, forse per il colo-

[8] Elenchi ben più ricchi si trovano, dopo Catone (*agr*. 6, 4), in Columella (che in 3, 2 ne illustra 58) e Plinio, che in *nat*. 14, 4, 20-40 ne presenta 280. *Georg*. 2, 103-104 *Sed neque quam multae species nec nomina quae sint, / est numerus; neque enim numero comprendere refert* («Ma né il numero delle molte specie né i loro nomi è possibile dire, né del resto importa abbracciarne il numero»), a cui segue (2, 105-108) il topico doppio *adýnaton* della conta dei granelli di sabbia e delle onde del mare. Si vedano notizie su ognuna delle varietà nella scheda apposita nel lemma "vite" della *E.V*. (V, 1, 591-592), e *ibidem* i lemmi specifici di quelle indicate col nome da Virgilio.

re; v. 102 *bumaste*, uva da tavola con varietà bianca e nera (forse l'attuale 'uva regina'), così chiamata per gli acini oblunghi e turgidi (βους, «mucca» e μαστός, «mammella», cfr. Plin. *nat*. 14, 15, 42; Macrobio, *sat*. 3, 20, 7, le dà anche il nome latinizzato *bumamma*). Riguardo alla provenienza geografica, emergono ovviamente le viti greche (della penisola e delle isole) dal pregio indiscusso, accanto a varietà italiche, dell'Italia settentrionale (la *Rhaetica*, v. 96) e meridionale (es. il prestigioso falerno), ma vi sono anche varietà esotiche come l'egiziana mareotide dalle uve bianche (v. 91) e quella dello Tmolo (v. 98), monte della Lidia, in Asia Minore.

Questo elenco virgiliano rispetta l'assunto didascalico (varietà di caratteri e di appartenenza geografica) e anche l'impegno artistico di suggerire la sconfinata varietà attraverso l'effetto pittorico.

Anche il frutto della vite, l'uva, ha un suo posto nelle *Georgiche*, e prevalentemente in relazione alla produttività della vite, tanto da essere quasi il simbolo dell'abbondanza stessa. Così avviene quando si parla dei terreni fertili, in *georg*. 2, 190-191 *hic tibi praevalidas olim multoque fluentis / sufficiet Baccho vitis, hic fertilis uvae* («questa terra un giorno ti fornirà viti rigogliosissime grondanti di molto vino, terra fertile di uva»); 1, 54 *Hic segetes, illic veniunt felicius uvae* («Qui le biade, là vengono meglio le uve»); oppure quando si mette in guardia il viticultore dei rischi da cui l'uva va difesa, 2, 419 *iam maturis metuendus Iuppiter uvis* («e quando le uve son mature temere le burrasche di Giove»), 1, 448 *heu, male tum defendet pampinus uvas* («allora, ohimè, il pampino non difenderà le sue uve mature»).

4. *Fatiche e soddisfazioni del viticultore*

Che la cultura della vite sia un lavoro impegnativo e costante il Poeta lo mostra già nelle *Bucoliche*, da dove peraltro sembra lontana la fatica dell'agricoltore. L'amaro e sarcastico invito che Melibeo dà a sé stesso in *ecl*, 1, 73 *Insere nunc, Meliboee, piros, pone ordine vitis!* («Ora innesta pure, Melibeo, i peri, allinea le viti!»), sottintende l'accurato e lungo lavoro di impianto dei ceppi a quinconce (quale viene descritto in *georg*. 2, 277-287). Proprio nel momento in cui Melibeo deve abbandonare la sua proprietà all'*impius miles* (a differenza dell'amico Titiro), egli ce la mostra non attraverso una descrizione statica, bensì rievocando i lavori tecnicamente più qualificanti (qui, per tutti, l'innesto e l'accurata piantagione della vite).

Nelle *Georgiche*, la vite, *lenta* («flessuosa») per la sua stessa natura e portamento, ha bisogno di sostegno, 1, 265 *Amerina parant lentae retinacula viti* («preparano legacci di Ameria per la flessibile vite»). Del resto, nella protasi delle *Georgiche* (vedi capitolo XVII), paradossalmente al poeta basta questo per evocare ogni altro lavoro del viticultore: 1, 2 *ulmis… adiungere vitis*.

Ma prima il viticoltore deve attendere ai complessi lavori di scelta e preparazione del terreno, alle pratiche colturali proprie della vite, di cui s'è detto sopra, curando di far coincidere l'impianto con un giorno fasto, *georg*. 1, 284 *Septuma post decumam felix… ponere vitem* («Il settimo giorno dopo il decimo (del mese) è propizio a piantare la vite»). Tutta questa trattazione è attraversata e scandita da una lunga serie di avvertimenti e sollecitazioni ad un lavoro continuo, talora quasi ossessivo. In *georg*. 2, 397-419 il poeta concentra la incessante alternanza di zappatura, aratura, vangatura, potatura: una successione faticosa che occupa ogni stagione, senza fine (2, 397-398 *Est etiam ille labor curandis vitibus alter, / cui numquam exhausti satis est* «E c'è ancora l'altra grande fatica, che non è mai abbastanza, per curare le viti») e che si ripete ogni anno (2, 401 *Redit agricolis labor auctus in orbem* «La fatica già fatta dal contadino gli ritorna a ciclo»). Anche quando in autunno sono terminati i lavori sulle viti, resta altro da fare, 2, 418-419 *sollicitanda tamen tellus pulvisque movendus / et iam maturis metuendus Iuppiter uvis* («resta tuttavia da stimolare la terra, e da polverizzare le zolle e quando le uve sono già mature temere le burrasche di Giove»): i tre gerundivi, all'inizio di verso, al centro, in clausola, ribattono i tre momenti più critici con la loro carica iussiva. La *pulveratio* (*pulvis… movendus*) si faceva prima della vendemmia perché si pensava che il terreno ridotto in polvere attorno alle viti favorisse la maturazione dei grappoli. Si faceva l'*occatio*, l'erpicatura, quando il terreno era sgombro (il terreno veniva smosso, si sbriciolavano i mucchi di terra, si livellava il suolo per favorire i lavori successivi), un'operazione che veniva fatta anche molto tempo dopo la vendemmia.

Anche l'attesa del raccolto è angustiata dal timore della grandine: 2, 419 *et iam maturis metuendus Iuppiter uvis*. Nemmeno alla fine dell'annata c'è completo riposo, perché il vignaiolo deve predisporre quanto occorre per l'anno che verrà.

Peraltro tutto questo corrisponde all'atteggiamento culturale con cui il romano considera il lavoro dei campi: anche la viticoltura è lotta per domare la natura, per addomesticarla. Infatti gli alberi riprodotti da seme, lasciati a sé stessi, tradirebbero le attese, *georg*. 2, 57-60:

Iam quae seminibus iactis se sustulit arbos,
tarda venit seris factura nepotibus umbram,
pomaque degenerant sucos oblita priores
et turpis avibus praedam fert uva racemos. 60

Or ecco la pianta che vien su dai semi gettati giunge tardi a far ombra ai lontani nipoti e i frutti degenerano dimentichi dei succhi di prima e la vite porta grappoli malconci, preda degli uccelli.

Dunque, anche dalla vite, che chiude questo quadro, l'agricoltore rischia di restare beffato: avere delle piante che producono uva aspra per il pasto degli uccelli. Il linguaggio di 2, 60 mostra un effetto stravolto rispetto alle premesse: nel primo *colon* il lessico negativo, e beffardo per l'agricoltore che vede degenerato e dissolto il risultato del suo lavoro, toglie ogni forza a *fert*, il verbo della produzione vegetale, al centro del verso. Di forte impatto il lungo iperbato *turpis… racemos* («grappoli malconci, deformi») che sigilla il tradimento della vite.

Tale realistica consapevolezza motiva l'obbligo per il coltivatore di un lavoro continuo, volto a dominare delle forze naturali che tendono a sopraffarlo, *georg*. 2, 61-62:

> *Scilicet omnibus est labor impendendus et omnes*
> *cogendae in sulcum ac multa mercede domandae.*
>
> Certo, c'è fatica per tutte, tutte sono da costringere nel solco e da domare a caro prezzo.

Anche in questo caso (cfr. *supra* 2, 418-419) i tre gerundivi insistono sull'obbligo di un lavoro faticoso e incessante, su un dominio della natura che, nelle *Georgiche*, è il criterio sotteso ad ogni operazione dell'agricoltore. Infatti anche la vite ben coltivata deve essere tenuta sotto controllo: due volte all'anno ne va ridotta la vegetazione, un *durus labor*, 2, 410-412:

> *…* *Bis vitibus ingruit umbra,* 410
> *bis segetem densis obducunt sentibus herbae:*
> *durus uterque labor…*
>
> Due volte l'ombra minaccia le viti, due volte le erbe con i fitti intrichi ingombrano le vigne: dure fatiche l'una e l'altra.

Dunque, la coltura di una pianta difficile e delicata, qual è la vite, richiede all'agricoltore un vigile impegno tutto l'anno: fatica fisica e sorveglianza continua, competenza ed esperienza, perizia tecnica e previdenza, assiduità nel lavoro e prontezza di decisione. Ad esso Virgilio assegna il compito di rappresentare, in modo analitico, dettagliato, concreto, il complesso significato del celebre sintagma con cui marca il lavoro agricolo, *georg*. 1, 145-146 *labor… / improbus* («la fatica incessante»).

Eppure Virgilio non esita ad evidenziare, in alcuni momenti strategicamente disposti in questo secondo libro, anche le gioie del viticultore, i motivi di soddisfazione, e le forme con cui essa si esprime. Il momento canonico è il termine dell'annata, quando, completati i lavori di rimondatura delle viti ormai spoglie per prepararle all'inverno, il vignaiolo assapora il momento del

riposo, anche se sa che lo attende ancora del lavoro e qualche preoccupazione, e intona con sollievo un canto, *georg*. 2, 416-417:

> *Iam vinctae vites, iam falcem arbusta reponunt,*
> *iam canit effectos extremus vinitor antes*
>
> Ormai le viti sono legate, ormai le piante lasciano riporre la roncola, ormai l'ultimo vignaiolo canta i filari perfettamente ordinati.

La sistemazione dei filari sembra l'oggetto, o il tema, del canto del viticultore. Del resto nel verso 2, 416 in primo piano (sintattico e concettuale) sono le *vites* e gli *arbusta*, questi ultimi sono addirittura il soggetto del verbo *reponunt* dal valore causativo. L'anafora dell'avverbio di tempo, *iam*, guida l'occhio del lettore ad una sintetica visione dell'ordine di cui ora gode la vigna. Eloquente l'ipallage dell'aggettivo *extremus*, 2, 417. Propriamente «ultimi» sono i lavori appena descritti, ma il poeta attribuisce questa qualifica al vignaiolo stesso, con una trasposizione soggettiva efficacissima: è il *vinitor* che si mette, o si sente, al posto della sua vigna e di ognuno degli elementi che la compongono, e pertanto il riposo di cui ora godono le viti e gli attrezzi è il suo stesso riposo.

È sì un canto di sollievo, lo sfogo naturale per una fatica durata tutto l'anno, ma è anche qualche cosa di più. Il *vinitor*, infatti, «canta i filari perfettamente ordinati», gioisce nel vedere il suo *vinetum* rimesso in ordine, nel contemplare il felice risultato della fatica. Canta la soddisfazione di vedere un mondo, il suo, che corrisponde appieno ai suoi progetti, certamente la produzione di uva e di vino ma anche, e soprattutto, l'ordinamento intelligente dato ad una realtà naturale che perciò sarà pronta a rispondere ancora ai bisogni dell'uomo.

Virgilio ha scelto proprio la parte finale del secondo libro delle *Georgiche* per descrivere le feste che chiudono l'annata (in 2, 519 *hiems* riunisce in un'unica stagione i mesi freddi, come è stato fatto per quelli caldi, primavera ed estate, nei versi precedenti, 2, 513-518). Il poeta appunta l'attenzione del lettore sulla soddisfazione dell'agricoltore per la stagione dei raccolti, sulla gioiosa intimità familiare che esprime serenità e pace, sulla partecipazione collettiva alla festa (al centro ancora il vino, 2, 528) e al gioco, sulla continuità di una vita nei campi che dal passato si proietti nel futuro, 2, 519-535:

> *Venit hiems: teritur Sicyonia baca trapetis,*
> *glande sues laeti redeunt, dant arbuta silvae;* 520
> *et varios ponit fetus autumnus et alte*
> *mitis in apricis coquitur vindemia saxis.*
> *Interea dulces pendent circum oscula nati,*

casta pudicitiam servat domus, ubera vaccae
lactea demittunt pinguesque in gramine laeto
inter se adversis luctantur cornibus haedi.
Ipse dies agitat festos fususque per herbam,
ignis ubi in medio et socii cratera coronant,
te libans, Lenaee, vocat pecorisque magistris
velocis iaculi certamina ponit in ulmo,
corporaque agresti nudant praedura palaestrae.
Hanc olim veteres vitam coluere Sabini,
hanc Remus et frater, sic fortis Etruria crevit
scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma,
septemque una sibi muro circumdedit arces.

Viene l'inverno; nei frantoi si trita l'oliva di Sicione, i porci tornano lustri dalle loro ghiande, le selve danno i corbezzoli, l'autunno fa cadere vari frutti, sulle balze si cuoce al sole la dolce vendemmia. Frattanto i dolci nati pendono intorno ai baci da ogni parte, la casa casta onora la pudicizia, e le vacche lasciano scendere tumide mammelle, grassi tra l'erba rigogliosa i caproni intrecciando le corna scherzano tra loro. Lui, l'agricoltore, santifica le feste e sdraiato in mezzo all'erba dove accendono il fuoco e i compagni coronano la tazza, te, Leneo, chiama libando, ed ai pastori del gregge propone la gara del giavellotto veloce all'olmo. Quelli snudano il corpo massiccio alla palestra campagnola. Questa vita un giorno condussero gli antichi Sabini, questa Remo e il fratello, così crebbe forte l'Etruria, così Roma divenne la cosa più bella del mondo, e sola cerchiò di mura i sette colli.

Una visione che a Virgilio e ai suoi contemporanei non appariva tanto idilliaca o utopica quanto invece concretamente connessa con i progetti sociali e politici e con le aspirazioni proprie dell'età di Augusto.

Concretezza di immagini e raffinata sapienza letteraria creano anche un quadro di quieta ed operosa vita familiare di grande intensità poetica, nel quale peraltro è ancora riconoscibile una tradizione contadina, la produzione del "vin cotto"[9], affidata alle donne di casa, quale è stata praticata nei millenni nelle nostre campagne, *georg*. 1, 291-296:

Et quidam seros hiberni ad luminis ignes
pervigilat, ferroque faces inspicat acuto;
interea longum cantu solata laborem
arguto coniunx percurrit pectine telas

[9] Per gli antichi *sapa* o *defrutum* secondo il tempo di cottura e quindi la densità (per la *sapa* il mosto era ridotto a un terzo, per il *defrutum* a metà, Colum. 12, 19, 2; Plin. *nat*. 14, 80); unito al latte era usato nelle cerimonie religiose dei pastori (Ov. *fast*. 4, 779) e si preparava condito di vari aromi.

aut dulcis musti Volcano decoquit umorem 295
et foliis undam trepidi despumat aheni.

E c'è chi d'inverno al tardivo chiarore della lucerna lungamente veglia, con una lama intagliando le fiaccole; frattanto, alleviando la lunga fatica col canto, la sposa con lo stridulo pettine percorre le tele oppure sul fuoco fa bollire il succo del dolce mosto, e con una fronda di vite schiuma il liquido della caldaia ribollente.

Se il lavoro dell'agricoltore è *improbus*, quello del vignaiolo è *durus*, tuttavia, secondo Virgilio, gli offre esso stesso un preciso e fondamentale motivo di soddisfazione e di gioia. Lo vediamo in uno di quei passi in cui il poeta insiste sul carattere incessante del lavoro del *vinitor*, 2, 397-407: ogni anno sarchiare il terreno tre o quattro volte, vangarlo, sfrondare i tralci troppo ricchi di pampini, diradare l'ombra degli alberi tutori e di quelli vicini, tagliare e portar via i sarmenti, mettere al coperto i pali[10]. Quando la vigna va in riposo perché ha perso le foglie, il poeta ci mostra, l'*acer rusticus*, il vignaiolo solerte e avveduto, che passa alla potatura, 2, 405-407:

iam tum acer curas venientem extendit in annum 405
rusticus et curvo Saturni dente relictam
persequitur vitem attondens fingitque putando.

già allora l'attento agricoltore volge la mente alle fatiche dell'anno che verrà e ripulisce col curvo dente di Saturno la vite lasciata da parte scalzandola tutt'intorno e le dà forma potandola.

In questo passo la potatura è certo una delle tante lavorazioni che incessantemente occupano l'anno. Tuttavia è qualche cosa di più. In 2, 407 la vite (il solo nome nel verso e in accusativo) è l'oggetto di quattro verbi di azione, che sembrano non darle tregua (anche se *relictam* del verso precedente farebbe pensare che anche per essa sia giunto il tempo del riposo). Il singolare collettivo (*vitem* qui indica tutte le viti del vigneto) concentra visivamente su una sola pianta il lavoro ripetuto su ciascuna di esse, intensificando fortemente l'effetto dei quattro verbi e dell'intera operazione dell'agricoltore. Il vignaiolo *persequitur*, la lavora tutt'attorno, facendo in sostanza un solo tipo di operazione, il taglio, come dicono i due verbi tecnici in forma nominale *attondens* e *putando*. Ma il verbo che esprime la piena realizzazione dell'operazione è *fingit*, preceduto dalla cesura semisettenaria che lo pone in rilievo. Essa infatti divide il verso nei due membri, secondo la nota tecnica virgiliana del *dicolon abundans*: il primo membro (*persequitur vitem attondens*) mostra

[10] A fine stagione, a partire dal 15 ottobre, si faceva la scalzatura (*autumnalis ablaqueatio*, Colum. 4, 17, 3), cioè si mettevano a nudo e si recidevano fino alla profondità di un piede e mezzo le radici superficiali della vite per costringere quelle più grosse a scendere in profondità (Cato *agr*. 5, 8; Colum. 4, 4, 2; 5, 9, 13; Plin. *nat*. 17, 194). Solo dopo si passava alla vera e propria potatura.

visivamente i gesti del vignaiolo, il secondo (*fingitque putando*) in sostanza ripete il contenuto del primo, però chiarendo il senso e il fine dell'operazione tecnica. Virgilio utilizza di questo verbo la semantica di base, quella del «plasmare, modellare con la mano»: il latino *fingere* è il verbo della creazione artistica che utilizza le tecniche artigianali. Tutte le azioni specifiche dedicate alla pianta, i tagli, la potatura, tutto il lavoro e le premure di cui il contadino circonda la vite hanno l'obiettivo di farne ciò che lui vuole ottenere, di creare un'opera che utilizzi la materia vivente per lasciare alla fine un risultato pienamente rispondente al suo progetto. Un progetto che a sua volta riflette le sue conoscenze, la sua esperienza, la sua abilità. È la soddisfazione dell'artista davanti alla sua opera compiuta. A Virgilio dunque basta un solo verso per concentrarvi, visivamente, l'idea che ha disposta lungo tutto il suo poemetto, che quello dell'agricoltore è il lavoro sapiente delle braccia e dell'intelligenza.

Nota etimologica

Agli antichi i nomi *vīnum* e *vītis* apparivano connessi perché hanno identica la sillaba iniziale *vī-*. Tuttavia *uītis* è dalla radice indeuropea **wey-* («torcere, intrecciare», come in *vīmen*, «vimine», e *vītex*, «vetrice», il salice da vimine), che indica una pianta a viticci. Invece *vīnum* è l'esito latino di una parola mediterranea, come è avvenuto in varie lingue dell'area, cfr. Silvestri 1974, 258-267; la parola è un prestito dal greco οἶνος (**F*ονος) attraverso l'etrusco *vinum/vinun*, cfr. Agostiniani 2003, 304. La parola propriamente latina è *temētum* (da cui l'aggettivo *temulentus* «ubriaco»), che indicava una bevanda inebriante (ottenuta dalla fermentazione di frutta, non esclusivamente dell'uva). Questa parola, come *vīnum*, non è ereditata (cioè non è indoeuropea) e deriva dal nome **temus*/**temum*, scomparso dall'uso; con il tema di questa parola è formato anche l'aggettivo *abstemius* («astemio»), dal prefisso privativo *abs-* (quindi *abstemius* = «colui che non beve il *temus*»). Entrambi questi nomi indicanti delle bevande inebrianti ottenute dalla fermentazione di frutta derivano da lingue di popolazioni mediterranee perché tali bevande erano proprie di questa area e ignote alla civiltà indoeuropea, la cui origine è centro-asiatica. Il nome *temetum* passò poi a designare il vino (Silvestri 1974, 264), cfr. Plin. *nat*. 14, 90 *Cato ideo propinquos feminis osculum dare, ut scirent an temetum olerent. Hoc tum nomen vino erat* («Catone (dice che) i parenti davano un bacio alle donne per questo motivo, cioè per verificare se sapessero di *temetum*: questo è l'antico nome del vino»), e Gell. 10, 23, 1. Infatti la proibizione alle donne di bere il vino (Plin. *nat*. 14, 89 *non licebat id feminis Romae bibere* «a Roma era proibito alle donne di bere (il vino)»), sulla base dello *ius osculi* («diritto del bacio») che si applicava soltanto nelle famiglie più illustri, riguardava proprio il *temetum*, bevanda inebriante o vino puro e pertanto riservato alle libagioni, non i *vina* (*dulcia*) variamente aroma-

tizzati con ingredienti profumati: Gell. 10, 23, 2 *bibere autem solitas ferunt loream, passum, murrinam et quae id genus sapiant potu dulcia* («(le donne) usavano bere vinello, vino passito, vino alla mirra e altre simili bevande dal gusto dolce»); per "mirra" si deve intendere la *Myrrhis odorata* (Scop., 1771), il cerfoglio muschiato, mirride odorosa (l'indicazione di mirra nel vino è frutto di una svista di Gellio, come, prima di lui, di Plinio, *nat*. 14, 92-93 e 107); cfr. Agostiniani 2003, 301.

XIX

MECUM POTERAS REQUIESCERE. OSPITALITÀ IN VIRGILIO*

1. *Ospitalità: fra antropologia e letteratura*

Sono molti gli aspetti dell'ospitalità e molteplici i punti di vista con cui è indagata dagli studiosi, anche perché questa pratica sociale possiede risvolti antropologici, storici, letterari, che consentono di compiere indagini d'ogni tipo.

L'ospitalità risponde a bisogni primari da parte dell'ospitato come dell'ospitante: rifugio e ristoro, scoperta e rassicurazione, attiva e passiva, nei confronti dell'estraneo, instaurazione e mantenimento di relazioni, e altro ancora. "L'essere accolto riattiva infatti la nostalgia di ciò che è primario e arcaico: la sicurezza, il calore del rifugio, il nutrimento continuo, il volto della madre. La mano, lo sguardo, la bocca permettono il consolidamento dei legami, il riconoscimento dell'altro da sé"[1]. Pratica caratteristica e fondamentale delle società arcaiche ancora prive dei formalismi istituzionali delle società complesse, l'ospitalità si fonda sulla *fides*, che sola può garantirne il valore e la durata, essendo basata su una relazione personale e concreta, non giuridica né formale. Diventa assimilabile ad un legame di parentela: si pensi alla ereditarietà del vincolo contratto, connessa con le relazioni sia personali e familiari sia pubbliche e pertanto integrata nelle relazioni diplomatiche. Viene sancita dalla tutela religiosa: si vedano, per il mondo classico, Ζεὺς ξένιος (cfr. *Od*. 9, 270-271) e *Iuppiter hospitalis* (cfr. Cic. *ad Q. fr.* 2, 10, 12), che protegge dall'abominio del *pollutum hospitium* («la violazione dell'ospitalità»), Verg. *Aen*. 3, 61.

Di tutto questo vi sono testimonianze letterarie di ogni tempo e di ogni genere, arricchite spesso dalla rappresentazione di specifiche fasi e rituali, quali la stretta di mano, la visita della casa dell'ospitante, lo scambio di informazioni, la promessa, e l'obbligo, della reciprocità ed altri ancora, che si conservano spesso nelle norme del galateo moderno. Qui interessano alcune manifestazioni di questa pratica quali si presentano nelle opere virgiliane, nell'intento di mettere in luce non tanto l'originalità del riuso di esempi canonici, soprattutto omerici, quanto le dinamiche narrative e le direzioni espressive con cui Virgilio utilizza questo *topos*. Come si vedrà, l'ottica dell'ospitalità è utilizzata per

---

* Questo capitolo è ricavato dalla conferenza (con lo stesso titolo) tenuta ad Ancona il 16 marzo 2018 entro la serie sul tema dell'ospitalità curata dalla sezione locale dell'AICC.

[1] Montandon 2004, 7-8.

verificare come Virgilio conferisca significati specifici a personaggi, vicende, situazioni.

L'ospitalità fa parte del codice epico, non soltanto per la sua natura di *topos* narrativo. Come *topos* è composto da elementi ricorrenti, come l'arrivo e la partenza dell'ospite e l'accoglienza nelle sue varie forme, mentre altri rispondono piuttosto alle convenzioni del genere letterario, come l'offerta o lo scambio di doni, spesso preziosi, e il banchetto ospitale. Quest'ultimo, a sua volta, comprende alcuni momenti significativi di derivazione omerica, quali, nelle *secundae mensae*, la richiesta all'ospite di raccontare di sé oppure l'ascolto di un cantore (cfr. il canto cosmogonico dell'aedo Iopa in Verg. *Aen*. 1, 740-746). Alcuni esempi canonici nell'*Odissea*: ad Itaca Atena, in veste di Mente, è accolta come ospite da Telemaco (*Od*. 1, 113-143), che la invita a restare e ad accettare un dono alla partenza (*Od*. 1, 309-313); a Pilo Nestore insiste perché Telemaco si fermi nel suo palazzo invece di ripartire e dormire sulle assi della nave (*Od*. 3, 346-355); alla partenza da Sparta Menelao offre tre cavalli e un cocchio a Telemaco, che vi rinuncia e preferisce un solo oggetto, che sarà un prezioso cratere d'oro e d'argento. Odisseo viene accolto da Alcinoo, diventa il centro del banchetto ospitale, riceve doni dai Feaci (*Od*. 7, 133-347; 8, 385-453) e alla partenza Alcinoo gli dà altri doni ancora (*Od*. 13, 7-15). Inoltre nell'*Odissea* l'episodio dell'ospitalità assume anche la funzione strutturale di cornice del lungo racconto, diviso in molti libri, fatto da Odisseo ospite dei Feaci, un modello di inclusione adottato da Virgilio nell'*Eneide*.

2. *Il riuso virgiliano: esempi*

I passi virgiliani in cui è variamente presente il *topos* dell'ospitalità sono molteplici e in buona parte riprendono scene ed episodi omerici[2]. In Virgilio tuttavia l'ospitalità è tra pari; non viene attivato, almeno estesamente, il riuso dell'ospitalità asimmetrica sull'esempio omerico di Eumeo (*Od*. 14, 29 ss.), in cui peraltro l'avvertimento dell'asimmetria è riservato inizialmente solo al lettore (e ad Odisseo). Un parallelo con l'ospitalità di Eumeo è in Evandro che accoglie Enea, eroe, guerriero e figlio di una dea, nella sua modesta abitazione (vedi *infra*, *Aen*. 8, 359-368); tuttavia Virgilio compensa l'apparente asimmetria affidando, in quella occasione, ad Evandro la funzione di guida morale, grazie al suo ruolo di rappresentante di una realtà arcaica e pertanto idealizzata.

Peculiare dell'*Eneide*, rispetto al modello omerico, è inoltre la vicinanza, e per certi aspetti la sovrapposizione, fra alcune scene di accoglienza di un'am-

---

[2] Nella *EV* la voce *hospes, hospitium* (F. De Martino; R. Degli Innocenti Pierini) tiene conto soltanto dei passi in cui compaiono i due termini, ma i passi interessati sono anche altri (cfr. *infra*). Sull'etimologia e il rapporto *hostis-hospes* cfr. la *Nota etimologica* in appendice al capitolo XX, *Enea* hospes *di Didone*.

basceria, sostanzialmente assenti nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, e gli elementi che caratterizzano il *topos* dell'ospitalità, anche in ragione della ripetizione modulare che caratterizza il codice epico. Un'occasione di ospitalità può divenire la base di un'alleanza (cfr. la relazione di Enea e dei suoi con Aceste, che nelle parole di Ilioneo a Didone appare come un alleato, *Aen*. 1, 557-558, cfr. nota 20), o un'ambasceria per chiedere un aiuto militare viene accolta con i gesti canonici e i rituali dell'ospitalità, come negli episodi di Enea ospite di Evandro (*Aen*. 8, 115-368; 455-584) e dell'ambasceria troiana guidata da Ilioneo presso il re Latino (*Aen*. 7, 166-285)[3]. In quest'ultimo caso, un'ulteriore prova della vicinanza e dell'almeno parziale sovrapponibilità tra l'accoglienza di un'ambasceria e i momenti che innescano il *topos* dell'ospitalità si trova nelle parole di Enea che, riferendosi a questo episodio, intende l'iniziale alleanza con Latino un *hospitium*, e proprio come un vincolo personale: *Aen*. 11, 113-114 *nec bellum cum gente gero: rex nostra reliquit / hospitia* («e non faccio guerra al suo popolo: è il re che ha abbandonati i suoi doveri di ospite verso di noi»). A parti invertite, *hospitia* ritorna, di nuovo in *rejet*, nelle sprezzanti parole di Turno sul cadavere di Pallante, *Aen*. 10, 494-495 *haud illi stabunt Aeneia parvo / hospitia* («non poco gli costerà l'accoglienza di Enea»)[4].

D'altra parte, i termini dell'alleanza e dell'ospitalità, *socius* e *hospitium*, comparivano, in relazione quasi sinonimica (tra loro e con il più generico *amicus*), già nelle parole di Latino. Il re infatti ascolta benevolmente le richieste dei messi troiani e, dopo aver offerto loro l'ospitalità, *Aen*. 7, 202 *ne fugite hospitium* («non fuggite la nostra accoglienza»), comprendendo che l'assente Enea è lo sposo destinato alla figlia Lavinia, li incarica di portargli l'invito a venire di persona come *hospes*, *Aen*. 7, 264-265 *si iungi hospitio properat sociusve vocari / adveniat voltus neve exhorrescat amicos* («se desidera stringere il patto degli ospiti e dirsi alleato, venga di persona e non tema di guardare volti amici»). L'episodio ha al centro una richiesta, accolta, di stringere un'alleanza e soprattutto di stabilire una relazione di pace tra i due popoli. La parola *pax* apre e chiude l'episodio: *Aen*. 7, 153-155 (Enea) *centum oratores augusta ad moenia regis / ire iubet, ramis velatos Palladis omnis, / donaque ferre viro, pacemque exposcere Teucris* («cento oratori fa andare alle sacre mura del re, e sono tutti velati di rami di Pallade, a portare doni per quell'uomo, a implorare pace per i Teucri»). Le analogie tra l'accoglienza dell'ambasceria troiana a Latino e le realizzazioni del *topos* dell'ospitalità si riscontrano anche nelle azioni e nei rituali che accompagnano entrambe. L'alleanza viene

---

[3] Virgilio ovviamente si ispira alle norme romane adottate già durante il periodo delle guerre di conquista, in cui i principi dello *hospitium* erano applicati ai *foedera* e ai trattati di *amicitia* con gli altri popoli, come verso gli ambasciatori e le persone illustri. Inutile dire che i numerosi, e consapevoli, anacronismi in ambito storico-istituzionale hanno precise finalità espressive o ideologiche.

[4] "La battuta di Turno *haud illi*… rende pertinente il tema del vincolo ospitale e dell'amicizia fra Enea e Pallante e prepara quindi la necessità di una reazione da parte di Enea", BARCHIESI 1984, 36-37.

sancita dalla stretta di mano, un gesto tipico anche dell'ospitalità, benché a questo punto del racconto soltanto offerta e richiesta, *Aen*. 7, 266 *pars mihi pacis erit dextram tetigisse tyranni* («per me parte della pace è toccare la destra del vostro re»)[5]. I doni di Latino ai membri dell'ambasceria, un destriero per ognuno, hanno la funzione di confermare l'alleanza militare ed insieme quella di dono ospitale, quale risulta dalla iperbolica preziosità delle bardature, *Aen*. 7, 276-279:

Omnibus extemplo Teucris iubet ordine duci
instratos ostro alipedes pictisque tapetis :
aurea pectoribus demissa monilia pendent,
tecti auro, fulvum mandunt sub dentibus aurum.

Subito ad ogni Troiano fa portare, in ordine, un corsiero bardato d'oro e porpora e drappi istoriati; auree collane discendono sui loro pettorali; coperti d'oro, oro fulvo sotto i denti mordono.

Certamente sono un dono ospitale per Enea il carro e soprattutto la pariglia di origine divina, *Aen*. 7, 280-283:

Absenti Aeneae currum geminosque iugali,
semine ab aetherio, flagrantis naribus ignem,
illorum de gente, patri quos daedala Circe
supposita de matre nothos furata creavit.

E per l'assente Enea un carro e una pariglia di cavalli gemelli, di seme etereo, spiranti fuoco dalle narici, della razza di quelli che l'astuta Circe rubò al padre (il Sole), facendo nascere dei bastardi da una cavalla a cui li aveva accoppiati.

Ed infatti tutto ciò viene poi definito complessivamente come *dona*, *Aen*. 7, 284[6]. Al termine della spedizione i messi, *Aen*. 7, 285 *sublimes in equis*

---

[5] Il grecismo *tyrannus*, nel suo significato originario, mira a confermare il clima pacifico e costruttivo dell'incontro, rafforzando l'immagine di Latino come re *aequus* e *pius*, secondo il modello del sovrano dell'età dell'oro: *Aen*. 7, 202-204 *neve ignorate Latinos / Saturni gentem, haud vinclo nec legibus aequam / sponte sua veterisque dei se more tenentem* («e non ignorate che i Latini sono progenie di Saturno, giusta non per obbligo o per legge ma per istinto, e che sa mantenersi fedele al costume dell'antico dio»). Nello stesso tempo ribadisce la parità dei due contraenti: Latino si accorge che gli auspici di Enea, che pure non ha ancora incontrato, sono pari ai suoi riguardo al potere attuale e futuro, *Aen*. 7, 256-257 *paribusque in regna vocari / auspiciis* («ed era chiamato al regno con pari auspici»). Dopo aver usato il prezioso grecismo, Latino qualifica Enea con il suo stesso titolo, *Aen*. 7, 267 *vos contra regi mea nunc mandata referte* («al vostro sovrano, in ricambio, portate le mie parole»), dove, al centro del verso, l'inarcatura dovuta alla semiquinaria collega, con il lessico e la sintassi, le due persone (*regi* e *mea*) nei rispettivi ruoli equivalenti (*vos… regi – mea… mandata*). Enea è *rex* già nelle parole di Ilioneo in *Aen*. 1, 544, ma ancora nel senso di capo di una comunità militare, non politica, sul modello omerico (cfr. *Il*. 1, 172); così anche per Evandro nel compianto su Pallante, *Aen*. 11, 176.

[6] Nel resto dell'episodio vi sono altre analogie tra i *topoi* dell'ospitalità e dell'accoglienza dell'am-

redeunt pacemque reportant («alti in sella ai cavalli ritornano e pace riportano»). Si tratta di una delle allusioni alla *pax Romana* che, qui come altrove nel poema, si vuole fondata sull'alleanza e concordia di popoli diversi con Roma, secondo un modello che s'immagina vivo già nelle più lontane origini della stirpe romana.

Un episodio di ospitalità che rientra nell'orizzonte ideologico della *pax Romana* è in *Aen*. 8, 154-171. Evandro racconta ad Enea e ai suoi uomini un episodio importante della sua giovinezza, quando, nella sua terra d'origine, l'Arcadia, aveva incontrato Priamo, altri capi troiani e lo stesso Anchise, che aveva invitato a Feneo, la sua città. Un incontro che rinsaldava i legami sia di sangue sia di alleanza tra Arcadi e Troiani (sebbene gli Arcadi siano uno dei popoli greci, i nemici - e i distruttori - di Troia), una garanzia di accoglienza ospitale anche nel futuro per gli uomini di entrambi i popoli, come infatti avviene tra lo stesso Evandro ed Enea.

Proprio l'ampio episodio dell'incontro di Enea con Evandro nel libro ottavo dell'*Eneide* può valere come esempio per riconoscere i tratti, e le loro funzioni, dell'ospitalità in Virgilio, anche per la ricchezza e varietà delle soluzioni adottate dal poeta[7]. Come si è accennato, anche in questo caso il *topos* dell'ospitalità è sviluppato a partire da una scena di ambasceria. Inizialmente il protagonista non è Evandro bensì il giovane Pallante, che si assume il compito, quale figlio del re, di rappresentare la parte importante del suo popolo, *Aen*. 8, 105 *omnes iuvenum primi pauperque senatus* («tutti i primi dei giovani e il povero senato», un rustico anticipo del nome ufficiale dello stato romano: *senatus populusque Romanus*), per accertarsi delle intenzioni degli stranieri. E lo fa col coraggio e con la prudenza di un capo (*Aen*. 8, 111 *rapto… volat telo obvius ipse* «e, afferrata un'asta, lui solo vola loro incontro») e, con un piglio un po' brusco, nelle sue domande tocca i punti essenziali di un incontro che potrebbe volgersi ad esiti tra loro opposti,

---

basceria. La descrizione dell'atrio del *templum* di Pico, *Aen*. 7, 177-182, dalla triplice funzione di reggia (di Latino), curia e tempio, fatta dal narratore corrisponde alla visita della casa da parte dell'ospite al suo arrivo, guidato dall'ospitante (cfr. l'episodio di Evandro, nota 14, e di Aristeo, nota 25). La sua funzione è di mettere in evidenza la rassegna dei ritratti degli antenati del padrone di casa. Questo è il modello architettonico e politico del progetto del foro di Augusto, che ha il suo centro nel tempio di *Mars ultor* (che Ottaviano aveva promesso in voto già nel 42 a.C. e a cui attribuì alcune delle funzioni fino ad allora appannaggio del tempio di Giove capitolino): nell'aula absidata e nel colonnato di sinistra sono raffigurati gli antenati mitici della *gens Iulia*, partendo da Enea, nei corrispondenti di destra i grandi Romani, partendo da Romolo, che hanno costruito l'impero; su tutto questo cfr. Ov. *fast*. 5, 545-549.

[7] Qui ci si limita ad esaminare gli aspetti canonici dell'episodio per avere gli elementi di confronto con gli altri. Come nel seguito del discorso, solo quando ritenuti funzionali al tema si dà rilievo agli ipotesti e alle allusioni letterarie, tutti peraltro ben noti. Per le complesse questioni storico-antiquarie si vedano i commenti. Nell'incontro tra Evandro ed Enea è riconoscibile il modulo, anche diplomatico, delle motivazioni degli accordi di età ellenistica, dove si sommano la consanguineità dei due contraenti (συγγένεια) e l'amicizia (φιλία).

sintetizzati nell'ultimo interrogativo, *Aen*. 8, 112-114:

> *... "Iuvenes, quae causa subegit*
> *ignotas temptare vias? quo tenditis? inquit.*
> *Qui genus? unde domo? pacemne huc fertis an arma?"*
> "Giovani, che cosa vi forza a tentare vie ignote? dove siete diretti? - grida - e che stirpe? da quale patria? portate qui pace o guerra?"

Le risposte di Enea, puntuali, si inquadrano tra le due parole dell'ultima domanda di Pallante, *Aen*. 8, 116 *paciferaeque manu ramum praetendit olivae* («e tendeva con la mano un ramo d'ulivo portatore di pace»), *Aen*. 8, 120 *socia arma rogantis* («chiedendo armi alleate»), dissolvendo, col gesto e con le parole, ogni ipotesi aggressiva[8]. La rassicurazione sulle intenzioni dell'altro è alla base dell'ospitalità: da ciò viene la cordialità con cui Pallante subito si rivolge ad Enea, per lui già subito *hospes*, *Aen*. 8, 123 *nostris succede penatibus hospes* («fra i nostri penati entra da ospite»).

E Pallante accompagna le parole con una stretta di mano che egli prolunga, vinto dall'ammirazione e quasi dall'incredulità, *Aen*. 8, 124 *excepitque manu dextramque amplexus inhaesit* («e gli tese la mano e a lungo gli strinse la destra»). Quest'ultimo passo è ripresa di un verso formulare omerico, con sei occorrenze nell'*Iliade*, cinque nell'*Odissea*, tra cui solo i due passi *Il*. 6, 253 e 406 (nell'incontro di Ettore rispettivamente con Ecuba e con Andromaca) hanno una propria connotazione psicologica. Qui Virgilio non solo risemantizza il dato omerico, ma gli conferisce una motivazione nuova, poiché il significato della stretta di mano di Pallante ad Enea si sviluppa su due livelli: quello psicologico, perché esprime la meraviglia ammirata del giovane (lo dice il verbo *inhaesit*: poter stringere, lui giovane inesperto di guerra, la mano di un eroe famoso, figlio di una dea), e quello formale, perché è la stretta di mano che apre la serie dei momenti rituali dell'ospitalità. Virgilio attribuisce a Pallante il privilegio di accogliere l'ospite con questo gesto così ricco di significato, in sostituzione del padre, che infatti non lo dovrà ripetere (cfr. *infra*, *Aen*. 8, 169).

Ora viene il momento di evidenziare e riconoscere reciprocamente delle relazioni che fondino non solo l'alleanza richiesta ma anche l'ospitalità. Il dialogo di Enea con Evandro mette in luce legami di lunga data. Enea ricorda

---

[8] La rassicurazione di Enea è ancor più necessaria, poiché nel descrivere la navigazione delle biremi sul Tevere il narratore aveva messo in rilievo la novità della presenza di segni di guerra (cfr. *Aen*. 8, 91-93) in quel mondo pacifico, di una primitività idealizzata, ancora immerso nel tempo del mito (come apparirà ben presto anche nelle parole di Evandro relative alle azioni di Ercole in quegli stessi luoghi). Ma sarà proprio la risalita del fiume da parte di Enea e dei suoi guerrieri in cerca di aiuto (un percorso che si svolge, insieme, verso il passato e verso il futuro) a segnare la svolta verso il tempo della storia, in cui le armi (pur portando con sé dolorose problematicità) sono in funzione della *pax Romana*, cfr. Lasagna 2015, 231-234, e il capitolo VIII, *Risalire il fiume. Tra mito e storia*.

(*Aen*. 8, 127-142) la lontana origine comune dei due popoli, troiano e arcade, *Aen*. 8, 142 *sic genus amborum scindit se sanguine ab uno* («così le due stirpi hanno origine da un unico sangue»). A sua volta Evandro rievoca (*Aen*. 8, 154-168), con emozione, l'incontro nella sua giovinezza con i capi troiani e in particolare con Anchise, la cui figura egli rivede in Enea[9], *Aen*. 8, 152-156:

> …. *Ille os oculosque loquentis*
> *iamdudum et totum lustrabat lumine corpus.*
> *Tum sic pauca refert: "Ut te, fortissime Teucrum,*
> *accipio agnoscoque libens! ut verba parentis* 155
> *et vocem Anchisae magni vultumque recordor!*
>
> Mentre Enea parlava, egli andava osservando già da un pezzo il suo viso, gli occhi e tutta la sua persona. Poi in breve rispose così: "Oh, con quanta gioia accolgo e riconosco te, il più forte dei Troiani! come ravviso le parole di tuo padre e la voce del grande Anchise e il suo volto!".

La conoscenza personale tra le persone legate da un rapporto di ospitalità è ancora una volta fondamentale. Evandro non limita l'incontro con Enea al momento diplomatico, l'alleanza (*Aen*. 8, 169 *ergo et quam petitis iuncta est mihi foedere dextra* «dunque, la destra che chiedi, io già l'ho stretta nel patto»), ma lo intende come una fase dell'ospitalità, concretizzando ciò che già aveva detto Pallante, sia con le parole sia con la decisione. Prevede, infatti, il congedo per il mattino successivo (*Aen*. 8, 170-171 *et, lux cum primum terris se crastina reddet, / auxilio laetos dimittam opibusque iuvabo* «e non appena domani tornerà la luce in terra, vi farò partire lieti del mio aiuto, darò quanto posso»), e invita Enea e i suoi a partecipare al rito che si sta svolgendo (*Aen*. 8, 172-174 *interea sacra haec, quando huc venistis amici, / annua, quae differre nefas, celebrate faventes / nobiscum* «e intanto, poiché siete venuti qui come amici, al rito annuale, che non è lecito interrompere, bene augurando prendete parte con noi»), un privilegio che li fa essere non più stranieri, e che per questo rinsalda i legami tra i contraenti, per il presente e per il futuro.

Segue la fase del banchetto ospitale, qui presentato come la prosecuzione di quello rituale (*Aen*. 8, 175-176 *dapes iubet et sublata reponi / pocula* «fa apporre di nuovo le sacre vivande, le tazze già tolte»), a conferma dell'aria sacrale in cui si svolge tutto questo episodio: l'arrivo dei Troiani coincide con il compimento del rito in onore di Ercole, Evandro stesso è il sacrificante e sono presenti il richiamo alla sua origine divina, pari a quella di Enea stesso, e l'evocazione delle imprese di Ercole nel canto dei Salii. La particolare solennità della scena è rafforzata dal colore arcaico e dal valore eziologico di molti particolari.

---

[9] L'*hýsteron próteron* del v. 155 esprime emozione e meraviglia, analoghe a quelle di Pallante nell'incontrare Enea. Un po' cerimonioso il vocativo *hospes Troiane* di 8, 188 rivolto ad Enea.

Il rito e il banchetto si sono svolti all'esterno della città (*Aen*. 8, 104 *ante urbem in luco* «nel bosco sacro davanti alla città», presso l'Ara Massima, che verrà poi a trovarsi nel Foro Boario); ora Evandro, per rientrare a Pallanteo, guida gli ospiti in quella che è stata definita, un po' scherzosamente, la "passeggiata archeologica"[10]. Questa parte ha la stessa funzione della visita all'interno della casa dell'ospitante: un tratto del *topos* dell'ospitalità che ha apparentemente lo scopo pratico di mostrare la struttura dell'edificio affinché vi si familiarizzi l'ospite che dovrà abitarvi per qualche tempo; in realtà, spesso il vero obiettivo è di evidenziare la ricchezza della dimora. La costruzione e la collocazione di questo passo hanno una funzione qui molto specifica: l'illustrazione fatta da Evandro induce il lettore ad avvertire che l'autentica residenza del re arcade non è tanto un edificio (che mostrerà dopo con pochi tratti), quanto un complesso di luoghi e di monumenti che diverranno famosi. E ciò avviene anche sfruttando, per ironia letteraria[11], l'aria di mistero religioso, un mistero spesso ancora vago, indefinito, che accentua l'arcaicità dell'ambientazione. Nel presentare il Campidoglio, prima il narratore descrive il luogo e il terrore religioso che ispira agli abitanti (*Aen*. 8, 347-350)[12], poi la voce stessa di Evandro indica lì la presenza di Giove (*Aen*. 8, 351-354)[13]. Il lettore del tempo di Virgilio sente in tutto ciò un *décalage* conoscitivo che gli fa avvertire sia la lontananza sia la vicinanza tra quell'arcaico mondo evocato e la mentalità e l'esperienza del suo presente.

Evandro accoglie il capostipite dei Romani in uno spazio in cui i contemporanei di Virgilio riconoscono agevolmente la monumentalità della Roma che hanno sotto i loro occhi[14]. Questo momento, che, come s'è detto, corri-

---

[10] Al suo termine Evandro indica ad Enea addirittura i resti di due *oppida* che affondano le origini in un tempo mitico ancor più remoto, *Ianiculum* e *Saturnia*, *Aen*. 8, 355-358 (cfr. Varro *ling*. 5, 7, 42; 5, 8, 45).

[11] Un'ironia letteraria che conferma il tono di simpatia e di affetto con cui Virgilio costruisce questo personaggio, in cui proietta le esigenze etiche e civili sue e del suo tempo, volte ad un recupero delle virtù antiche, in questo caso espresse dall'amore per la semplicità e la pace, e letterariamente concretizzate nei numerosi richiami eruditi ed antiquari. A questo personaggio, che entra nella narrazione prima di tutto come *hospes*, Virgilio ritornerà parecchie volte ma, a differenza di altri, non per cenni rapidi (come ad es. per Aceste, che pure ha un importante ruolo di snodo nella *fabula* nei primi libri), bensì conferendogli uno spessore rilevante, come re, come padre fiero del figlio Pallante (*Aen*. 8, 514-519; 574-583) e affranto per la sua perdita (*Aen*. 11, 147-181), come alleato ed amico anche nel momento più drammatico, *Aen*. 11, 164-165. Anche per il personaggio di Evandro l'ospitalità possiede una pluralità di valori che provengono dalla *fides* che ne è il fondamento.

[12] *Hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit / aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis. / Iam tum religio pavidos terrebat agrestis / dira loci, iam tum silvam saxumque tremebant* («Poi lo guida alla sede Tarpeia, al Campidoglio, coperto d'oro adesso, allora irto di macchie silvestri. Già allora la sacralità minacciosa atterriva di paura gli abitanti dei campi, già allora guardavano tremanti il bosco e la rupe»).

[13] *"Hoc nemus, hunc" inquit "frondoso vertice collem / (quis deus incertum est) habitat deus; Arcades ipsum / credunt se vidisse Iovem, cum saepe nigrantem / aegida concuteret dextra nimbosque cieret"* («"Questa selva, disse, questa cima frondosa della rupe - quale dio, non si sa - ma l'abita un dio; gli Arcadi credono di avervi visto proprio Giove, a scuotere l'egida nera col braccio e a radunare tempeste"»).

[14] Da notare l'analogia sul piano storico-ideologico con la descrizione del vestibolo del palazzo di Latino, *Aen*. 7, 177-182, cfr. nota 6. "La città a venire si annuncia per scorci prospettici, per intuizioni an-

sponde alla descrizione dell'abitazione dell'ospitante, non occupa una delle prime fasi dell'episodio, come avviene di solito, ma è collocato poco prima del momento dedicato al riposo. La motivazione è duplice. Da un lato, all'interno della più generale analogia tra la "passeggiata" e la visita della casa, l'evocazione di antenati favolosi, di migrazioni di popoli, di luoghi dalla sacralità primitiva (*Aen*. 8, 314-354) corrisponde alla rassegna dei ritratti degli antenati esposti nell'atrio della *domus* (rappresentazione del passato glorioso che ha al suo centro il dio civilizzatore Saturno), che si vedono prima di accedere ai locali interni. D'altro lato l'evocazione della grandiosità della Roma futura fa da termine di confronto con la semplicità di questa Roma prima di Roma, un confronto giustificato da motivazioni morali e compiutamente realizzato con la presentazione della vera e propria casa di Evandro, modestissima, raggiunta al termine del percorso di ritorno verso Pallanteo. Evandro introduce Enea nella sua povera dimora[15], sullo sfondo di due luoghi che saranno emblematici della Roma di Virgilio, il Foro e le *Carinae*, il centro della vita pubblica e un quartiere elegante, *Aen*. 8, 359-368:

Talibus inter se dictis ad tecta subibant
pauperis Evandri, passimque armenta videbant 360
Romanoque foro et lautis mugire Carinis.
Ut ventum ad sedes, "haec, inquit, limina victor
Alcides subiit, haec illum regia cepit.
Aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum
finge deo, rebusque veni non asper egenis". 365
Dixit, et angusti subter fastigia tecti
ingentem Aenean duxit stratisque locavit
effultum foliis et pelle Libystidis ursae.

Con tali discorsi tra loro si avvicinavano alla dimora del povero Evandro e vedevano qua e là sparsi armenti muggire nel Foro romano e nelle eleganti Carine. Quando si giunse all'abitazione, "Questa soglia, disse, varcò l'Alcide vittorioso, questa la reggia che l'ospitò. Abbi il coraggio, ospite, di disprezzare le ricchezze e mostra anche te degno del dio e vieni con animo non altero verso le povere cose". Così disse e sotto il tetto dell'angusta dimora condusse il grande Enea e lo fece adagiare su un saccone ripieno di foglie e sulla pelle di un'orsa libica.

---

cora incerte, come si annuncia un uomo nei suoi tratti abbozzati di bambino, eppure è lì, già inscritta negli spazi che le sono destinati, come in attesa di essere partorita dalla storia", LENTANO 2020, 111.

[15] Si pensa che Virgilio per descriverla si sia ispirato a quello che si vedeva della cosiddetta *casa Romuli* e che l'abbia immaginata nel lato settentrionale del Palatino, dove era la casa di Augusto. La comunanza di abitazione del *rex* Evandro col *deus* Ercole, protettore del suo popolo, è in evidente analogia con lo stretto collegamento tra la casa di Augusto e il tempio, promesso in voto nel 36 dopo Nauloco e inaugurato il 9 ottobre del 28 a.C., di Apollo Palatino, il suo protettore (cfr. Ov. *trist*. 3, 1, 33-60).

In questo passo, così ricco di antitesi espresse e implicite, si concentra un valore nuovo che Virgilio assegna all'ospitalità. La pausata descrizione dei vv. 359-361, ritmata dai durativi *subibant* e *videbant* in clausola, è segnata dal duplice straniamento, linguistico (lo zeugma *passim armenta videbant mugire*) e storico-antiquario (il marcato anacronismo), che introduce il lettore in un'atmosfera più raccolta. Evandro, infatti, passa dal rituale appellativo *victor* di Ercole all'autoironico *haec regia* riferito alla sua abitazione, dopo di che le sue parole assumono il tono di un esplicito insegnamento morale. Vi si riconoscono i principi e il lessico, tipici delle filosofie ellenistiche, volti alla valorizzazione della semplicità e della frugalità, al rifiuto degli eccessi, al superamento delle passioni ecc. Infatti *contemnere opes*, *dignum deo*, *rebus egenis* corrispondono ai risultati di un percorso morale sostenuto dalla volontà, come indica esplicitamente l'imperativo iniziale *Aude*, e realizzato nella concreta esperienza di vita, non solo affidato all'apprendimento teorico. Evandro è qui il maestro di morale, e con questo sembra completare la funzione di Anchise, che aveva ammaestrato Enea sul piano storico-politico (*Aen*. 6, 752-886, e la sintesi di *Aen*. 6, 851-853). Evandro risolve in chiave educativa (il destinatario ideale, attraverso la figura di Enea, è il *civis Romanus* del suo tempo) una delle convenzioni dell'ospitalità, rimasta anch'essa nelle norme non scritte del galateo: l'ospitante tende a mettere in luce lo scarso valore della propria dimora e di ciò che vi è contenuto, per evitare il rischio di sembrare vanitoso agli occhi dell'ospite. Lo fanno prima le sue stesse parole, tra le quali va notata l'opposizione tra *opes* (la sovrabbondanza della ricchezza) e *rebus egenis* (in cui è attenuato il tratto della mancanza del necessario per lasciare spazio al valore positivo della povertà) retto dalla forte litote *non asper*, che è l'opposto di *contemnere* e perciò non indica soltanto la disponibilità ad accettare una sistemazione umile, ma quasi a preferirla ad una più sontuosa. Subito dopo il compito è assolto dalla voce del narratore: *angusti tecti*, che è in contrasto con il suo grado di re, *stratis… effultum foliis*, l'opposto di un letto sontuoso degno di un ospite che è un eroe e un principe, *pelle… ursae*, invece di drappi morbidi e preziosi[16].

Dal mattino successivo riprendono la trattativa e gli accordi che riportano il racconto al tema guerresco, ricollegandosi così al motivo del viaggio di Enea a Pallanteo[17]. Per questa ragione viene a mancare un tratto ricorrente

---

[16] Il primo sintagma è in continuità con il rustico sedile di *Aen*. 8, 178 *accipit Aenean solioque invitat acerno* («accoglie Enea e lo fa sedere su un sedile d'acero»). Il livello alto del codice epico è mantenuto dai due aggettivi, l'omerismo *ingentem* (qui rimotivato scenicamente per mostrare al lettore che l'eroe Enea deve, per così dire, abbassare la testa per entrare nella modesta dimora) e l'esornativo, di gusto alessandrino, *Libystidis*, mentre *angusti* allude all'episodio di Eumeo, del quale viene attivato l'ipotesto di *Od*. 14, 49-51; cfr. *supra* l'osservazione a proposito di *Aen*. 8, 359-368. Il secondo emistichio di *Aen*. 8, 368 ripreso identico da *Aen*. 5, 37 descrive l'abbigliamento di Aceste come cacciatore; peraltro, secondo una tradizione, il fiume Crìniso per congiungersi con la madre di Aceste si era trasformato in orso.

[17] L'episodio è molto complesso. Nella *fabula* ha origine da uno scopo militare, cercare un alleato dei

dell'ospitalità, lo scambio dei doni, che invece ha un suo proprio spazio negli altri episodi (v. oltre).

Un esempio molto efficace per verificare l'abilità virgiliana nel riuso funzionale dei modelli è certamente l'ospitalità offerta da Didone a Enea e ai suoi. Data la sua importanza, anche nella struttura del poema, questo tema è sviluppato su due livelli, quello della riproposizione del *topos* con particolari modalità, e quello dei significati che legano molti elementi con situazioni ed eventi precedenti o successivi che spetta al lettore interpretare. Questa duplicità conferisce al blocco dei primi quattro libri del poema una specifica funzione strutturale che è garantita proprio dal legame narrativo dell'ospitalità (perlomeno nel testo tràdito, cioè prescindendo dai problemi dei tempi di composizione del poema). Una ospitalità che la regia virgiliana distribuisce in momenti e piani diversi. Infatti l'ospite principale, Enea, sarà accolto da Didone soltanto per ultimo, dopo l'accoglienza da lei offerta al gruppo dei Troiani. Ed inoltre la sua apparizione agli occhi di Didone sarà ritardata, e preparata, da accenni e da timori e speranze.

La prima accoglienza Didone la offre ai Troiani scampati al naufragio guidati da Ilioneo (*Aen*. 1, 509-573), a cui presenta anche la disponibilità ad integrarli nel suo popolo, mostrando in più la speranza di poter accogliere anche Enea. La regia narrativa fa in modo che tutta la scena in cui si parla di lui si svolga sotto gli occhi (oltre che del lettore) di Enea stesso, non visibile ancora (Venere lo ha avvolto in una nube che lo nasconde, *Aen*. 1, 411-414). Infatti l'arrivo dell'ospite principale viene rimandato a poco dopo e soprattutto è sostituito dall'apparizione di Enea davanti agli occhi degli altri personaggi con una soluzione rappresentativa di grande efficacia nella sua teatralità.

Il generoso desiderio di Didone di offrire ospitalità anche ad Enea, ancora ritenuto disperso, ha il suo corrispettivo nelle raffigurazioni degli episodi della guerra di Troia che Enea ed Acate hanno appena osservate nel tempio dove si svolge tutta questa scena[18] e che dimostrano non solo che Didone e i suoi conoscono le loro vicende, ma che provano pietà per la loro sorte: *Aen*. 1, 459-463 *Constitit et lacrimans: "Quis iam locus, inquit, Achate, / quae regio in*

Troiani contro i Rutuli di Turno, nel suo svolgimento mette in ombra questo carattere ed acquista sempre più i tratti specifici di un episodio di ospitalità. La prova più evidente è nell'invito di Evandro ad Enea di passare la notte nella sua abitazione. È un caso di ospitalità con caratteri propri, come s'è visto (la funzione politico-morale delle parole di Evandro). Soltanto nella sequenza finale, *Aen*. 8, 465-584, si riprende il tono diplomatico della trattativa (ad es. i due contraenti sono affiancati ciascuno da un uomo di fiducia, Acate e Pallante), che viene sancita dall'offerta dei trecento cavalieri (con la distinzione della loro titolarità, *Aen*. 8, 518-519). Al termine però ritorna a prevalere una dimensione personale, affettiva, nel *pathos* del congedo di Evandro dal figlio, *Aen*. 8, 558-584. Oltre a ciò l'episodio contiene l'inserto mitologico della richiesta di Venere a Vulcano delle armi per Enea. Una complessità dell'episodio, dunque, che lo rende lo snodo verso la fase guerresca che occuperà il resto del poema.

[18] Cfr. Barchiesi 1984, 112-119, "… in 1, 459 sgg. Enea vede prima di ogni altra cosa… l'immagine patetica di Priamo che supplica il feroce Achille; questo è l'unico dettaglio che Enea indica ad Acate".

terris nostri non plena laboris? / …/ Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt. / Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem («Ristette e piangendo: "Che luogo c'è, Acate, che regione nel mondo non è piena del nostro soffrire?... Ci sono lacrime sulle sventure e gli eventi umani che commuovono l'animo. Lascia ogni timore: la fama ti porterà salvezza"»). Una disposizione d'animo che poco dopo sentiranno espressa direttamente nella risposta di Didone a Ilioneo, *Aen*. 1, 561-568:

> *Tum breviter Dido, voltum demissa, profatur:*
> *"Solvite corde metum, Teucri, secludite curas.*
> …
> *Quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem,* 565
> *virtutesque virosque, aut tanti incendia belli?*
> *Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni,*
> *nec tam aversus equos Tyria Sol iungit ab urbe".*
>
> Allora brevemente Didone, chinando il volto, dice: "Liberate il cuore dal timore, Teucri, allontanate l'angoscia… Chi potrebbe ignorare la stirpe degli Eneadi, chi la città di Troia, i gesti di valore, gli eroi, o l'incendio di una guerra così grande? Noi Punici non abbiamo un cuore così chiuso, e non così remoto dalla città di Tiro il sole aggioga i suoi cavalli".

In tal modo viene realizzata, e superata con grande efficacia di rappresentazione, una delle prime fasi dell'ospitalità, cioè l'assicurazione dei due contraenti sulle reciproche intenzioni amichevoli. Ma già prima il drammatico discorso di Ilioneo, teso a chiedere a Didone protezione e rispetto per i compagni scampati al naufragio, le ha dimostrato l'assenza di intenzioni aggressive e rivelato il loro progetto di raggiungere l'Italia con Enea, se ancora vivo, o di stanziarsi nel regno sicano di Aceste. La richiesta è di per sé quella dell'ospitalità nella forma essenziale, primordiale, quello dell'asilo: dare soccorso ad un gruppo di bisognosi di un aiuto per le necessità primarie, a cui però è anche sotteso il vanto della superiorità dello spirito giuridico romano rispetto alla "barbarie". Ilioneo, infatti, lamenta l'ostilità incontrata da parte degli abitanti del luogo, contraria allo *ius gentium*, e ricorda la protezione divina riservata a chi chiede aiuto, *Aen*. 1, 539-543 *Quod genus hoc hominum, quaeve hunc tam barbara morem / permittit patria? Hospitio prohibemur harenae; / bella cient primaque vetant consistere terra. / Si genus humanum et mortalia temnitis arma, / at sperate deos memores fandi atque nefandi* («"Che genere d'uomini è questo o che barbara patria permette questa pratica? ci viene negato il rifugio sulla spiaggia; ci muovono guerra e ci vietano di fermarci sulla terraferma. Se disprezzate il genere umano e le armi dei mortali, temete almeno gli dei, che ricordano il bene e il male"»). Ma questo aspetto viene arricchito da altri elementi narrativi e di contesto, che trasferiscono questo bisogno primario ad un

livello politico grazie al richiamo all'alleanza con Aceste (*Aen*. 1, 549-550).

Si nota che il poeta, nel costruire il discorso dell'*hospes* ospitato, ha assegnato a Ilioneo il compito di far conoscere a Didone la situazione presente e le motivazioni della vera e propria richiesta primaria di ospitalità, cioè la parte, diciamo, tecnica. Invece il passato è evocato solo dalle parole di Enea nelle prime frasi, in modo sintetico e con un linguaggio estremizzato, *Aen*. 1, 596-599 *Libycis ereptus ab undis* /… /… *terraeque marisque* / *omnibus exhaustos iam casibus, omnium egenos* («strappato alle onde libiche… per terra e per mare sfiniti da tutti i pericoli, di tutto bisognosi»). Tutto ciò è coagulato in un sintagma, *Aen*. 1, 597 *infandos… labores* («le indicibili angosce»), che riecheggerà all'inizio del suo racconto, *Aen*. 2, 3 *Infandum… dolorem* («un dolore indicibile»), con uno spessore psicologico ben più amaro: in quel momento sarà l'eroe che si sente obbligato a rispondere alla richiesta dell'ospitante. Inoltre il poeta ha riservato a Enea la parte successiva e conclusiva (*Aen*. 1, 595-610), quella del ringraziamento, espressa in un tono solenne, ispirato, quale si addice ad un eroe del mito che parla ad una regina, secondo il principio retorico fondamentale dell'*aptum*. La differenza dei ruoli (tra Ilioneo ed Enea) risponde certo alle convenzioni del genere ma nello stesso tempo contribuisce a dare energia alle dinamiche che guideranno gli eventi successivi[19].

La densità e il rilievo drammatico della figura e della storia di Didone influenzano alcuni tratti canonici del *topos* dell'ospitalità in direzione di un arricchimento letterario e di un approfondimento psicologico in tutto virgiliani[20]. Bastano alcuni esempi. Già s'è detto dell'intervento di Venere, le cui motivazioni impallidiscono di fronte al linguaggio da regina ben conscia del suo potere di *Aen*. 1, 572-574:

> *Voltis et his mecum pariter considere regnis:*
> *urbem quam statuo, vestra est; subducite navis;*
> *Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur.*
>
> E se volete restare con me in questo regno, da uguali, la città che sto innalzando, è la vostra; tirate in secco le navi. Per me, un Troiano e un Tirio saranno trattati senza alcuna differenza.

Così come la commossa rivelazione di *Aen*. 1, 630 *Non ignara mali mise-*

---

[19] Cfr. Cova 1963, 49-50 "Virgilio ha immaginato già noti a Cartagine i suoi fatti (450-88: pitture del tempio) e ha lasciato pronunciare il suo elogio dal gruppo dei compagni creduti dispersi (544-58). Così si riproduce anche psicologicamente la situazione tipica del riconoscimento nel suo triplice ritmo di attesa-rivelazione-conseguenze". Per l'allusività letteraria sottesa all'evocazione del passato da parte di Enea, cfr. Conte 1985, che pure non cita questi versi, ma sull'iperbolicità epica cfr. *ibidem*, 8 n. 8.

[20] Oltre tutto i personaggi femminili degli ipotesti, ad es. Medea, sono sollevati dagli obblighi ufficiali dell'ospitalità in prima persona (riservati in genere al padre): una differenza che peserà anche sulla relazione tra Didone ed Enea come *hospes*, cfr. *infra*.

ris succurrere disco («Esperta del dolore, ho appreso a soccorrere gli sfortunati») va oltre la consonanza delle vicende sue con quelle di Enea e oltre anche il normale obbligo di offrire ospitalità, che subito dopo si esprime secondo il codice iperbolico del genere letterario (*Aen*. 1, 631-642): grande quantità di vettovaglie per i compagni rimasti sul lido, e sfarzosa ricchezza nell'apparato del banchetto ospitale. Questo poi acquista un ruolo fondamentale sia nella costruzione della narrazione sia nello sviluppo psicologico della vicenda, in quanto fa da specifica cornice all'innamoramento della regina e al racconto di Enea, riverberando i suoi effetti fino al quarto libro, e oltre.

Virgilio non presenta soltanto episodi di sontuosa accoglienza principesca. È il caso di *Aen*. 5, 35-41, quando Aceste accoglie con premura Enea e i suoi che tornano in Sicilia dopo la sosta cartaginese:

> *At procul ex celso miratus vertice montis*
> *adventum sociasque rates occurrit Acestes,*
> *horridus in iaculis et pelle Libystidis ursae,*
> *Troia Criniso conceptum flumine mater*
> *quem genuit. veterum non immemor ille parentum*
> *gratatur reduces et gaza laetus agresti*
> *excipit, ac fessos opibus solatur amicis.*
>
> Ma di lontano, dall'alta vetta di un monte, guardando con sorpresa l'arrivo delle navi alleate, corre loro incontro Aceste, irto di picche e coperto dell'ispida pelle di un'orsa libica. Concepito col fiume Crìniso, lo generò una madre troiana. Ben memore degli antichi padri, si rallegra di vederli tornare e li accoglie lieto con le dovizie offerte dai campi e dà conforto alla loro stanchezza con sollievo amichevole.

È questa un'accoglienza un po' rustica da parte di un Aceste dall'aspetto ora un po' selvatico, quasi un'accoglienza fatta alla buona, come si fa tra amici di vecchia data e ancor più tra parenti, visto che qui si definisce Aceste *veterum non immemor ille parentum*[21]. È anche un'accoglienza sbrigata in pochi versi, che però vanno all'essenziale: da un lato l'atteggiamento sollecito e cordiale di Aceste (*occurrit*, *non immemor*, *gratatur*, *laetus*, *solatur*, *amicis*), dall'altro la semplicità insieme con la concretezza e la funzionalità del suo aiuto, cioè il cibo della sua terra e ciò che serve a chi è stanco del viaggio per mare. Da

[21] Sul vario trattamento di questo personaggio (il nome compare 27 volte) come segno della complessa elaborazione dei libri primo, terzo (in cui non compare) e quinto, vedi i commenti; cfr. *supra* la nota a *Aen*. 8, 368. L'ospitalità prestata da Aceste in due occasioni è ricompensata da un privilegio: Enea dà il nome di Acesta (*Aen*. 5, 718) alla città che lui stesso fonda con rito romano (*Aen*. 5, 755) per coloro che non intendono proseguire il viaggio e di cui Aceste è designato re (*Aen*. 5, 757-758); in tal modo l'iniziale ospitalità è trasformata ufficialmente in alleanza, cfr. nota 3.

notare infatti il lessico e in particolare l'aggettivazione: l'ossimoro *gaza… agresti* riporta un prezioso esotismo alla realtà contadina, e in *opibus… amicis* il determinante (*amicis*, un nome in funzione di aggettivo), chiude il verso, in colonna con *agresti*, e in fondo contiene la semantica centrale del passo.

D'altronde Aceste ricompare spesso nell'*Eneide* proprio come *hospes* e un *hospes* esemplare: lo conferma la ripresa della clausola *hospes Acestes* (*Aen*. 5, 63 e 630), certo dovuta al linguaggio formulare dell'epica e alla comodità metrica. Ma Aceste, in fondo, ha una duplice funzione nel poema: come ospite nei momenti narrativi, canonici, dell'ospitalità (accoglie, dona ecc.), e come garante di appoggio, di conforto, di una calda amicizia, di una salda alleanza, cfr. le parole di Ilioneo in *Aen*. 1, 557-558 *at freta Sicaniae saltem sedesque paratas, / unde huc advecti, regemque petamus Acesten* («ma almeno dirigiamoci alle coste sicane e alle sedi già pronte, da cui venimmo qui, e al re Aceste»).

3. *I doni ospitali; il banchetto*

Un tratto canonico dell'ospitalità letteraria è l'offerta, o lo scambio, di doni tra ospitante e ospitato, come s'è detto all'inizio. I doni vengono offerti in casi simmetrici: all'ospite che parte oppure all'ospite al suo arrivo, ed anche dall'ospitato all'ospitante in situazioni analoghe.

La natura e il pregio di tali doni variano in relazione all'ambiente in cui si svolge la scena e secondo le convenzioni del genere letterario. Nel codice epico anche nei doni ospitali prevale il modello omerico: sono perciò ricchi, costituiti da un gran numero di oggetti preziosi, espressione di un mondo di principi. Anche attraverso questo momento dell'ospitalità, i protagonisti mettono in evidenza ricchezza e potere e nello stesso tempo marcano visibilmente la relazione ospitale anche in vista del futuro: non mancano esempi di doni ricevuti da ospiti propri o dei propri antenati che vengono offerti per suggellare un rapporto ospitale nuovo o confermarne uno antico. Il carattere principesco dei doni ospitali, doni tra pari, spiega il tono talvolta iperbolico ed il gusto antiquario che ne caratterizzano la descrizione. Secondo i moduli della letteratura ellenistica e della poesia alessandrina che influenzano anche Virgilio, sono infatti presentati come oggetti appartenenti ad un mondo mitico, favoloso.

Oltre agli esempi già incontrati, nell'*Eneide* valga, come esempio di offerta all'ospite che parte, l'episodio di Eleno, *Aen*. 3, 464-471[22]:

---

[22] La clausola del v. 464, *secto elephanto*, è calco di *Od*. 18, 196 e 19, 564, compreso il rarissimo iato tra aggettivo e nome; per la lezione messa a testo (al posto della frequente *sectoque elephanto*) cfr. Conte 2014, 58-59: "Certo, quella di Virgilio, è un'esibizione di bravura, ma… credo che l'imitatore questa volta non abbia voluto mascherare o travestire il suo furto: ha invece preferito riprodurre il modello nella sua intangibilità, contemplarlo immutato. Un gesto d'ammirazione e di omaggio…, più che il gesto spregiudicato

dona dehinc auro gravia ac secto elephanto
imperat ad navis ferri, stipatque carinis
ingens argentum Dodonaeosque lebetas,
loricam consertam hamis auroque trilicem,
et conum insignis galeae cristasque comantis,
arma Neoptolemi. sunt et sua dona parenti.
addit equos, additque duces,
remigium supplet, socios simul instruit armis.

In seguito doni, pesanti d'oro e di avorio intagliato, ci fa portare alle navi e stipa le chiglie di molto argento, e lebeti di Dodona e una lorica intessuta tre volte di maglie d'oro e il cono di un elmo bellissimo e le creste chiomate, l'armatura di Neottolemo, e vi sono anche doni appropriati per mio padre. Aggiunge cavalli, aggiunge le guide, completa il remeggio ed insieme fornisce di attrezzi i compagni.

In questo caso Virgilio intende conferire a questo tratto dell'ospitalità una funzione diegetica: Eleno dona sì oggetti preziosi (vv. 464-469), come impone la tradizione del genere – e l'elmo, che evoca un personaggio ben conosciuto, conferisce maggiore credibilità (letteraria, ovviamente) all'elenco –, ma dona con larghezza anche tutto ciò di cui l'ospite partente ha concretamente bisogno per continuare la navigazione, vv. 470-471. Ovviamente i due segmenti testuali hanno un trattamento espressivo opposto: il primo è intessuto di molti aggettivi, che marcano l'eccezionale valore intrinseco di ogni oggetto; il secondo, privo di determinanti, insiste sulla funzionalità dei doni, vedi i tecnicismi *duces*, *remigium*, *armis*.

Un esempio di doni offerti dall'ospitato al suo arrivo è il raffinato elenco di gusto alessandrino degli oggetti preziosi che Enea, appena accolto ospite da Didone nella sua reggia, ordina ad Acate di trasportare dalle navi, per offrirli alla regina, *Aen*. 1, 647-655:

Munera praeterea, Iliacis erepta ruinis,
ferre iubet, pallam signis auroque rigentem,
et circumtextum croceo velamen acantho,
ornatus Argivae Helenae, quos illa Mycenis,
Pergama cum peteret inconcessosque hymenaeos,
extulerat, matris Ledae mirabile donum:
praeterea sceptrum, Ilione quod gesserat olim,
maxima natarum Priami, colloque monile
bacatum, et duplicem gemmis auroque coronam.

Inoltre vuole che si portino dei doni, strappati alle macerie di Troia: un manto

---

di un ladro. Forse il gesto di un ladro pieno di gratitudine".

trapunto di figure d'oro, un velo orlato di un fregio di croceo acanto, ornamenti di Elena argiva, che aveva portato da Micene diretta a Pergamo e agli illeciti imenei, dono meraviglioso della madre Leda; inoltre lo scettro che un tempo aveva retto Ilione, la maggiore delle figlie di Priamo, e un monile di perle per il collo e una doppia corona di gemme e d'oro.

La scintillante preziosità di questi doni e la loro provenienza eccezionale sembrano voler nascondere i significati sottesi, i richiami mitici carichi di ricordi e di storie drammatiche. E sono la bellezza di Elena fatale per Troia, ed insieme, sotto traccia ma percepito dal lettore attento, il *pollutum hospitium* da parte di Paride, e la tragica storia di Ilione (cfr. la nota 27), cioè sia la causa, sia una delle drammatiche conseguenze della guerra, che, a sua volta, è sintetizzata ancor prima nell'amara precisazione *Iliacis erepta ruinis*. Virgilio, dunque, realizza questo tratto canonico del *topos* dell'ospitalità in base al tono iperbolico proprio del codice epico, ma gli assegna anche la funzione di anticipare la futura vicenda di Didone, grazie agli *omina* funesti portati da questi doni: una funzione che, per ora, fa condividere soltanto al lettore accorto.

In *Aen*. 8, 166-168 abbiamo un esempio in cui l'ospitato, Anchise, in procinto di partire offre doni al suo ospite, il giovane Evandro nella sua patria originaria in Arcadia (è lo stesso Evandro che racconta ad Enea da lui accolto a Pallanteo, vedi *supra* quanto detto a proposito di *Aen*. 8, 154-171):

Ille mihi insignem pharetram Lyciasque sagittas
discedens chlamydemque auro dedit intertextam,
frenaque bina meus quae nunc habet aurea Pallas.

Egli mi donò, alla sua partenza, un'eccellente faretra con frecce di Licia e una clamide tutta intessuta d'oro, e briglie d'oro che ora appartengono al mio Pallante.

Questo episodio si trova in un passo in cui la narrazione di secondo grado colloca in tempi mitici, ma ancora anteriori, la radice e l'inizio della fusione tra popoli poi nemici (qui Greci e Troiani): si tratta, dunque, anche in questo caso di un passaggio importante nell'orizzonte ideologico del poema.

Esempi di doni all'ospite partente sono talora solo accennati nel racconto a distanza dall'evento rievocato, ad es. *Aen*.1, 195-197:

Vina bonus quae deinde cadis onerarat Acestes 195
litore Trinacrio dederatque abeuntibus heros,
dividit…

(Enea) Divide anche le scorte di vino che il buon Aceste aveva versato nelle giare e che l'eroe aveva dato alla loro partenza sul lido siciliano.

Sono spesso richiami non isolati[23], ma funzionali alla coesione testuale, come accade per alcuni doni di Didone, che talora possiamo immaginare o sappiamo essere successivi all'arrivo dell'ospite, ma che possiedono una forte carica di significato, sono il segno di un legame. Nel primo libro il dono di animali come cibo per il gruppo di Troiani rimasti sul lido di Cartagine, *Aen*. 1, 633-635, fa parte della narrazione dell'accoglienza di naufraghi; nel quarto la *laena* (pelle di leonessa) che adorna le spalle di Enea (*Aen*. 4, 262-264). Invece sono citazioni in analessi il dono di un destriero a Iulo con una sua motivazione specifica, *Aen*. 5, 570-572:

> *extremus formaque ante omnis pulcher Iulus*
> *Sidonio est invectus equo, quem candida Dido*
> *esse sui dederat monimentum et pignus amoris*.
>
> Ultimo, ma per grazia primo fra tutti, il bel Iulo in groppa a un cavallo sidonio, che la splendida Didone gli aveva donato da tenere come ricordo di sé e pegno di amore.

e quello di vesti per Enea ricamate dalla stessa Didone (cfr. *Aen*. 4, 261-264 *illi stellatus iaspide fulva / ensis erat Tyrioque ardebat murice laena, / demissa ex umeris, dives quae munera Dido / fecerat et tenui telas discreverat auro* «brillante di un fulvo diaspro aveva la spada, ardeva di porpora tiria il mantello, lungo, giù dalle spalle: doni che gli aveva fatti la ricca Didone e trapunte con filo d'oro le tele») in *Aen*. 11, 72-75:

> *Tum geminas vestis auroque ostroque rigentis*
> *extulit Aeneas, quas illi laeta laborum*
> *ipsa suis quondam manibus Sidonia Dido*
> *fecerat et tenui telas discreverat auro*.
>
> Allora Enea fece portare due drappi spessi di porpora dorata, che a suo tempo la sidonia Didone con le sue mani aveva tessuto per lui, felice di quella fatica, e aveva trapunto il tessuto con sottili fili d'oro.

La preziosità non è un tratto ricorrente soltanto dei doni, ma si ripresenta in un altro momento dell'ospitalità, il banchetto ospitale, che ha una presenza significativa nell'opera virgiliana. Si sono incontrati *supra* alcuni esempi, nei quali compaiono le sue fasi canoniche, derivate in prevalenza

[23] Un richiamo isolato ed estraneo alla vicenda narrata è in *Aen*. 9, 359-364, passo (dalla testualità discussa) che ricostruisce la complicata trafila della proprietà della falera di cui si impossessa Eurialo: in origine è un dono che *Caedicus* inviò al tiburtino *Remulus*, v. 361 *quae mittit dona hospitio, cum iungeret absens* («che mandò come doni in cambio dell'ospitalità, stringendola pur da lontano»), dunque come segno per marcare una relazione di ospitalità (*hospitio* dativo finale o ablativo causale) da parte di chi, una volta tornato nella sua città, inviava doni a chi l'aveva accolto benevolmente.

dal modello omerico, con alcune varianti occasionali.

All'arrivo dell'ospite i servi offrono l'occorrente per lavarsi e asciugarsi le mani; nella prima fase del banchetto si mangiano i cibi presentati, secondo l'uso storico greco, su mense apposite davanti ai divani su cui sono disposti i commensali. Vengono poi le *secundae mensae*, che sono l'occasione per libare con vino puro. Nei banchetti importanti questo momento di carattere religioso, svolto in silenzio, ha anche lo scopo di rinsaldare i legami di varia natura tra i convitati. Si prosegue con il bere vino, ascoltare il canto di un aedo, chiedere all'ospite di raccontare di sé. Un passo esemplare di questa parte è in *Aen*. 1, 723-756:

Postquam prima quies epulis, mensaeque remotae,
crateras magnos statuunt et vina coronant.
….
Hic regina gravem gemmis auroque poposcit
implevitque mero pateram, quam Belus et omnes
a Belo soliti; tum facta silentia tectis:
"Iuppiter, hospitibus nam te dare iura loquuntur,
hunc laetum Tyriisque diem Troiaque profectis
esse velis, nostrosque huius meminisse minores.
Adsit laetitiae Bacchus dator, et bona Iuno;
et vos, o, coetum, Tyrii, celebrate faventes".
Dixit, et in mensam laticum libavit honorem,
primaque, libato, summo tenus attigit ore,
tum Bitiae dedit increpitans; ille impiger hausit
spumantem pateram, et pleno se proluit auro
post alii proceres.

Dopo che il banchetto ebbe la prima pausa e furono levate le mense, pongono in mezzo crateri grandi e coronano il vino… Qui la regina chiese la patera, pesante d'oro e di gemme, e la riempì di vino puro, che Belo e i suoi discendenti solevano riempire; allora si fece silenzio nella sala: "O Giove, che ci dicono che dài legge agli ospiti, fa' che questo giorno sia lieto per i Tiri e per i venuti da Troia e che di esso si ricordino i nostri discendenti. Venga Bacco, datore di gioia, e benigna Giunone, e, voi Tiri, con buoni auguri stringetevi in folla". Così disse, e sopra la mensa versò la libagione del vino in offerta, e per prima, dopo libato, sfiorò con le labbra il liquore. Poi la porse a Bizia, sfidandolo a bere; egli svelto svuotò la tazza spumeggiante e in pieno si immerse nell'oro; poi gli altri principi…

Segue poi il canto cosmogonico di Iopa (*Aen*. 1, 740-747), che i commensali ascoltano con ammirazione espressa da un applauso finale. Ma intanto l'obiettivo narrativo si concentra sulla regina, o meglio sul nascente sentimento d'amore per Enea, espresso, per ora, dal desiderio di udire da Enea la sua

storia. Ancora una volta Virgilio sa risemantizzare un elemento convenzionale del *topos* (l'ospite racconta di sé), conferendogli una funzionalità narrativa, ed emotiva nello stesso tempo; e su questa nota sospesa si chiude il primo libro, *Aen*. 1, 748-756:

Nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido, longumque bibebat amorem,
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa;
nunc quibus Aurorae venisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.
"Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias", inquit, "Danaum, casusque tuorum,
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas".

Intanto con vari discorsi la sfortunata Didone cercava di protrarre la serata, e lungamente assorbiva l'amore, continuando a chiedere molte notizie su Priamo e molte su Ettore; ora le armi con cui era venuto il figlio dell'Aurora, ora come fossero i cavalli di Diomede, ora quanta la forza di Achille. "Su allora, disse, o ospite, narraci dal principio le astuzie dei Danai, le sventure dei tuoi e le tue stesse avventure. Infatti è la settima estate ormai che ti porta ad errare dappertutto per terra e per mare".

Un tratto ricorrente del banchetto ospitale è la descrizione, talvolta minuziosa, dei preparativi e dell'arredo impiegato. Si tratta quasi sempre di momenti in cui prevale il gusto per i particolari, con la messa in evidenza della ricchezza artistica delle suppellettili, in una gara con gli ipotesti greci che ha lo scopo di riempire con preziosismi di varia natura queste pause della narrazione. Un esempio è la preparazione del banchetto ospitale nella reggia di Didone, *Aen*. 1, 637-642:

At domus interior regali splendida luxu
instruitur, mediisque parant convivia tectis:
arte laboratae vestes ostroque superbo,
ingens argentum mensis, caelataque in auro
fortia facta patrum, series longissima rerum
per tot ducta viros antiqua ab origine gentis.

Ma intanto si preparano le sale interne con uno splendido fasto regale, e apprestano il banchetto nel cuore del palazzo: drappi di splendida porpora trapunti con arte, infinita argenteria sulle mense, e sbalzate in oro le forti gesta degli avi, una lunghissima serie di eventi tracciata da tanti eroi fin dall'origine antica della stirpe.

4. *Varianti e inversioni*

Un *topos* così ricco di elementi anche nell'opera virgiliana si presenta talora con variazioni più o meno incisive, che si incrociano con il riuso di ipotesti molteplici.

Un esempio, in cui si avverte bene l'influenza della poetica alessandrina, è in *georg*. 4, 374-385, un momento della vicenda di Aristeo. Disceso sotto l'acqua del fiume Peneo, Aristeo ne percorre l'alveo per incontrare la madre Cirene, una ninfa figlia del fiume, e interrogarla sulla causa della moria delle sue api. La madre lo accoglie con tutte le cortesie dovute agli ospiti appena giunti[24]; successivamente le altre ninfe apprestano un banchetto:

Postquam est in thalami pendentia pumice tecta
perventum et nati fletus cognovit inanes
Cyrene, manibus liquidos dant ordine fontes
germanae tonsisque ferunt mantelia villis;
pars epulis onerant mensas et plena reponunt
pocula, Panchaeis adolescunt ignibus arae;
et mater, "Cape Maeonii carchesia Bacchi:
Oceano libemus", ait. Simul ipsa precatur
Oceanumque patrem rerum Nymphasque sorores
centum quae silvas, centum quae flumina servant.
Ter liquido ardentem perfundit nectare Vestam,
ter flamma ad summum tecti subiecta reluxit.

Poi che giunse al talamo dalla volta irta di rocce e Cirene conobbe l'inutile pianto del figlio, le sorelle gli porgono in ordine acqua limpida per le mani e gli recano dei mantili di lana rasata. Alcune gravano di cibi le mense e vi collocano delle coppe piene; le are cominciano a bruciare i profumi della Pancaia. E la madre: "Prendi i boccali del meonio Bacco: libiamo all'Oceano". E insieme ella stessa prega il padre d'ogni cosa, Oceano, e le cento sorelle ninfe che custodiscono le selve e le altre cento i fiumi. Per tre volte asperse l'ardente focolare di Vesta con il limpido nettare, per tre volte la fiamma sprizzando fino all'alto della volta risplendette.

Come tutto l'episodio di Aristeo, anche il momento dell'accoglienza e, in particolare, la scena del banchetto sono svolti in un tono favolistico, con tratti talora lontani da qualsiasi realismo, quali il fuoco e il profumo dell'incenso sull'ara, in un ambiente acquoreo. Anche la preparazione del banchetto

[24] Le prevedibili manifestazioni di affetto materno, di fatto espresso soltanto nel lessico (*natus* è Aristeo nei versi 375, 396, 412, 531), lasciano spazio proprio all'ospitalità, sostanzialmente concentrata nel banchetto che "sembra svolgersi secondo una scrupolosa procedura rituale, fino a culminare in crescendo nelle offerte di incenso (379), nella libagione ad Oceano (380) e nell'auspicio favorevole (384 ss.)", Biotti 1994, 299, la stessa successione seguita durante il banchetto nel palazzo di Didone.

è da favola: è opera non di servi bensì di ninfe. E del resto nel passo subito precedente Aristeo, percorrendo l'alveo del fiume sott'acqua, vede le sorgenti di fiumi dai nomi preziosamente letterari, ma anche di fiumi italici, il Tevere, l'Aniene, l'Erìdano: questo percorso può essere messo in parallelo con la visita alla casa dell'ospite (cfr. v. 363 *domum mirans genetricis* «guardando ammirato la dimora della madre»), e ancor più precisamente con la rassegna delle immagini degli antenati esposte nell'atrio della casa dell'ospite prima ancora di incontrarlo di persona[25], *georg*. 4, 363-373:

Iamque domum mirans genetricis et umida regna
speluncisque lacus clausos lucosque sonantes
ibat et ingenti motu stupefactus aquarum
omnia sub magna labentia flumina terra
spectabat diversa locis, Phasimque Lycumque
et caput, unde altus primum se erumpit Enipeus,
unde pater Tiberinus et unde Aniena fluenta
saxosusque sonans Hypanis Mysusque Caicus,
et gemina auratus taurino cornua vultu
Eridanus, quo non alius per pinguia culta
in mare purpureum violentior effluit amnis.

E ora, mirando la dimora della madre, i regni acquorei, i lagni chiusi nelle spelonche e i boschi echeggianti, avanzava; stupefatto dall'immenso flusso delle acque, osservava tutti i fiumi che scorrono sotto la grande terra in direzioni diverse: il Fasi, il Lico, e la sorgente da cui sgorga su profondo l'Enìpeo, quella da cui il padre Tevere e quella da cui la corrente dell'Aniene e, strepitando fra i massi, l'Ipani e il Caìco di Misa e, con la coppia di corna dorate sul capo taurino, l'Erìdano, di cui nessun altro fiume defluisce con più impetuosa corrente, attraverso pingui coltivi, entro il mare purpureo.

L'ospitalità può anche essere dissimmetrica, quando tra i due contraenti vi sono differenze di *status* o simili. Un esempio si trova nell'episodio di Didone. La regina di Cartagine ed Enea hanno molti tratti comuni: eventi tragici alle spalle che li hanno spinti in esilio, la ricerca di una nuova patria, la responsabilità di guidare i resti di un popolo sfortunato a stabilirsi in una terra lontana ecc. Tutto ciò, e indipendentemente dall'intervento divino, basterebbe per stabilire tra loro e i loro popoli una normale relazione di ospitalità. Ed è ciò che inizialmente avviene e se ne avvertono le ragioni nelle parole della

[25] Biotti 1994 *ad loc*. parla correttamente di "tradizione catalogica greca", ma in questo caso non mette l'elenco dei fiumi in relazione con la visita e/o descrizione della casa dell'ospitante, ma soltanto in parallelo col catalogo delle ninfe (vv. 336-344). D'altronde proprio il verso 363 (*domum mirans genetricis*) rimanda a *Od*. 4, 43-44 in cui Telemaco osserva stupefatto dall'interno il palazzo di Menelao, che poi descrive con parole di ammirazione a 4, 71-75. Inoltre cfr. *supra* l'arrivo dell'ambasceria troiana da Latino, *Aen*. 7, 177-182, nota 6.

stessa Didone (vedi *supra*, cfr. *Aen*. 1, 630 *Non ignara mali miseris succurrere disco*). Ma vi sono anche elementi di differenza, dato che la condizione di Didone è sfalsata rispetto a quella di Enea e dei suoi: lei ha già superato le difficoltà e gli ostacoli che Enea incontrerà nel Lazio, ha già un regno organizzato e una capitale in costruzione, e dunque può soccorrere i naufraghi con la larghezza di una regina. Questa dissimmetria alimenterà il dramma del quarto libro, quando la qualifica di *hospes* per Enea, impiegata con il significato consueto in *Aen*. 1, 753, e ancora in *Aen*. 4, 10, sarà solo una sprezzante espressione dell'odio in *Aen*. 4, 323-324:

> *… cui me moribundam deseris hospes*
> *(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?*
>
> In mano a chi mi abbandoni, a morire, ospite (dato che è questo il solo nome che mi resta, da quello di marito)?

In questi due versi *hospes* non è più un termine descrittivo e perde la connotazione consueta. In genere indica la benevolenza dell'ospitante che si congiunge alla gratitudine dell'ospitato, marca cioè una relazione di reciprocità e uno stretto avvicinamento tra due soggetti, possedendo una sorta di forza centripeta. Qui invece la sua direzione di senso è opposta: nell'intenzione, e nelle parole, di Didone, che ne isola il solo sema di «straniero, estraneo», *hospes* è segno di allontanamento, di estraneità. Enea non è più un ospite, è tornato ad essere un estraneo, per di più colpevole lui stesso di questa inversione di senso. Lo attestano le altre parole del v. 323, *cui* e *deseris*, con l'effetto di questa inversione (il sintagma di cinque sillabe *me moribundam* rinsaldato dall'allitterazione) posto tra l'ignoto e ostile *cui* e chi, *hospes*, dovrebbe essere amico, ma che, con un'azione contraria ai suoi doveri (*deseris*), si è appunto rivelato altrettanto infido. *Hospes* è in netta opposizione a *coniunx*, che è carico della sua valenza etimologica: *hospes* e *coniunx* sono qui poli semantici distanti assai più di quanto lo siano nell'uso comune, Didone di fatto li intende come antonimi[26]. Anche la sintassi segna l'antitesi, poiché *hospes* è in una costruzione grammaticale che marca la distanza, e la proposizione causale (una riflessione a voce alta) descrive la realtà con obiettività; la forte anastrofe di *quoniam* dopo le tre parole iniziali del verso enfatizza l'amara constatazione. I due versi sono segnati da un'antitesi linguistica che ricomparirà non più nelle parole dette bensì nei gesti in *Aen*. 6, 472-474, cfr. *infra*.

Nell'opera virgiliana vi sono anche casi di ospitalità offesa, violata, di *pollutum hospitium*. Un esempio dal mito: in *georg*. 2, 455-457 i Centauri,

---

[26] In ordine invertito nell'ipotesto callimacheo, *Ait*. fr. 556 Pf. (il rimprovero di Fillide a Demofoonte). Ma già il *perfide* di *Aen*. 4, 305 respingeva Enea fuori dalla logica dell'ospitalità.

invitati alle nozze dei re dei Lapìti, Piritoo, ubriacatisi di vino poiché, non essendo umani, non ne conoscono la forza inebriante, lasciano libero sfogo alla loro natura ferina e provocano una lotta che li porterà alla morte. È ciò che meritano (lo stesso dio del vino, Bacco, li combatte dalla parte dei Lapiti), per aver violato il vincolo dell'ospitalità.

Agghiaccianti la colpa, e il suo esito, di cui si macchia Polimnestore, il re tracio, nemmeno nominato nel testo, che, ricevuto Polidoro, il figlio più giovane che Priamo gli aveva affidato insieme con un tesoro, come ospite da proteggere, tradisce l'alleanza e ogni suo dovere di ospite[27], *Aen*. 3, 55-56:

> *fas omne abrumpit: Polydorum obtruncat et auro* 55
> *vi potitur*….
>
> Infrange ogni sacro impegno: assassina Polidoro e si appropria, con violenza, dell'oro.

Basta questo ad indurre Enea e i suoi a lasciare senz'altro questa terra macchiata da tale *pollutum hospitium* (*Aen*. 3, 61).

La guerra di Troia fa comprendere quanto la violazione dell'ospitalità sia una causa decisiva per una guerra nel mondo a cui si ispira l'epica antica: la violazione dell'ospitalità da parte di Paride basta a coalizzare attorno a Menelao i principi achei.

Già s'è detto che il cambio di alleanza da parte di Latino è, secondo Enea, l'infrazione del vincolo di ospitalità con lui: *Aen*. 11, 113-114 *nec bellum cum gente gero: rex nostra reliquit* / *hospitia* («e non faccio guerra al suo popolo: è il re che ha abbandonati i suoi doveri di ospite verso di noi»). Una violazione che ha effetti anche a distanza su altri episodi. La morte di Pallante è uno di questi: essa richiede la vendetta (così nel messaggio del padre Evandro ad Enea, *Aen*. 11, 177-181), com'è nel codice epico, ma anche perché è compito di Enea tener fede al legame ospitale con Evandro e con Pallante affidato alla sua protezione. Infatti nel fare strage di nemici alla notizia dell'uccisione di Pallante, Enea rivede l'accoglienza ricevuta da Evandro e dal figlio (*Aen*. 10, 515-517 *Pallas, Evander, in ipsis* / *omnia sunt oculis, mensae, quas advena primas* / *tunc adiit, dextraeque datae* «Pallante ed Evandro, tutto ha negli occhi, le mense cui prime, straniero, una volta giunse, e le destre scambiate»), e nel ricordo emerge la definizione che dà di sé in quella occasione, *advena*, un forestiero, un estraneo, per marcare, a contrasto, la pronta accoglienza onore-

---

[27] Polidoro oltretutto è suo cognato, essendo fratello della moglie Ilione, che, secondo una versione del mito, tenterà, inutilmente, di salvarlo facendolo passare come suo figlio (cfr. *supra* l'accenno fatto a *Aen*. 1, 647-655).

vole e generosa ricevuta da loro (*Aen*. 8, 121 ss.).

Anche i doni ospitali possono invertire il loro significato. La vista delle *Iliacas vestis* che ha fatto porre sul rogo e ancor più la spada donata da Enea spingono definitivamente Didone alla morte, 4, 646-651:

conscendit furibunda rogos ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
hic, postquam Iliacas vestis notumque cubile
conspexit, paulum lacrimis et mente morata
incubuitque toro dixitque novissima verba: 650
"Dulces exuviae…

Sale sull'alto rogo, come pazza, e snuda la spada dardania, dono ottenuto non per questo uso. Qui, dopo aver posto lo sguardo sulle vesti troiane e sul noto letto, indugiando un poco tra le lacrime e i ricordi, si gettò sul giaciglio e proferì le sue ultime parole: "O dolci spoglie…

La vicenda e il racconto di Achemenide (*Aen*. 3, 588-654), il compagno di Ulisse scampato alla bestialità di Polifemo (cfr. pp. 292-293), derivano da una violazione dell'ospitalità ormai topica, che in più risponde all'attitudine della poetica alessandrina ad intarsiare vicende mitiche diverse, richiamate prevalentemente attraverso la narrazione degli eventi successivi a quello più noto.

La partenza dell'ospite, s'è visto più volte, è segnata dalla consegna di doni, che confermano legami, e impegni, di alleanza e di amicizia, per il presente e per il futuro, per i discendenti. Tutto l'inverso nella partenza di Enea da Cartagine, *Aen*. 5, 1-7:

Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter fluctusque atros Aquilone secabat
moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae
conlucent flammis. quae tantum accenderit ignem
causa latet; duri magno sed amore dolores 5
polluto, notumque furens quid femina possit,
triste per augurium Teucrorum pectora ducunt.

Intanto Enea già teneva deciso la rotta con la flotta e solcava le onde nere sotto la tramontana, guardando indietro le mura che splendono già delle fiamme del rogo della sfortunata Elissa. Quale sia la causa che ha acceso un così alto incendio non si comprende; ma il duro tormento per un grande amore tradito e il sapere che cosa possa fare una donna pazza d'amore inducono il cuore dei Teucri a un triste presagio.

Una partenza, questa, che ha dato spunto ai commentatori, a partire da

quelli antichi, per numerose interpretazioni, spiegazioni, giustificazioni della presunta violazione dell'ospitalità da parte di Enea. Una partenza segnata da incertezze, e da previsioni e interpretazioni funeste, che infatti si concreteranno nella storica ostilità tra Roma e Cartagine, anticipata nelle parole di Didone in *Aen*. 4, 622-629, e soprattutto nella prefigurazione di Annibale, invocato nel v. 625 *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor* («Sorgi, a vendicarmi, dalle mie ossa, chiunque tu sia»).

La sanzione definitiva dell'inversione del rapporto ospitale tra Enea e Didone è offerta dal mondo dell'oltretomba. Nell'incontro dei due personaggi presso i *lugentes campi* solo Enea parla, perché lo sdegnoso silenzio di Didone è assai eloquente. Qui è in opera l'antitesi tra *hospes* e *coniunx* presente in *Aen*. 4, 323-324, ma ormai con contenuti diversi, e con la scomparsa di uno dei due poli, *hospes*. Enea infatti cerca di giustificare la rottura dell'ospitalità come effetto della volontà divina, quindi riconosce di non esser più un *hospes*. Invece in questo episodio la parola *coniunx* resta dotata di una forza definitiva, perché esprime l'amore di cui godeva Didone prima delle sue sciagure, l'amore dell'autentico *coniunx*, Sicheo, *Aen*. 6, 472-474:

> *Tandem corripuit sese atque inimica refugit*
> *in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi*
> *respondet curis aequatque Sychaeus amorem*.
>
> Si riscosse alla fine e corse, ostile, nelle ombre del bosco, dove l'antico sposo, Sicheo, le dà compenso ai suoi affanni e corrisponde al suo amore.

In tale situazione le parole non basterebbero e d'altronde non servono, poiché la risposta è nel gesto e soprattutto in un'esperienza sottratta al mutamento, quella dell'amore corrisposto per Sicheo: il lessico del verso 474, *respondet*, *aequat* e *amorem* in clausola, indica una reciprocità che è mancata nell'*hospitium*. Ma la vicenda di Didone mette in crisi proprio i valori dell'ospitalità: la *fides*, la coesione sia personale sia formale tra i due contraenti, la reciprocità. Ne vengono esaltati altri, quelli riuniti nella parola *coniunx*, ormai antonimo di *hospes*. Paradossalmente la trasformazione dell'ospitalità in amore che viene narrata dal libro primo al quarto del poema, invece di rafforzare il legame ospitale, lo distrugge, gli toglie le ragioni di fondo, perché l'*amor* è cosa altra, esperienza misteriosa e travolgente, è *venus*, *venenum* che si insinua e pervade tutta la persona, a cui fa perdere la libertà, non appartiene al mondo della volontà lucida, etica, civile, ma soltanto all'individualità esposta a una forza incontrollabile[28]. Questo è il conflitto di Didone regina. Al

[28] Cfr. infatti la resistenza di Odisseo all'invito di Circe, *Od*. 10, 382-387 «Io rispondendole dissi: "O Circe, chi è l'uomo, purché abbia giustizia, che ardirebbe riempirsi di cibo e di vino, prima che siano liberati i compagni e li abbia visti con gli occhi? Se con cuore sincero a bere e a mangiare mi inviti, scioglili,

contrario, Medea, Fillide, Nausicaa non sono ospiti ospitanti dello straniero, lo è il padre loro, che è re. Per questo anche i doni ospitali di Enea a Didone hanno invertito il loro significato fino a spingerla al suicidio: Didone trova la sua quiete solo nell'oltretomba. È questo un esempio, tra i molti, della problematicità che Virgilio scopre nella realtà e a cui non si sottrae con riposte facili.

5. … *MECUM POTERAS*…

Nei passi dell'*Eneide*, in particolare, il *topos* dell'ospitalità è presentato da Virgilio in tutti i suoi aspetti, i suoi contenuti e le sue convenzioni sia referenziali sia letterarie, sebbene con incidenze diverse tra un passo e l'altro. Come s'è visto, infatti, vi sono anche indugi, ad esempio di tipo descrittivo, che certo sono imposti dal genere letterario e dalla poetica assunta dal poeta. C'è però nell'opera virgiliana un passo relativo all'ospitalità, di pochi versi, che la comprende in un breve giro di parole, ma che produce un riverbero, semantico ed emotivo, che va ben oltre il lessico e le convenzioni, *ecl*. 1, 79-83:

> *Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem*
> *fronde super viridi: sunt nobis mitia poma,*
> *castaneae molles et pressi copia lactis.*
> *Et iam summa procul villarum culmina fumant*
> *maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*
>
> Ma questa notte almeno tu potevi dormire qui da me, sopra un giaciglio di fogliame fresco. Guarda, qui c'è per noi frutta matura, morbide castagne, formaggio fin che vuoi. E laggiù nel villaggio già fumano i comignoli, dalle cime dei monti cala l'ombra, sempre più lunga. (trad. di G. Bernardi Perini)

Anche qui vi è l'offerta di ospitalità, a Melibeo da parte di Titiro, un'ospitalità alla buona, semplice, ma raffinatamente semplice per rispettare le convenzioni del genere bucolico. Sarebbe un'ospitalità tra pari, imposta anche dal momento della giornata, la sera. La situazione è però inconsueta: i due protagonisti sono da sempre amici e vicini, e Melibeo non è in arrivo al termine di un viaggio, ma, al contrario, sta per iniziarne uno, dai contorni vaghi e rischiosi. E per di più sta mettendosi in viaggio alla fine del giorno, secondo una decisione apparentemente irragionevole. Ma lo deve fare perché è ormai estraneo al suo stesso mondo, in cui invece Titiro resta a pieno titolo. Da qui viene un'altra delle linee poetiche di questo passo: il contrasto tra le parole

---

che li veda con gli occhi, i compagni"». "Questo motivo indica il rifiuto di Ulisse di cadere nella trappola di un'ospitalità senza socievolezza. La gioia dell'accoglienza non può esserci in un mondo immobile… cioè in un mondo senza condivisione, che si oppone alla circolazione e alla comunicazione, alla distribuzione generosa, uguale e reciproca", MONTANDON 2004, 29.

dell'offerta di Titiro e la condizione in cui si trova Melibeo, poiché a lui non appartengono più quelle cose semplici e familiari: *fronde super viridi, mitia poma, castaneae molles, pressi copia lactis*.

Questa improvvisa e dolorosa estraneità è già marcata, involontariamente, dalla proposta stessa di Titiro: *Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem*. Il verbo *requiescere* infatti, invece di significare il riposo alla fine di un viaggio in una casa amica e in condizioni confortevoli, come è anche nell'intenzione di Titiro, indica ciò che è negato per sempre a Melibeo, e il *poteras* che l'accompagna dice proprio questo: una possibilità che è solo del passato, non più realizzabile, non più dipendente dalla volontà. Un'ospitalità impossibile.

Conferisce forza poetica a questo passo mirabile un altro elemento, grazie alla sua assenza: la risposta di Melibeo. Stando alla materialità del testo, il lettore non sa se o che cosa risponda Melibeo, il poeta non lo dice. Non servirebbe nemmeno: le forze inique della storia travolgono e frantumano la vita dei singoli. Addirittura producono una distanza, un allontanamento tra i personaggi, distruggono il cuore stesso dell'ospitalità, che invece crea e mantiene legami forti. Ancora una volta, Virgilio non si sottrae alla problematicità del reale con soluzioni facili. Il testo si conclude con un vuoto, una mancanza, una possibilità negata, assai più eloquente delle parole. Invece della risposta di Melibeo ascoltiamo l'ultima argomentazione di Titiro: è ormai tardi, meglio passare qui la notte[29]. Ma questi due versi, che distanziano ancor più tra loro i due amici, il lettore li sente piuttosto come espressi dalla voce del poeta: un esempio indimenticabile in cui ognuno avverte, inconfondibile, la *Stimmung* virgiliana.

[29] "Virgilio è sempre cosciente che il suo universo arcadico non ha la consistenza di quella brutale Antiarcadia che è la Storia, è utopia (un non-luogo) piuttosto che eutopia", Bernardi Perini 2007, xxiii. Traina 1986, 188 "Illuminate dalla chiusa… le strutture spaziali della prima egloga svelano l'antitesi archetipica di caos e cosmo. Per superarla, Virgilio percorrerà tutte le tappe della sua futura poesia. Ma chiuderà l'ultimo verso con la medesima parola, *umbras*". Sulla isoprosodia ed isoritmia di *ecl*. 1, 82-83, confrontata con casi analoghi in Virgilio, cfr. Traina 1986, 175-176.

XX

ENEA *HOSPES* DI DIDONE: PAROLA, GESTO, SPAZIO*

L'ospitalità, come tutti gli altri riti sociali, usa la parola come codice di comunicazione privilegiato, ma non unico, poiché vengono impiegati anche altri codici, in particolare in alcuni momenti rituali ancora vivi nel galateo (la stretta di mano, il rispetto delle precedenze ed altri, che appartengono al codice cinesico e prossemico). Nella tradizione e nella letteratura antica, in particolare nel genere epico, l'ospitalità gioca un ruolo importante, sia sul piano narrativo (fino ad avere una funzione strutturale di inquadramento del racconto principale, come, per esempio, nell'*Odissea* e nell'*Eneide*), sia sul piano antropologico ed ideologico, per quanto riguarda i valori veicolati[1]. Avendo come fondamento la *fides* («lealtà, sincerità, affidabilità, impegno della parola data»), che manifesta la sua inviolabilità, a sua volta garantita dalla protezione divina, l'ospitalità può essa stessa essere al centro di tensioni che si riflettono anche sui codici comunicativi.

Questo aspetto specifico della parola-chiave *hospes* è messo in luce in vari passi dell'*Eneide*; l'esame che segue indaga su questo argomento quale appare nei passi che si riferiscono ai rapporti tra Enea e Didone.

1. Enea *hospes*

1.1. Nel primo libro Didone si rivolge ad Enea accogliendolo in quanto *hospes*, dopo aver accolto un primo gruppo di Troiani guidati da Ilioneo, *Aen*. 1, 561-578; 614-642. In questi brani la parola mantiene tutti i valori positivi propri della tradizione etica antica, della tradizione letteraria, dell'assiologia consueta, cioè l'obbligo di accogliere lo straniero privo di alloggio, di cibo, di sicurezza[2]. Dopo il discorso di Ilioneo, Enea è atteso, desiderato,

---

* Questo capitolo deriva, variamente rielaborato ed integrato, dall'articolo: Lasagna-Cappelletti 2021 (cfr. Bibliografia); i volumi 9 (2020) e 10 (2021) della rivista raccolgono gli Atti del convegno "Journées d'étude de linguistique latine", Volano (FE), 16-17 settembre 2018. Un rinnovato ringraziamento ad Irene Cappelletti per la collaborazione nella stesura del testo originale e l'aiuto per questo capitolo (e molti altri). Per il tema dell'ospitalità in tutta l'opera di Virgilio, cfr. il capitolo XIX del presente volume.

[1] Cfr. Montandon 2004, 7-8.

[2] Dalla prima occorrenza nel poema (*Aen*. 1, 297-300 *Maia genitum demittit ab alto, / ut terrae, utque novae pateant Karthaginis arces / hospitio Teucris, ne fati nescia Dido / finibus arceret* «dall'alto manda giù il figlio di Maia sì che si aprano ad accogliere i Teucri le terre e le rocche della nuova Cartagine e, ignara dei fati, Didone non li respinga dai suoi confini»), il lessema rimanda soltanto ad elementi di base del *topos* dell'ospitalità, senza alcuna marca di tensione; in effetti in questo primo caso l'ospitalità riguarda

ricercato, come ospite, da Didone, 1, 575-578:

atque utinam rex ipse Noto compulsus eodem 575
adforet Aeneas! equidem per litora certos
dimittam et Lybiae lustrare extrema iubebo,
si quibus eiectus silvis aut urbibus errat.

e magari fosse qui il vostro re, sospinto dallo stesso Noto, Enea! certo, manderò uomini fidati lungo le sponde e ordinerò loro di perlustrare tutti gli angoli della Libia, nel caso che, naufragato, stia errando in qualche foresta o città.

Basta questo inizio del rapporto tra i due personaggi per comprendere che il poeta carica di una tensione, in questo caso positiva, il concetto di *hospes*. Le parole di Didone durante la libagione insistono anche sulla sacralità dell'ospitalità, 1, 731-735:

"Iuppiter, hospitibus nam te dare iura loquontur,
hunc laetum Tyriisque diem Troiaque profectis
esse velis, nostrosque huius meminisse minores.
Adsit laetitiae Bacchus dator, et bona Iuno;
et vos, o, coetum, Tyrii, celebrate faventes". 735

"Giove, poiché a te dobbiamo le leggi dell'ospitalità, fa' che questo giorno sia un giorno di festa per i Tirii e per gli uomini partiti da Troia e che resti nella memoria dei nostri discendenti! Che Bacco donatore di gioia e che la buona Giunone ci assistano! E voi, Tirii, stringetevi in folla a questo banchetto con cuore favorevole!"

La parola che Didone rivolge direttamente e specificamente ad Enea conferma i ruoli reciproci di ospiti (di chi ospita e di chi è ospitato, *host* e *guest*), perché gli chiede di raccontare di sé, 1, 753-755:

"Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias," inquit, "Danaum, casusque tuorum,
erroresque tuos 755

"Anzi fin dal principio comincia, o ospite, e dicci - chiese - le insidie dei Danai e le sventure dei tuoi e il vostro errare".

---

l'intero gruppo dei Troiani. Inoltre Ilioneo, nel lamentarsi dell'ostilità degli indigeni verso chi s'era salvato dal naufragio, fa appello ai tratti essenziali del valore dell'ospitalità, reclamando il diritto, universalmente riconosciuto, dei naufragi di attestarsi sulla riva del mare. In questo caso tali diritti non erano stati rispettati, lamenta Ilioneo, avvertendo in più che ciò era un'offesa nei confronti degli dei: *Aen.* 1, 540-543 *Hospitio prohibemur harenae; / bella cient, primaque vetant consistere terra. / Si genus humanum et mortalia temnitis arma / at sperate deos memores fandi atque nefandi* («Ci negano accoglienza sulla riva, vengono ad aggredirci e ci vietano di fermarci su un lembo di terra»).

Fino a questo punto la parola *hospes* sembra mantenere i limiti semantici che le sono propri. Tuttavia già nel primo libro il racconto le attribuisce un ruolo sempre più drammatico legandolo al tema amoroso. Infatti, nei due episodi topici dell'ospitalità, cioè l'offerta dei doni da parte dei Troiani (1, 647-655) e il banchetto in onore degli ospiti (1, 697-722), la benevolenza della regina (1, 630 *non ignara mali miseris succurrere disco* «non ignara di mali, imparo a soccorrere i miseri») nei confronti dell'ospite Enea, attesa sulla base della tradizione epica, diventa del tutto un amore elegiaco: 1, 712-714; 720-722. La parola *hospes* acquista la funzione di polo di tensione[3].

Da un lato il fatto che Didone si innamori, secondo la verità del racconto, è il risultato di un inganno divino (1, 657-722), dall'altro è atteso da lettore che riconosce in questo episodio parecchi ipotesti, per lo meno le storie di Arianna, Medea, Fillide: anche in esse è molto forte la tensione drammatica[4]. All'inizio del quarto libro il *novus hospes* nella confessione di Didone ad Anna si sovraccarica di significati che non sono previsti dal semantismo normale della parola, perché sono ispirati dal *caecus ignis* (4, 2) che sta bruciando la regina, 4, 10-14:

> *quis novus hic nostris successit sedibus hospes,* 10
> *quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!*
> *credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.*
> *degeneres animos timor arguit. heu, quibus ille*
> *iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!*
>
> "Quale ospite straordinario è entrato nella nostra casa! Quale prestanza! Che coraggio! Che imprese! Ah, certo, credo proprio, e non ci si può sbagliare, che è di stirpe divina. La paura è il marchio di una nascita umile. Ahimè, quale sorte si è presa gioco di lui! Quali prove di guerra affrontate fino alla fine ci ha raccontato!"

Al verso 10 *hospes* viene messo in luce da un forte iperbato che attribuisce alla parola non solo un valore ufficiale ma già una dimensione relazionale personale e intima con Didone. Entro il chiasmo, grazie all'iperbato interno (*nostris successit sedibus*) Didone può riunire tutti i determinanti riferiti ad Enea e a sé stessa (*quis novus hic nostris*), ma può anche accoppiare d'ora in poi i due referenti (*sedibus hospes*). Inoltre i due determinanti di *hospes* dovrebbero avere un valore principalmente referenziale, poiché Enea in effetti è un ospite arrivato a Cartagine soltanto il giorno prima, dunque *novus*, e il deittico apparentemente serve solo a distinguerlo dagli altri ospiti troiani

---

[3] Su questo aspetto caratteristico dell'*Eneide* cfr. Conte 2007, 8-10 e *passim*.

[4] Per i rapporti tra ospitalità ed erotismo cfr. Montandon 2004, 8 e *passim*. Per una puntualizzazione delle differenze tra i personaggi di Medea e Didone cfr. Perutelli 1994. Sembra inutile ricordare che in tutta l'opera virgiliana la passione amorosa è fonte di infelicità (l'esempio *e contrario* è nel quarto libro delle *Georgiche* l'enfasi sulla riproduzione asessuata delle api).

(*questo* ospite in rapporto agli altri). In realtà i due aggettivi hanno un peso ben diverso per Didone: la novità più importante la confesserà poco dopo alla sorella, il fatto di essersi innamorata (4, 15-23). E il deittico sottolinea ciò che è suggerito dalla semantica di *novus* nel senso di «straordinario»: effettivamente Enea è il figlio di una dea, un eroe, un guerriero di una guerra celebre, qualità che fanno di lui, agli occhi di Didone, una persona speciale. L'*hospes* qualificato dai tre esclamativi in anafora e poliptoto – *quis*, *quem*, *quam* (4, 10-11) – nei fatti è ben più che un *hospes*. La parola si carica di un valore affettivo che si sovrappone ai valori canonici del genere epico e della dimensione antropologica dell'ospitalità.

Inizialmente soltanto nel discorso strettamente intimo di Didone ad Anna l'*hospitium* diventa apertamente *amor* (4, 23 *adgnosco veteris vestigia flammae* «riconosco i segni dell'antica fiamma»), che secondo la tradizione assiologica e letteraria antica (e non solo antica) è la fonte di tensioni e contrapposizioni diverse. In questo caso vi è già una tensione, tutta interna a Didone, tra *amor* avvertito come *culpa* (4, 19) e *pudor* che prevede la fedeltà a Sicheo e il rispetto del giuramento fattogli (4, 25-29)[5]. La tensione sembra risolversi provvisoriamente a favore dell'*amor* (v. 55 *solvitque pudorem* «e dissolse il pudore», ma al v. 85 *infandum… amorem*) sul piano del racconto degli avvenimenti (4, 54-85: Didone dichiara di seguire il consiglio di Anna, cerca la compagnia di Enea, sempre presente nei suoi sogni, 4, 83 *illum absens absentem auditque videtque* «pur lontana, lei sente e vede lui, pur lontano», l'intervento di Cupido). E così il rito centrale in letteratura, il banchetto offerto all'ospite, ha cambiato senso e scopo, 4, 77-79:

Nunc eadem labente die convivia quaerit,
Iliacosque iterum demens audire labores
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.

---

[5] Sul piano divino soltanto Giunone, protettrice del vincolo matrimoniale, usa apertamente il linguaggio giuridico, 4, 102-104 *communem hunc ergo populum paribusque regamus / auspiciis; liceat Phrygio servire marito / dotalisque tuae Tyrios permittere dextrae* («dunque con pari potere e in comune accingiamoci a reggere questo popolo; e sia pure che sia sottoposta ad un marito frigio e affidi alla tua mano in dote il popolo tirio»). Giunone vuole trasformare l'*hospitium* in alleanza, una operazione frequente nella pratica diplomatica antica e canonica nella tradizione letteraria (cfr. *Aen*. 7, 166-285, l'alleanza dei Troiani con Latino, e la promessa di matrimonio di Enea con Lavinia; 8, 115-368; 455-584, l'alleanza di Enea con Evandro). Ma Giunone desidererebbe andare oltre: passare dall'*hospitium* alla fusione dei due popoli. C'è forse in questo una sfumatura ironica che interessa uno dei valori centrali dell'*Eneide*, la pace come risultato della collaborazione e dell'unione di popoli diversi, come l'aveva detto la dea stessa qualche verso prima, 4, 98-100 *sed quis erit modus aut quo nunc certamine tanto? / quin potius pacem aeternam pactosque hymenaeos / exercemus?* («ma vi sarà una qualche misura o dove s'arriverà ora con una così grande sfida? Perché non fissiamo piuttosto una pace perpetua e i patti di un matrimonio?»), dove la *pax* evoca uno dei punti sensibili della politica e della propaganda augustea. Da questo aspetto dei meccanismi mitologici del poema il senso del ruolo di *hospes* incarnato da Enea ne risulta confermato ed arricchito. Egli non è soltanto un principe, il capo di un popolo famoso, accolto secondo il suo rango da una regina, un *hospes* di qualità, ma anche il protagonista di un cambiamento storico per i due popoli, cfr. le parole di Anna a 4, 45-49.

> Talvolta alla fine del giorno essa vuole rinnovare il medesimo banchetto del giorno prima e nel suo delirio domanda di nuovo al Troiano il racconto delle pene di Ilio e di nuovo resta sospesa alle labbra di lui che narra.

La *climax* raggiunge il suo vertice con le nozze selvagge, 4, 160-168. A questo punto l'uso del linguaggio verbale riprende il suo ruolo: essere ricollocato al centro dell'attenzione, 4, 171-172:

> *nec iam furtivum Dido meditatur amorem:*
> *coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.*
>
> e non è più un amore clandestino che lei cova nel suo cuore; lo chiama matrimonio, e con questa parola cerca di coprire la sua colpa.

I tre sostantivi (*amorem*, *coniugium*, *culpam*), collocati in posizioni strategiche nei due versi, riassumono ed aumentano, in virtù della loro rischiosa vicinanza, la tensione e il dramma generato dall'*hospes*[6]. Si produce in questo momento una specie di cortocircuito. È interessante che il narratore attribuisca questa operazione a Didone stessa, alle sue strategie comunicative, grazie al proprio lessico (una specie di idioletto, come si vedrà più avanti). In effetti la scelta meditata che anticipa la parola, *meditatur*, mostra una decisione segnalata dalla negazione dell'aggettivo (*nec furtivum*), poiché il sostantivo occupa ormai il centro dei suoi pensieri. Didone mette in dubbio la referenzialità del linguaggio verbale. In 4, 19 *huic uni forsan potui succumbere culpae* («forse a quest'unica colpa avrei potuto soccombere»), l'equivalenza *amor = culpa* viene corretta sul piano psicologico e morale, poiché è ben chiaro, anche a lei, che il secondo *amor* sta sostituendo il *primus amor* di 4, 17 verso Sicheo. In questo passo le parole della regina (*vocat*, iterativo) possono essere riassunte dall'equivalenza semantica del tutto soggettiva (*coniugium - culpam*), che il personaggio esprime, questa volta apertamente, attraverso il lessico, e dunque per tutti[7]. La *Fama* infatti la moltiplica ovunque (4, 173 *extemplo Libyae magnas it Fama per urbis* «subito per le grandi città della Libia corre la Fama»), con il suo *multiplici… sermone* («moltiplicandolo con le chiacchiere», 4, 189). La scelta "linguistica" di *coniugium* permette di superare, o nascondere, la precedente indicibilità dell'*amor*: 1, 85-86 *aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta, / detinet, infandum si fallere possit amorem* («o trattiene in

---

[6] Cfr. ZAFFAGNO 2007, 68 "Qui Didone… commette un errore lessicale… L'illusione di cui Didone è vittima si palesa ora come una frode linguistica; lo sa Virgilio che ha contaminato registro epico a registro elegiaco-epitalamico, lo sa lo stesso personaggio di Didone che chiama col temine *coniugium* ciò che nel registro epico appare *culpa*".

[7] Il presente storico dei tre verbi (*meditatur*, *vocat*, *praetexit*) lascia intendere la ripetizione indeterminata di questa scelta comunicativa. Inoltre il verbo scelto, *vocare*, che tra le sue valenze non prevede un destinatario specificato, implica una situazione dialogica che non seleziona e dunque non privilegia alcun partecipante preciso e riconoscibile da parte del lettore.

grembo Ascanio, attratta dalla somiglianza con suo padre, come se potesse ingannare così il suo amore indicibile»): *infandum* e di conseguenza *furtivum*. L'effetto di forzare volontariamente (il conativo *praetexit*) il linguaggio è rinforzato dalla clausola del v. 172, che mette in luce la fragilità, la problematicità e l'ambiguità del linguaggio verbale (*hoc nomine*). I due termini estremi di questo verso, antitetici e difficilmente compatibili tra loro, riassumono tutto il dramma di Didone, tanto più che lei sembra la sola responsabile di questo blocco comunicativo, espresso proprio dall'uso del suo stesso linguaggio.

1.2. La decisione di Enea di obbedire all'ordine divino di riprendere la navigazione ha come conseguenza che nella seconda parte del quarto libro il suo ruolo di ospite nei confronti di Didone tenda a dissolversi, come la parola stessa[8]. Ciò che ne resta, e soltanto nelle parole di Didone, è il risvolto negativo, il marchio d'infamia del *perfidus*, colui che ha tradito la *fides*, che è il fondamento dell'ospitalità, in senso reciproco[9]. Ma in questa accezione l'aggettivo non è riservato alla relazione ospitale ma progressivamente riferito ad altri tipi di relazione. In 4, 305-308:

> *"dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum* 305
> *posse nefas tacitusque mea decedere terra?*
> *nec te noster amor nec te data dextera quondam*
> *nec moritura tenet crudeli funere Dido?*
>
> "E speravi anche, perfido, di poter dissimulare un tale sacrilegio e di lasciare la mia terra a mia insaputa? Dunque non riesce a trattenerti né il nostro amore né i tuoi giuramenti di ieri né la crudele morte di cui morirà Didone?"

il *nefas* e di conseguenza la *perfidia* sembrano per un istante ancora legati allo statuto di *hospes* di Enea, mentre Didone si qualifica come una regina che accoglie uno straniero nel suo regno (4, 306 *mea… terra*): l'ospite deve rispettare chi lo alloggia, gli deve comunicare e talvolta negoziare con lui la decisione di partire, in modo aperto e amichevole. Il *nefas* è proprio ciò che viene reso esplicito dalle parole seguenti: *tacitus mea decedere terra*. Ma il successivo riferimento al *noster amor* e alla *data dextera*, rinforzato dall'anafora del *nec*, svela che il vero crimine è rompere una relazione amorosa (*noster* del v. 307 segnala un sentimento reciproco, è veramente poco probabile che qui si tratti di un enfatico *meus*[10]), è non mantenere la parola data ad una donna che lo ama, essere indifferente alla sorte dell'amata (e cfr. le inquietudini, le decisio-

---

[8] Per il suo senso in 4, 323 cfr. il punto 3.

[9] Per un rinvio analitico al mito di Fillide e Demofoonte cfr. Della Corte 1969, 312-318.

[10] Cfr. Traina 1997, *ad loc*. e Riccottilli 2000, 90 "A livello paradigmatico viene iconizzato il legame amoroso che unisce e fonde l'"io" che parla (Didone) ed il "tu" che ascolta (Enea) nella fusione dell'*ego* ed il *tu* attuata nell'aggettivo possessivo *noster*: cfr. v. 307 *noster amor* (che indica l'amore di entrambi); v. 316 *per conubia nostra*".

ni e i progetti di Enea a questo proposito, 4, 281-294).

L'accusa di *perfidia* si presenta di nuovo in 4, 466, dove l'aggettivo, isolato al vocativo, *perfide* è opposto alla *fides*[11] garantita dagli dei, 4, 371-373 (*iam iam nec maxuma Iuno / nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis. / Nusquam tuta fides* «né ormai Giunone suprema né il saturnio padre guardano a ciò con giustizia; per la lealtà non v'è più spazio certo»), a cui Didone fa appello in quanto ospite sollecita che ha accolto un naufrago mancante di tutto, e che è arrivata nella sua generosità fino a spartire con lui il potere regale (4, 373-374 *eiectum litore, egentem / excepi et regni demens in parte locavi* «Gettato sul lido e spoglio - io, pazza - lo accolsi, assegnandogli parte del regno»). Ma l'affermazione desolata, in forma di *sententia*, del v. 373, *nusquam tuta fides*, allarga ad un piano universale la sua personale esperienza: non si tratta di aver trasgredito a delle regole da parte dell'ospite, ma di violare la base stessa del vivere insieme tra gli esseri umani. Il *perfidus* di questi versi fa parte di una costellazione di aggettivi dell'idioletto di Didone con *improbus* e *impius* (e poi anche *nefandus* e *infandus*). Nella sua prima maledizione (4, 382-387) la scelta di *improbus*, che appartiene all'ambito specifico della morale, è una scelta obbligata per una formula di imprecazione, v. 386: *dabis, improbe, poenas* («Miserabile, tu pagherai per questo crimine»), poiché sono i malvagi che attirano la punizione divina. Ancora più forte, e più specifico, l'*impius* di 4, 495-496, con il rilievo del *rejet*, poiché, essendo la negazione di *pius*, l'attributo consueto di Enea in Virgilio, appartiene all'ambito del significato insieme religioso, morale, civile e politico. E la sua forza è così perversa da guastare ogni atto compiuto da Enea, 4, 596: *infelix Dido, nunc te facta impia tangunt?* («Sfortunata Didone, solo ora ti toccano le sue empie azioni?»). Didone nei suoi turni conversazionali mira a non rispettare affatto le regole volte ad avere un'interazione verbale soddisfacente, positiva, nemmeno nelle sequenze di apertura e di chiusura del dialogo[12].

La collera e la disperazione crescono nelle parole che Didone rivolge alla sorella per tentare, con la sua mediazione, di ottenere una dilazione della partenza (4, 416-436). Il *perfidus ille* di 4, 421-422:

… solam nam perfidus ille
te colere…

… tu eri la sola che quel perfido desiderava incontrare…

---

[11] Cfr. Drago 1998, 213-214. La *fides*, sentita come virtù tipicamente romana (ben noto il contrasto con la *perfidia* attribuita ai Cartaginesi, sarcasticamente la *fides Punica*), indica, primariamente, l'abbandono fiducioso di una persona ad un'altra. La *Fides* personificata e come dea è in Plauto (*Aul*. 583) ed Ennio (*trag*. 403): dal 250 a.C. possedeva un tempio a Roma.

[12] Cfr. Kerbrat-Orecchioni 1990, 195-198; 221-223.

anche grammaticalmente ha la funzione di un nome, rimanda a chi prima era un *hospes*. Infatti, siccome la *perfidia* è la caratteristica del nemici, ciò che ci si attende da loro, Didone fa precedere le parole del messaggio che confida alla sorella da questa istruzione, 4, 424:

i, soror, atque hostem supplex adfare superbum.

"Va', sorella, e parla da supplice a questo straniero ostile".

Poiché non si tratta più di un *hospes*[13], bensì di un *hostis superbus*, arrogante e spietato, con Enea non si può negoziare che da una posizione di debolezza[14]. Del ruolo di ospite in un rapporto tra pari, il solo possibile in base al rango dei protagonisti, Enea, doppiamente *perfidus*, perde ogni qualifica positiva, o addirittura la semplice denotazione: ora è un nemico temibile, e lei può designarlo soltanto con il generico *vir*. È ciò che avviene in 4, 423:

sola viri mollis aditus et tempora noris

"tu sarai la sola a conoscere gli accessi facili a quell'uomo e i momenti favorevoli".

Qui la parola è usata con una sfumatura di invidia mal celata (o di gelosia, secondo alcuni interpreti) per segnalare la distanza crescente che Didone avverte verso l'eroe[15]. E del resto *vir* può arrivare, paradossalmente, ad essere

---

[13] Fondamentale il capitolo 7, *L'hospitalité*, di Benveniste 1969 per i rapporti *hostis-hospes*; una sintesi dell'etimologia in Fruyt 2005, 31; cfr. anche Nuti 2011 e Morani 1992, 25-31; assai ricco in dettagli e discussioni Sini 1991, 143-183, capitolo 3 «*Hostis*»; uno studio riguardante il diritto in Calore 2012. Per l'effetto, in questo punto, della *figura etymologica* (*derivatio*) a distanza, cfr. Weber 1990, 212 "« Here… a pun is employed to expressive effect: because the reader perceives *hostis* as an alteration of *hospes*, Dido's hostility is presented not in isolation, but as a corruption of her former hospitality". Per una ripresa dell'ambiguità della coppia *hostis-hospes* nel linguaggio di Didone cfr. Ov. *her*. 7, 64 e 150. Una breve sintesi dei rapporti *hostis-hospes* in *Eneide* 4° si ritrova in Morano 2017, 464 (peraltro con referenze errate), dove l'autore si limita alla *gradatio coniunx-hostis*, ignorando le altre denominazioni di Enea usate da Didone, e non ricorda nemmeno l'occorrenza di *advena*, di cui tratta alle pagine 460-470.

[14] Secondo Sini 1991, 157 qui *hostis* significherebbe «nemico personale». La parola riappare a 4, 549 *his, germana, malis oneras atque obicis hosti*, in un agitato soliloquio dei versi 4, 534-552, in cui la regina, immaginando di rivolgersi ad Anna, le attribuisce la responsabilità della sua stessa infelicità. In questo passo la parola *hostis* mantiene il suo significato più comune, proprio nel sintagma *obicere hosti*, qui con valore metaforico, tratto dal codice bellico, cfr. Liv. 1, 25, 11 e 28, 30, 10; Curt. 3, 13, 6; Tac. *hist*. 2, 40, 1; ma cfr. Sini 1991, 157.

[15] Per la lezione *noris*/*noras* (la seconda è accolta dalla maggior parte degli editori) cfr. Conte 2013, 104-106 e Conte 2020, 143-144 su questo verso: "La tradizione diretta e indiretta ha *noras*, ma il verso così formulato appare essere nient'altro che un'inutile ripetizione della frase precedente, tutta rivolta a rievocare il presente. Le parole di Didone cercano invece di investire la sorella Anna di un incarico da eseguire appena le *sarà* possibile. Con perspicacia, e soprattutto con piena comprensione della concreta situazione espressiva, Baeherens corresse in *noris*; d'incanto tutta la scena dell'accorato colloquio fra le due sorelle si anima nella prospettiva di un possibile futuro in cui Didone ancora continua a sperare". Tuttavia, anche se la lezione *noris* avrebbe la funzione di far percepire ancor meglio l'ondeggiare degli stati d'animo di Didone, rimane evidente la distanza che la regina, anche ora, avverte tra sé ed Enea: la messa in rilievo di *sola* riferito alla sorella ne è un chiaro sintomo.

il sostituto di un anaforico[16] e, nello stesso tempo, a rimandare al senso ristretto di *vir* «marito», sottolineato dalle parole circostanti che si riferiscono al matrimonio[17]. La funzione pragmatica di respingimento viene enfatizzata dal sarcasmo. In più la parola *vir* viene caricata del peso dell'esecrazione sacrale, 4, 494-498:

> *tu secreta pyram tecto interiore sub auras*
> *erige et arma viri, thalamo quae fixa reliquit* 495
> *impius exuviasque omnis lectumque iugalem,*
> *quo perii, super imponas. Abolere nefandi*
> *cuncta viri monumenta lubet monstratque sacerdos*
>
> "Fa' innalzare in segreto un rogo all'aria nel cortile più interno e fai metterci sopra le sue armi che ha lasciate appese alle pareti del talamo, l'empio, tutte le spoglie, il letto nuziale per il quale sono finita. Ardere voglio tutti i ricordi del maledetto, e lo impone la maga".

Nei versi 497-498 l'enjambement e l'iperbato puntano sulla volontà di cancellare ogni segno appartenente ad una realtà abominevole ed indicibile, *nefanda*, che turba l'ordine del mondo[18], con un rito il cui effetto sarà irreversibile.

All'esecrazione del tradimento si aggiunge l'orgoglio della regina offesa nella sua dignità di sovrana, tanto che chi era prima l'*hospes* ora è meno di uno straniero qualsiasi, è *advena*[19], un forestiero di passaggio, con cui è escluso qualsiasi legame, 4, 590-591:

---

[16] Cfr. Austin 1963², *ad v*. 495, che peraltro non tiene conto che il livello pragmatico, da solo, spiega la ripetizione della parola ai versi 495 e 498 (cfr. la sua nota *ad v*. 497). Ed infatti proprio la ripetizione del termine in questi versi marca la distanza semantica dal *vir* di *Aen*. 1, 613-614 *Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido, / casu deinde viri tanto* («Stupefatta rimase Didone sidonia, anzitutto a vederlo, poi della sorte mirabile dell'eroe»), in cui il termine gode di una connotazione ammirativa (*obstipuit*, *tanto*).

[17] Il rimando al *viri* del verso 461, il vero marito, di cui Didone crede di udire la voce proveniente dal tempietto a lui dedicato, accentua la distanza tra i valori della parola nei due passi; per il ritmo e l'allitterazione dei versi 460-461 cfr. Austin 1963², *ad loc*.

[18] La stessa parola qualifica i Ciclopi, *Aen*. 3, 653.

[19] Con questa parola Enea designa sé stesso, quando, durante la strage che compie alla notizia della morte di Pallante per mano di Turno, ricorda il suo arrivo a Pallanteo (*Aen*. 8, 121 ss.), *Aen*. 10, 515-517 *Pallas, Evander, in ipsis / omnia sunt oculis, mensae, quas advena primas / tunc adiit, dextraeque datae* («Pallante, Evandro, tutto ha negli occhi, le prime mense a cui, straniero, fu accolto e lo scambio delle strette di mano»). La definizione che dà di sé, *advena* «uno straniero», serve a sottolineare, per contrasto, l'accoglienza pronta e generosa che aveva ricevuto in quanto *hospes*. La qualifica di "straniero" che Didone attribuisce ad Enea si trova anche nella parola *externus* (aggettivo e nome) che si riferisce allo stesso personaggio come lo sposo di Lavinia designato dagli dei (*Aen*. 7, 68; 98; 255; 270; 367; 370; 424). La parola non possiede la connotazione di perfetta estraneità di *advena*, tanto che si può integrare nel paradigma del matrimonio (*gener*, *coniugium*), anche se con valutazioni molto diverse in rapporto ai progetti dei singoli personaggi (cfr. l'opposizione di Amata).

….. «Pro Iuppiter, ibit 590
hic, - ait - et nostris inluserit advena regnis?

"O Giove - grida – se ne andrà e questo straniero si sarà preso gioco della mia regalità?"

Questa qualifica spregiativa attribuita a colui che era stato un ospite fa comprendere bene la forza del valore connotativo della parola, perché, in unione con *noster*, evoca nel codice virgiliano un vero *advena*, che ha anch'egli violato la giustizia, anche se protetto dalla legge, e anche lui protagonista di uno sconvolgimento dei valori umani e civili, *ecl*. 9, 2-4:

o Lycida, vivi pervenimus, advena nostri
(quod numquam veriti sumus) ut possessor agelli
diceret: 'haec mea sunt; veteres migrate coloni'.

O Licida, siamo arrivati a questo momento perché uno straniero (cosa che mai avremmo temuto), diventato proprietario del nostro campicello, ci dicesse: "Questo è mio; voi vecchi coltivatori andate via!"

La consistenza individuale di Enea nel linguaggio di Didone tocca il fondo quando non diventa null'altro che un *caput*, un individuo senza identità e senza un ruolo sociale riconoscibile, in più disprezzabile. La parola segnala anche che è il bersaglio di una maledizione[20], tanto da attirare su di sé, poiché *infandum*, ogni sorta di punizione divina, fino all'annientamento più disonorevole, 4, 612-620:

…. si tangere portus
infandum caput ac terris adnare necesse est,
et sic fata Iovis poscunt, hic terminus haeret,
at bello audacis populi vexatus et armis, 615
finibus extorris, complexu avolsus Iuli
auxilium imploret videatque indigna suorum
funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae
tradiderit, regno aut optata luce fruatur,
sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena. 620

"Se il destino vuole che questo essere esecrabile raggiunga il porto e approdi alla riva, se la volontà di Giove lo richiede, questo termine resta fisso. Ma, oppresso

[20] Con valore affettivamente positivo nel verso 4, 493 il *dulce caput* di Anna è coinvolto in un giuramento; la parola possiede il medesimo valore affettivo al verso 4, 354 *puer Ascanius capitisque iniuria cari* («il piccolo Ascanio e il torto che farei a quell'essere amato»). Da notare che la qualifica di *infandus*, qui di *caput*, è la stessa dell'*amor* come *culpa* in *Aen*, 4, 85 *infandum si fallere possit amorem*, cfr. *supra*.

dalla guerra di un popolo audace, ramingo dalla città, strappato all'abbraccio di Iulo, mendichi aiuto, veda lo strazio orrendo dei suoi. E quando anche si pieghi ai patti di una pace umiliante, non goda del regno, né dell'amabile luce, ma cada prima del tempo e resti insepolto sulla nuda terra!"

Quando Didone mira ad anticipare l'effetto della sua maledizione compiendo il rito del rogo, cancellando tutto ciò che le ricorda Enea, e con ciò Enea stesso, lo designa (e sarà questa l'ultima volta che parlerà di lui) con la parola più appropriata alla situazione, 4, 640:

Dardaniique rogum capitis permittere flammis

"abbandonare alle fiamme il rogo di quel troiano"

Alla fine Didone, per qualificare Enea, usa dei termini sempre più inconciliabili con le connotazione tradizionalmente positive della parola *hospes* e, addirittura, con la sua stessa denotazione, in una precisa e progressiva funzione di distanziamento: *perfidus*, *hostis*, *vir*, *advena*, *caput*, connotati da un'infamia crescente, mentre al contrario per il narratore Enea resta *pius* (4, 393) e *heros* (4, 447). Inoltre ognuna di tali parole proviene da una vasta gamma semantica e referenziale: morale, politica, sociale, giuridica, religiosa[21]. La ricchezza, i valori, l'ampia iridescenza connotativa della parola *hospes* sono progressivamente ed inesorabilmente erosi dalle scelte linguistiche di Didone: ne è prova la serie paradigmatica, e coreferenziale, *hospes, hostis, vir, advena, caput*, raddoppiata dalla serie aggettivale *perfidus, improbus, impius, nefandus, infandus*.

Non soltanto Enea non è più *hospes*, ma è diventato per Didone un essere da cui bisogna allontanarsi il più possibile, che deve scomparire dal suo orizzonte esistenziale, dai suoi riferimenti antropologici. Nel racconto tutto ciò si realizza con la decisione, da lei attribuita a una prescrizione di una maga massila, di distruggere nel fuoco ogni segno della presenza di Enea. Quest'ultimo gesto è antitetico alle regole dell'ospitalità, che mirano a mantenere nel tempo il rapporto ospitale, anche fino ai discendenti, in modo concreto grazie alla conservazione e alla valorizzazione dei doni ospitali.

Alla fine del quarto libro il linguaggio di Didone riguardo ad Enea non è più quello dell'ospitalità e addirittura tende ad uscire dalla situazione dialogica. Del resto la replica di Didone ad Enea (4, 362-387) non comincia con le

---

[21] Le designazioni di Enea fatte da Amata, *Aen*. 7, 362 *perfidus alta petens abducta virgine praedo* («puntando al largo, portandosi via la nostra fanciulla, quel perfido ladro…») hanno delle motivazioni differenti, così come la sua designazione, per antonomasia (*Paris* «un altro Paride»), seguita da una descrizione sarcastica, da parte di Iarba, *Aen*. 4, 215-217. Per gli usi di *perfidus* in Virgilio e in altri poeti classici cfr. Della Corte 1969, 318-321.

parole bensì con un atteggiamento della persona e un movimento dello sguardo molto espressivi[22], 4, 362-364:

> *talia dicentem iam dudum aversa tuetur*
> *huc illuc volvens oculos totumque pererrat*
> *luminibus tacitis et sic accensa profatur*
>
> Mentre egli parla così, già da tempo Didone gli lancia degli sguardi di odio, roteando gli occhi di qua e di là, e lo squadra tutto in silenzio e furibonda prorompe così:…

È il linguaggio della cinesica: l'atteggiamento generale nei confronti dell'interlocutore (*aversa*[23]), lo sguardo fisso su di lui (*dicentem iam dudum… tuetur*), poi uno sguardo che si muove percorrendo con ostentazione tutto il corpo dell'altro come se fosse un oggetto (diventato improvvisamente) sconosciuto (*huc illuc volvens oculos totumque pererrat*)[24], e tutto ciò in silenzio, come per fingere un'attenzione concentrata (*luminibus tacitis*, una sinestesia che annulla le risorse del linguaggio verbale). Sono i mezzi per esprimere l'irritazione, la ripugnanza, la sfida, il disprezzo[25], apertamente antitetici all'intensità patetica del discorso di Enea: è la cinesica dell'allontanamento. Le parole successive (4, 369-380) non sono altro che un'esplicitazione verbale di tutto ciò. Il poeta ne svela prima al lettore la tonalità: sarà *accensa* (parola ripresa dal corradicale *incensa* del v. 376 in bocca a Didone stessa), per un ricercato contrasto con la calma, finta, di *tacitis*. Da notare in 4, 369-370 (come un "a parte" o un indirizzo al pubblico del teatro) l'uso, al posto della seconda persona singolare, della terza persona, la "non persona"[26]. E d'altronde, fino a 4, 380, anche se la regina parla dei suoi meriti verso Enea (una specie di breve, e tendenzioso, riassunto del primo e quarto libro), non usa né deittici

---

[22] Cfr. la "semiologia parallela", per esempio, in Pottier 1987, 30 e Fruyt 1994, 44. Nel nostro caso si tratta degli "indices de la candidature à la parole" (Cosnier 1996, 13) già allineati al tono del turno conversazionale di Didone che sta per iniziare, una "communication émotive" che "correspond au résultat d'une élaboration secondaire, d'un *travail affectif* (Hoschild 1979), qui permet la mise en scène contrôlée des affects réels ou même celle d'affects potentiels ou non réellement vécus" (*ibid*., 133).

[23] Per quanto riguarda i rapporti delle occorrenze e dei significati letterali e metaforici della parola, cfr., oltre ai commenti (a partire da Servio), il *Th.l.L.* e Muecke 1984, 106.

[24] Cfr. Heuzé 1985, 565-568, con la discussione delle interpretazioni di questi versi.

[25] Sull'unione di sguardo e silenzio nello scambio verbale per esprimere una rottura irrevocabile cfr. Le Breton 2018, 97.

[26] Benveniste 1966, 228: "la '3e personne' n'est pas une 'personne' ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*", "celui qui est absent" des grammairiens arabes (*ibid*.) ; "*Il* (ou *elle*) peut servir de forme d'allocution vis-à-vis de quelqu'un qui est présent quand on veut le soustraire à la sphère personnelle du 'tu' ('vous')... D'autre part, en témoignage de mépris, pour ravaler celui qui ne mérite même pas qu'on s'adresse 'personnellement' à lui… une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne", *ibid*., 231.

né pronomi personali che si riferiscano ad Enea[27]. Alla fine arriva a mettere in dubbio l'intervento divino messo in campo dall'eroe (4, 376-378) e termina questo momento con l'epifrasi sarcastica di 4, 379-380. È una forma particolare dell'*aversio*[28] con la quale Didone mira, una volta ancora, a respingere Enea lontano da sé stessa. È anche un caso in cui l'atteggiamento della persona e la comunicazione verbale, la cinesica e la parola, si sovrappongono e si mescolano potenziandosi reciprocamente.

2. Enea non *hospes*

Nel quarto libro l'ostilità di Didone verso Enea si esprime in prevalenza grazie al linguaggio verbale[29], e si è ora visto quale efficacia abbiano le parole usate da lei, soprattutto quale forza comunicativa possieda la sequenza lessicale orientata a manifestare un distanziamento sempre più ampio, non reversibile, tra lei stessa e chi era stato suo *hospes*. Ma quelle parole abbandonano progressivamente la situazione dialogica, Didone non ha più un interlocutore a cui rivolgere le sue accuse. A questo punto per esprimere l'odio, il rifiuto, l'annientamento di ogni tipo di relazione, persino le parole non possono più servire, il linguaggio verbale ha esaurito le sue possibilità[30], si dovrà passare ad altri codici espressivi. È ciò che accade nell'incontro di Enea e Didone nell'oltretomba, *Aen*. 6, 450-476, presso i *lugentes campi*, dove Virgilio colloca i personaggi che hanno vissuto delle storie drammatiche dalla conclusione tragica.

---

[27] Highet 1972, 149-150: "After this double-edged insult [vv. 365-368] Dido turns away from Aeneas and speaks of him though he were absent – or though he were an accused man being denounced to a listening audience. From line 369 to the beginning of line 380 Aeneas is not «you» but «he»".

[28] In effetti il lungo rimprovero di 4, 369-380 è a mezza strada tra la *sermocinatio* e l'*aversio* (una forma di comunicazione senza destinatario, dopo il silenzio di 4, 362-364, cfr. Longo 1985, 248-249), come lo segnala Servio (*auctus*) a 4, 370 *et bene avertit ab eo sermonem et non dixit* '*<num> ingemuisti? num flexisti, aut miseratus es?' ut "hic alienus ovis custos" et reliqua, non dixit 'tu mulges'* («e ha fatto bene il poeta a non fare più di Enea colui al quale si rivolge il discorso, e a non dire 'hai forse dato un gemito? o gli occhi hai abbassato? o hai avuto pietà?', così come, in *hic alienus ovis custos*, ecc. [«qui un pecoraio mercenario <munge> le pecore», *ecl*. 3, 5], non ha detto 'tu mungi'»). Secondo Servio in questo momento, per Didone, Enea non appartiene nemmeno alla situazione dialogica attuale, ma è soltanto un estraneo quasi sconosciuto, quale è l'*alienus custos* che non sa nemmeno accudire le pecore con la dovuta competenza, poiché egli è estraneo al mondo dei pastori; cfr. Quint. *inst*. 9, 2, 38; Lausberg 1969, §§ 431; 432, 3; 442; Idem 1960, §§ 848; 762.

[29] Ciò viene realizzato secondo le convenzioni del genere epico, ma anche del teatro, soprattutto in questo libro; è possibile riconoscervi la pragmatica del codice cinesico, cfr. *supra* 4, 362-364. Per un aggiornamento sui problemi della successione della composizione dei libri dell'*Eneide* cfr. D'Anna 2003.

[30] Lo scambio dei ruoli dei due personaggi tra il libro quarto e il sesto non fa che enfatizzare i tratti cinesici: "nel sesto libro, il non coinvolgimento e l'immobilità sono enfatizzati, in Didone, fino al punto da trasformarsi nel rifiuto della parola e persino del contatto visivo, 6, 469-470" Riccottilli 2000, 114-115. Sul silenzio che nega all'interlocutore ogni titolarità nello scambio verbale alla sua stessa origine cfr. Le Breton 2018, 93.

In questo episodio Enea è il solo che parla (in tutto l'episodio la Sibilla scompare dall'orizzonte del testo); la sintesi delle sue parole è in 6, 461-463: *me iussa deum… imperiis egere suis* («Ma gli ordini degli dei… mi hanno spinto con tutta la loro forza»). Soltanto Enea allude al suo precedente *status* di *hospes*, e lo fa evocando proprio il momento della partenza (6, 460: *invitus, regina, tuo de litore cessi* «ho lasciato le tue sponde, o regina, contro la mia volontà»), con un verso in cui l'ipotesto catulliano (66, 39) evoca un allontanamento incolmabile. Ma fallisce nei suoi tentativi di stabilire un contatto dialogico con Didone. Di essa il testo cita soltanto gli atteggiamenti, certi gesti, in parte descritti dalla voce del narratore, 6, 450-451:

> *inter quas Phoenissa recens a volnere Dido* 450
> *errabat silva in magna*
>
> e in mezzo a queste anime la fenicia Didone, con la sua ferita ancora fresca, errava nei grandi boschi.

e che in parte si possono ricavare dalle parole di Enea, 6, 465-466:

> *Siste gradum teque adspectu ne subtrahe nostro.* 465
> *Quem fugis?*
>
> "Arresta il passo e non sottrarti ai miei occhi! da chi cerchi di fuggire?"

Il lettore può così conoscere i pensieri e a volontà di Didone soltanto a partire dal suo comportamento visibile: ora il suo solo linguaggio è quello della cinesica. Il lettore potrebbe essere portato a credere che questo comportamento le sia abituale, frequente, talvolta persino non modificabile, obbligato dalla sua collocazione nei *lugentes campi*, manifestazione non transitoria di una inquietudine e di una sofferenza senza fine. Del resto un primo messaggio, che il personaggio esprime con questo unico codice, è l'agitazione che nessun elemento del contesto può calmare. È evidente che Didone rifiuta di stabilire qualsiasi contatto dialogico non soltanto con l'esclusione del codice verbale, ma anche, con una certa ostentazione, continuando a camminare, cioè con il linguaggio cinesico. Il rifiuto è manifestato doppiamente. A questo punto il narratore aggiunge due informazioni riguardanti ciascuno dei due personaggi, 6, 467-468:

> *talibus Aeneas ardentem et torva tuentem*
> *lenibat dictis animum lacrimasque ciebat*
>
> Con tali parole Enea cercava di addolcire questo spirito dolente e che lo guardava torvo, e piangeva.

Quanto ad Enea, si descrive sia l'uso intenzionale delle parole, ma il conativo

segnala piuttosto il suo fallimento, sia il pianto, che mirano entrambi a stabilire un contatto secondo il codice abituale, il codice verbale, il primo, il codice cinesico, il secondo. Il riferimento a Didone in 6, 467 non viene fatto nemmeno con un anaforico ma attribuendole due costrutti participiali che segnalano una attitudine durativa, non temporanea, tanto che il lettore viene indotto ad attribuirle queste caratteristiche stabili durante l'intero discorso di Enea. Rappresentano lo sfondo psicologico dalla parte di Didone. Infatti, in questo caso, l'attenzione del lettore si concentra sul codice cinesico, che non è più, come era prima, quello del movimento, ma quello dell'espressione del viso, in particolare degli occhi, focalizzati dal grecismo sintattico *torva tuentem*[31]. La coppia participiale con l'omoteleuto e il grecismo, in opposizione semantica a *lenibat*, e visiva a *lacrimas ciebat*, traducono in parole il linguaggio cinesico del rifiuto, della forte ostentazione della volontà di negarsi ad ogni tentativo di dialogo. Didone mette in opera le strategie pragmatiche che servono a respingere nettamente l'interlocutore: la volontà esplicita di far capire all'altro la propria decisione senza alcuna esitazione o alcun dubbio. Si tratta del primo passo esplicito nella direzione di una messa a distanza sempre più marcata ed ampia tra sé stesso e l'altro.

Questo atteggiamento, e la volontà che esso manifesta, sono confermati dalla *climax* molto efficace nei tre versi successivi[32], 6, 469-471:

> *illa solo fixos oculos aversa tenebat*
> *nec magis incepto voltum sermone movetur,* 470
> *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*
>
> Ma lei, volta altrove, manteneva fissi al suolo i suoi occhi, e il tentativo di dialogo (di Enea) non fa mutare l'espressione del suo volto più che se fosse una dura roccia o fosse là ritta una statua di Marpesso.

In questa sequenza descrittiva il lessico focalizza l'immobilità, che è intenzionale, volontaria: *fixos… tenebat*, *nec… movetur*[33]. Tale immobilità è mantenuta con tanta ostinazione che il personaggio diventa una realtà non più umana, non più vivente, inanimata, minerale: *dura silex*, *cautes*. La descrizio-

---

[31] Un esempio simile in *Aen*. 9, 794 *asper, acerba tuens* (cfr. Lucr. 5, 33 e Cic. *Arat*. 25, 2 Tr. *truculenta tuetur*); cfr. Austin 1977, *ad loc*.: "the application to *animum* is remarkable; Dido's mind comes to the window of her eyes".

[32] Muecke 1984, 105: " … the peculiar force of Dido's gestures of rejection: this will entail a discussion of the use of the same gestures elsewhere in Virgil, and in Greek poetry before Virgil"; sulla ripresa di *Aen*. 1, 482 in *Aen*. 6, 469, oltre ai commenti, cfr. *ibidem*, 107.

[33] Riguardo al *cogitantis gestus* cfr. Riccottilli 1992, 202 ss. e 215-218. Oltre alla nota di Norden 1984, *ad loc*., che elenca le occorrenze greche del *topos*, cfr. anche Brugnoli 1994, 269, che segnala l'allusione di Persio 3, 80 (e di Stazio, *silv*. 5, 1, 139-141) a questo verso, ma trascura il rimando a *Aen*, 1, 482, di cui la forza di dissonanza all'interno del discorso satirico risulta anche maggiore.

ne del narratore ribalta su Didone la sua invettiva ad Enea di 4, 366-367 *duris genuit te cautibus horrens / Caucasus* («ti ha generato il Caucaso irto delle sue dure rocce»). L'effetto è orientato a produrre una specie di metamorfosi che, diversamente dai racconti mitici di metamorfosi, non è provocato da un intervento divino, ma è una manifestazione ulteriore, da parte del personaggio, di una estraneità, in rapporto alla situazione, che è ricercata ed esibita come tale. In queste condizioni la cinesica mette nella massima evidenza la distanza non solo emotiva tra i due personaggi ma soprattutto la distanza esistenziale e persino metafisica[34].

Tra la prima didascalia della scena, 6, 450-451 *inter quas Phoenissa recens a volnere Dido / errabat silva in magna*, e quest'ultima di 6, 467-471, il discorso di Enea sembra ormai non tanto inaccettabile quanto piuttosto appartenente ad un universo semiotico alieno. I temi drammatici della *fides* tradita dall'*hospes*, della sua partenza priva della ritualità consueta, e addirittura fatta in tutta fretta e quasi tenuta nascosta, della distruzione dei segni di una ospitalità offerta ed accettata, appaiono ormai dissolti.

I valori legati alla parola *hospes* in questa situazione sono evocati soltanto in negativo, dalle parole stesse di Enea, secondo una sequenza analettica in ordine cronologico inverso, che ne accentua il carattere drammatico, con una voluta opposizione assiologica al ruolo normalmente positivo e costruttivo dell'ospitalità. All'inizio il suicidio di colei che l'aveva accolto come conseguenza della partenza dell'ospite contro la sua stessa volontà, la sproporzione tra questa partenza e il dolore che essa genera, 6, 463-464, infine l'impossibilità di ristabilire, almeno provvisoriamente, il rapporto comunicativo che è costitutivo della relazione ospitale.

La risposta alla domanda ed alla accorata richiesta di 6, 466, le ultime parole di Enea a Didone, *quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est* («"Da chi cerchi di fuggire? l'ultima occasione che il destino mi concede di parlarti è questa"»), se è appropriato parlare in questo caso di un'autentica risposta, è di nuovo un segnale pragmatico, la pragmatica della prossemica, 6, 472-474:

---

[34] Cfr. Austin 1977, *ad loc*. "the monosyllabic verb [scil. *stet*] sounds as rock-like as its meaning". È l'immobilità di una statua, ma una statua scolpita nel marmo di Paro, marmo di un candore risplendente (dobbiamo immaginare l'effetto sul lettore antico: una sorgente di luce nell'ambiente opaco dell'oltretomba). Didone, che è solo uno spirito, grazie al forte rilievo conferito alla sua dimensione cinesica (in questo caso, l'immobilità), sembra acquistare maggiore consistenza fisica rispetto ad Enea stesso. Decisiva la puntualizzazione di Norden 1984, *ad v*. 469: "Aber wenn ich… in der 1. Aufl. folgerte, dass nach der Intention des Dichters Dido den Aeneas noch liebe (*odit et amat*), so trag ich durch diese Annahme, wie mir Heinze brieflich bemerkte, einen falschen Zug in das Bild hinein".

tandem corripuit sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.

Si scosse alla fine e se ne fuggì ostile nel bosco ombroso, là dove offre risposta al suo affanno il primo marito, Sicheo, e ne condivide l'amore.

Durante il discorso di Enea Didone non ha diminuito la distanza che la separa da lui, un segnale di indifferenza esibita nei confronti dell'interlocutore[35]. Ora, invece, pur senza mostrare alcun mutamento psicologico (*inimica* di 6, 472 vale quanto *aversa* di 6, 469), Didone opera un distanziamento dinamico: in un modo totalmente incoerente, ma volontario, in rapporto alle ultime parole del suo interlocutore (che non avrebbe ancora terminato il suo discorso, cfr. 6, 466 e 476), il personaggio improvvisamente e rapidamente pone uno spazio crescente tra sé stesso e l'altro. In realtà la scelta di questo spostamento nega ogni possibilità di prolungare la situazione in cui si trova. Lo spazio acquista un valore metaforico: la distanza spaziale non soltanto indica una distanza psicologica, ma è lo spazio stesso questa distanza psicologica[36].

Infatti lo spostamento improvviso di Didone possiede uno scopo ben fondato, la sua prossemica dinamica è ben orientata, non è generica o fatta a caso, e pertanto possiede un forte valore comunicativo[37]. Non si tratta tanto, per Didone, di allontanarsi da Enea, quanto piuttosto di ricollocarsi in modo definitivo nell'altro polo del suo dramma, di cui si era ben resa conto all'inizio del quarto libro (4, 10-29). Questo ricollocamento risponde perfettamente ai suoi bisogni attuali, le accorda ciò che non aveva ottenuto nella sua relazione con Enea: il dissolvimento delle sue inquietudini e la corrispondenza affettiva data dal *pristinus coniunx*, cioè il vero, il solo sposo. Il passaggio dal perfetto di *corripuit* e *refugit*, due verbi dinamici in un tempo narrativo, al presente durativo di *respondet* e *aequat*, riuniti nello stesso verso, fissa definitivamente la scelta di Didone, che non avrà più mutamenti. Ancora una volta la relazione di ospitalità ha perso senso, si è completamente cancellata.

L'intero episodio ha una struttura a cornice segnalata dalle lacrime, dal *pathos* di Enea, 6, 455 e 6, 475-476:

---

[35] "Une attitude d'hostilité", Heuzé 1985, 567.

[36] Zaffagno 2007, 73 "Solo qui, distanti nei loro mondi irrimediabilmente estranei, Enea e Didone, simili per la prima volta nella loro ieraticità epica, sanno affrontare, come il loro codice comportamentale esige e il canone epico stesso prevede, il *datum iter* (4, 477)".

[37] La nota di Perret 1978, *ad loc*., sembra più una digressione psicologica che una proposta esegetica; piuttosto contraddittoria l'osservazione di Skinner 1985, 104 "to do so would indicate that some feeling for Aeneas still remains", che non tiene conto della nota di Norden a questo passo, cfr. nota 34. Per questo motivo sembra poco convincente l'interpretazione "simbolica" del gesto di Didone, cfr. Rosa 1993, 133-134.

demisit lacrimas dulcique adfatus amore est 455
….
nec minus Aeneas casu concussus iniquo 475
prosequitur lacrimans longe et miseratur euntem

scoppiò a piangere e le si rivolse con una dolcezza amorosa…
….
e tanto più Enea, sconvolto da quella sorte ingiusta, la segue da lontano con le lacrime e prova pietà per lei che si allontana.

La ripetizione del richiamo alle lacrime lascia intendere che non è cambiato nulla, l'incontro e il discorso di Enea restano circoscritti, isolati, privi di ogni sviluppo. Da un lato Enea mantiene l'affetto verso Didone (*dulci… amore*) senza alcuna corrispondenza, nemmeno semplicemente verbale, dall'altro Didone ha fatto la scelta decisiva del legame maritale, che le offre ogni genere di risposte. Paradossalmente chi soffre ora della separazione è l'*hospes* che è partito provocando la catastrofe, e non la vittima del suo gesto, che si mostra del tutto insensibile a quanto è avvenuto. I ruoli si sono invertiti: è Didone che lascia l'altro nel pianto, lei resterà per sempre nel suo mondo dell'oltretomba[38].

L'episodio dell'ultimo incontro di Enea con Didone può così valere come una disconferma dei significati della relazione di ospitalità, realizzata non più con le parole, i discorsi dei personaggi, come in una scena di tragedia, bensì con i mezzi pragmatici della cinesica e della prossemica.

3. Il punto di snodo, *Aen.* 4, 323-324

Si è visto ora che, nei passi analizzati, sia la semantica di base sia la connotazione della parola *hospes* siano sottoposte a tensioni che le alterano o ne riducono la portata comunicativa. Il termine, infatti, prima accompagnato da una coloritura affettiva ed addirittura erotica, arriva ad essere sostituito da parole intenzionalmente svalutative, fino al punto di essere negato nella

[38] Ciò mostra anche la rischiosa somiglianza testuale tra *quem fugis?* (6, 466 «da chi cerchi di fuggire?») di Enea e *mene fugis?* (4, 314 «è da me che vuoi fuggire?») di Didone. Per l'inversione dei ruoli in questo episodio cfr. anche Riccottilli 2000, 106-108, in cui l'autrice discute la spiegazione di questo episodio data da von Albrecht con la "Spiegelung", ma senza tener conto della prossemica (ciò che, del resto, avviene in tutto il suo libro, cfr. p. 38). Cfr. anche Rosa 1993, 133 "In se stesso questo comportamento di Didone non ha effettivamente nulla di singolare, se non fosse per gli insistiti rimandi intratestuali, che ne fanno una specie di contrappasso o di 'doppio' infernale di quello di Enea". Un'altra inversione, di altra natura, è ancora nel sesto libro, nell'accoglienza di Enea da parte di Anchise, 6, 679 ss.: il racconto del passato, normalmente chiesto all'*hospes*, in analessi, in questo passo del sesto libro viene realizzato da colui che ospita, poiché è Anchise che mostra a Enea i grandi Romani del passato destinati a ritornare sulla terra, nel tempo della storia (6, 752-886), per compiere le imprese che renderanno grande Roma. L'inversione è totale, poiché l'ospitante annuncia il futuro.

sua stessa sostanza di segno verbale, per mezzo di antitesi che rimandano ai significati del termine soltanto in dinamiche negative che richiedono altri codici comunicativi. Attraverso questo percorso distruttivo vengono messe in discussione sia la referenzialità di *hospes* sia le possibilità di comunicazione verbale. Ci si può chiedere se negli stessi testi sia individuabile un punto di svolta, di rottura, un momento enunciativo in cui si avverta anche solo *in nuce* la direzione catastrofica presa dal termine *hospes*.

Nel corso del drammatico dialogo tra i due personaggi (4, 304-387), costruito secondo i modelli del teatro tragico[39], Didone, a metà del suo primo intervento, interpella Enea con una domanda diretta, ma equivalente ad una denuncia, seguita da una riflessione (nel testo, tra parentesi) fatta, diremmo, a bassa voce e non indirizzata all'interlocutore, per marcare il diverso livello enunciativo, 4, 322-324:

> *exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam,*
> *fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*
> *(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)*
>
> … morto il pudore e la gloria di prima, l'unica per cui salivo alle stelle. In mano a chi abbandoni me che sto per morire, ospite? (poiché, da quello di sposo, questo è il solo nome che rimane).

È questa la terza e ultima occorrenza di *hospes* in bocca a Didone[40]. Vi si avverte che la semantica è divenuta diversa da quella consueta del termine, e diversissima dalla prima, in 1, 753-755 *immo age et a prima dic, hospes, origine nobis / insidias – inquit – Danaum casusque tuorum / erroresque tuos* (vedi *supra*). In questi versi, infatti, si era concentrato esplicitamente il momento topico in cui l'ospitante chiede all'ospite di parlare di sé. In quel punto, dunque, *hospes* possedeva appieno i contenuti attesi secondo la tradizione letteraria. Il termine compare poi nella confessione ad Anna in 4, 10 *quis novus hic nostris successit sedibus hospes!* (come sopra) già con connotazione soggettiva ed emotiva, che si aggiunge al significato, per così dire, pubblico del termine. Il contrasto con il valore del termine in 4, 323 non potrebbe essere più stridente.

In 4, 323-324 *hospes* non è più il termine descrittivo di un ruolo e perde

---

[39] Invece di riportare una lunga serie di referenze, basti la sintesi di Ziosi 2017, 22-25; per tratti particolari cfr. Fernandelli 2002, *passim*; cfr. anche Baudou 2012.

[40] Pochi contributi nel discorso di Gibson 1999, 196 su questi due versi a proposito dei tre livelli di Enea (amante, *hospes*, *coniunx*) in rapporto a Didone. Assai poco convincente l'idea di Ussani 1907, 265 (che d'altronde l'autore propone *dubitanter*) dell'equivalenza *hospes* = concubino, sulla base di una sola iscrizione riguardante un soldato romano; per le relazioni tra i militari e le *hospitae* (le *focariae*) cfr. *Th.l.L.* s.v. *hospes*, 3024, 22-24; 3031, 66; 3025, 45 ss. Si tratterebbe, nel caso di Enea e Didone, di un concubinato, previsto dalla legislazione augustea, dunque privo di ogni effetto legale, cfr. Burdese 1975, 247.

la connotazione consueta[41]. In genere la sua connotazione è positiva: indica la benevolenza dell'ospitante che si congiunge alla gratitudine dell'ospitato, marca cioè una relazione di reciprocità e una prossimità stretta tra due soggetti, poiché possiede una sorta di forza centripeta. In 4, 323 ad *hospes* Didone toglie ogni valenza positiva, certamente i semi che indicano un legame reciprocamente accolto, una relazione intessuta di diritti e di doveri reciproci, la risposta concreta ai bisogni dell'altro, perché Enea, per lei, ne ha violato il valore primario, e pertanto garantito dagli dei, la *fides*. A questo punto l'orientazione semantica di *hospes* è opposta al suo valore proprio: nell'intenzione, e nelle parole, di Didone, che ne isola il solo sema di «straniero, estraneo», questo termine è divenuto un segno di allontanamento, di estraneità, dotato di una forza centrifuga[42]. L'eroe non è più un ospite, è tornato ad essere uno straniero, per di più colpevole lui stesso di questa inversione di senso. Le altre parole del v. 323, *cui* e *deseris*, inquadrano l'effetto tragico di questa inversione (cioè il sintagma di cinque sillabe *me moribundam* rinsaldato dall'allitterazione), posto tra l'ignoto e ostile *cui* e chi, *hospes*, sarebbe dovuto essere invece un amico, ma che, contravvenendo ai suoi doveri (*deseris*), si è rivelato un traditore, altrettanto infido. L'espressione concisa creata dallo zeugma mira a isolare ancor più la parola finale del verso[43]. *Hospes*, di nuovo in un rischioso avvicinamento a *hostis*, è in netta opposizione a *coniunx* (nel poema la parola è usata cinque volte in riferimento a Sicheo: 1, 343 e 354; 4, 21 e 458; 6, 473), che possiede in pieno la forza del suo valore etimologico e morfologico: *hospes* e *coniunx* sono qui i poli semantici e pragmatici in una opposizione che non esiste nel loro uso normale[44]. Didone aveva creduto che chi era *hospes* sarebbe potuto, o dovuto, diventare *coniunx*.

---

[41] Per questo motivo la spiegazione di Heine 1839, *ad loc*., ripresa da Forbiger 1873, *ad loc*. "'*de coniuge': hoc solum nomen, sc*. *'hospes', mihi restat de te, qui fueras antea coniunx*", risulta parziale, poco precisa, poiché non rende conto del senso della parola *hospes* in questo passo. Poco convincente l'interpretazione di Conington 1979, *ad loc*. "the name 'guest' is all that remains of the old name 'husband'", la stessa osservazione si può fare a Calore 2012, 130, nota 117.

[42] Per il significato *hospes* «straniero», cf. *Th.l.L*., s.v. *hospes*, 3026, 19 ss; cfr. Lucan. 7, 192-193 (*hospes*: ogni romano che vive all'estero). I *Carmina Latina epigraphica* (Buecheler-Riese-Lommatsch) riportano più di sessanta esempi di *hospes = viator* nelle iscrizioni funerarie, cfr. Colafrancesco-Massaro 1986, 337-338 s.v. *hospes*, e Gamberale 1993, 392. Per informazioni generali su *hospes, hospitium, hospitalitas*, cfr. Heider 1998. Austin 1963², *ad loc*. "a sad word here". Un altro grado di allontanamento ottenuto con mezzi linguistici, grammaticali, è il passaggio da *tu* a *ille* in *Aen*. 4, 365-370, cfr. le note 26, 27, 28.

[43] Forbiger 1873, *ad loc*. " '*cui me deseris' breuiter pro: cui relinquens me deseris*"; cfr. anche Rondholz 2004, 238.

[44] Sulla coppia *hostis-hospes* cfr. la nota 13 e *supra* l'osservazione su 4, 424; per un esame particolareggiato dei rapporti tra le due parole, cfr. Morani 1992, 41-51, e l'importante testimonianza antica di Cic. *off*. 1, 37. Secondo Pease 1935, 352, la sequenza, nel quarto libro dell'*Eneide*, *coniunx* (172), *hospes* (332), *hostis* (424 e 549) in riferimento ad Enea, sembra suggerita dalla reminiscenza dell'antico rapporto etimologico *hostis-hospes*: tale osservazione è ovvia, ma ignora che la sequenza contiene altri termini (nomi ed aggettivi), che, come s'è dimostrato *supra*, si allineano in una progressione che rivela il preciso intento comunicativo da parte di Didone.

In altre parole, Didone mira a desemantizzare, anche se parzialmente, la parola *hospes* sovraccaricando di intensità la parola opposta *coniunx*[45]. Ora per lei i due termini sono antonimi (antonimi contestuali[46] con forza pragmatica). Anche la sintassi segnala l'antitesi. Infatti *hospes* è posto in un isolamento sintattico che ne marca la distanza[47], la proposizione causale descrive la realtà in modo obiettivo, infine la forte anastrofe di *quoniam*, collocato dopo le tre parole iniziali del verso, enfatizza l'amara constatazione[48]. I due versi sono in opposizione tra loro a livello ritmico: il 323 dal ritmo variato (per l'alternanza regolare di dattili e spondei, la cesura tritemimera e pentemimera, e in più la dieresi bucolica) contrasta con il 324 dal ritmo lento e grave prodotto dalla serie dei quattro spondei. I due versi sono sottolineati da un'antitesi linguistica e ritmica che non ricomparirà più sotto forma di parole bensì nel linguaggio della cinesica e della prossemica in 6, 472-474 (cfr. punto 2). Questi due versi segnalano un punto di rottura, di non ritorno. Lo dice Servio a proposito della coppia dei versi 4, 323-324, *ad loc*.:

> *dicitur autem ingenti adfectu hos versus pronuntiasse, cum privatim paucis praesentibus recitaret Augusto: nam recitavit voce optima primum libros tertium et quartum*.
>
> E d'altra parte si dice che (Virgilio) declamasse questi versi con un'intensa emozione, nelle occasioni in cui teneva delle letture in forma privata ad Augusto in presenza di pochi altri: infatti lesse con voce eccellente inizialmente i libri terzo e quarto.

Nella sua *recitatio* del quarto libro Virgilio sottolineava questi versi con un *pathos* drammatico molto particolare, che mirava ad isolare questa coppia dai versi precedenti e seguenti, grazie anche al ritmo che li differenzia l'uno dall'altro.

Può apparire abbastanza paradossale che questo lungo episodio dell'ospitalità prestata da Didone a Enea, che si distende, direttamente o indiretta-

---

[45] L'opposizione, che è già nell'ipotesto callimacheo (*Ait*. fr. 556 Pfeiffer), mette ancor più in parallelo le storie di Didone e di Fillide, che si concludono entrambe con un suicidio; cfr. Degl'Innocenti Pierini 1985, 860.

[46] Secondo Moussy 2010, 10 "La langue latine offre de nombreux exemples des principaux types d'antonymie… (les antonymes présentent des sèmes communs et au moins un sème qui les oppose)… En outre, des lexèmes deviennent parfois des antonymes seulement dans certains contextes… on parlera alors d'*antonymie contextuelle*"; cfr. anche Moussy 2010, 143-154; 152-153 e 155-165.

[47] In questo verso *hospes* vocativo, dunque in funzione appellativa, non indica più "persona di qualità tale da rientrare nella ristretta classe di coloro che, per ricchezza e importanza, offrono e beneficiano dei legami di ospitalità", Nuti 2011, 62, ma l'autore non prende in esame lo specifico senso della parola in questo verso.

[48] Questa congiunzione in Virgilio appare in anastrofe otto volte. Maurach 1990, nota 74, colloca tale uso tra le "Extravaganzen", ma cfr. *namque* di *Aen*. 7, 122, in un movimento emozionale diverso, ma assai prossimo ad una *correctio*, come lo rivela la parentetica *nunc repeto* del verso successivo: *Aen*. 7, 122-123 *hic domus, haec patria est. Genitor mihi talia namque, / (nunc repeto) Anchises fatorum arcana reliquit* («Ecco la casa, la patria: e infatti a me il padre Anchise, ora ricordo, lasciò proprio tali arcani dei fati»).

mente, per quasi tutta la prima metà dell'*Eneide* (e che in più fornisce l'inquadramento dell'importante analessi dei libri secondo e terzo), concentrato, in qualche modo, nella parola-guida *hospes*, si sia risolto in un fallimento dei suoi valori primari. Infatti questo episodio di ospitalità, invece di creare dei nuovi legami destinati a durare nel tempo, si trasforma, nel dramma di Didone, in un chiusura totale del futuro e in una definitiva conferma del passato, l'*amor* di e per Sicheo, il *primus amor* (4, 17), il *pristinus coniunx* (6, 476), in una dimensione esclusivamente personale, individuale[49]. E tutto ciò secondo una logica che è assolutamente lontana dalle funzioni tradizionali dell'ospitalità, che si sviluppano in direzione verticale ed orizzontale, verso la famiglia, il γένος, la città, in sincronia e in diacronia.

Nota etimologica: *hospes-hostis*

Si dà qui la spiegazione corrente dell'etimo di *hospes-hostis*, anche se alcuni aspetti sono ancora *sub iudice* e l'Ernout-Meillet ha avanzato dubbi che non possono essere del tutto ignorati; però a noi bastano gli elementi fondamentali. Uno studio recente è: Nuti 2011.

Le due parole latine hanno la radice indoeuropea *$*g^{w}osti$-* che è alla base della parola nord-occidentale GHOSTIS anche nelle aree germanica (cfr. ted. *Gast*, ingl. *guest* e *host*) e slava. Il valore fondamentale è «straniero, forestiero», che è rimasto in queste aree linguistiche.

In latino ha dato la parola *hostis*, che in origine e fino ad epoca preclassica ha il solo valore di «straniero» senza connotazioni ostili. Due esempi in Plauto, *Rud*. 438 *Cur tu aquam gravare, amabo, quam hostis hosti commodat?* («Perché, scusami, ti rifiuti di darmi dell'acqua, che un forestiero offre ad un altro forestiero?»), *Trin*. 102 (*dictitatur*) *hostisne an civis comedis parvi pendere* («si dice che per te non c'è differenza se divori (i beni di) forestieri o concittadini»). Abbiamo anche la testimonianza di Varrone, *ling*. 5, 3 *et multa verba aliud nunc ostendunt, aliud ante significabant, ut hostis: nam tum eo verbo dicebant peregrinum qui suis legibus uteretur, nunc dicunt eum quem tum dicebant perduellem* («e molte parole hanno oggi un significato diverso da quello che avevano un tempo, come nel caso di *hostis*: infatti con questo

---

[49] A parte il tema drammatico dello scontro storico tra i due imperi, di cui la vicenda di Didone è l'αἴτιον leggendario. Ma lo svolgimento dell'ultimo incontro tra i due protagonisti, nel tempo senza tempo dell'oltretomba, possiede per Didone una tonalità che le è solamente personale, come lo mostra l'uso esclusivo, da parte sua, del linguaggio cinesico e prossemico dell'allontanamento, del respingimento. È vero tuttavia che lo sviluppo positivo dell'ospitalità, come l'aveva suggerito Giunone (4, 99-104, cfr. nota 5), potrà soltanto fallire anche nella storia, per l'invocazione di Didone ad un odio inestinguibile tra i due popoli (4, 622-629). Del resto, un effetto negativo dell'*amor-culpa* era già stata la trascuratezza, da parte di Didone, dei lavori per la costruzione della città (4, 86-89), suo preciso dovere, verso il suo popolo, in quanto regina, e paradossalmente questo dovere era passato all'*hospes* (4, 260-261), ciò che gli rimprovera Mercurio (4, 265-266); cfr. la nota 4.

termine in antico si indicava lo straniero non soggetto alla legge romana ma a quelle della sua patria; ora con questa parola viene chiamato quello che allora dicevano *perduellis* (nemico di guerra)»).

In latino si forma su di essa la parola *hospes*, che viene interpretata (su questo vi sono le perplessità dell'Ernout-Meillet) come un composto: **hostis-potis* = «il signore dello straniero», cioè colui che ospita un forestiero. La parte *potis* è evidentemente connessa con la radice *pot-* che anche in latino si trova in varie parole (*possum*; *compos*, *compotis*; *potissimum* ecc.) ed è la stessa del greco, ad es. in "despótes" < **dems-potes* = «signore della casa», e nell'antico slavo "gospoda" = «signore, padrone».

Le due parole convissero per un certo tempo (non facile da determinare, ovviamente) ma poi si specializzarono.

Hostis gradualmente diventò «il nemico» attraverso la trafila semantica di «forestiero – forestiero non amico – forestiero ostile – nemico», soprattutto nella dimensione pubblica. *Hostis* fu prima di tutto «il nemico pubblico, dello stato», quindi in direzione di chi non è romano, perché nello stesso tempo si stabilizzò la parola *inimicus* come «l'avversario interno o personale», lo dice chiaramente Cic. *imp. Pomp.* 28 *(Pompeius) saepius cum hoste conflixit quam quisquam cum inimico concertavit* («Le battaglie da lui combattute contro i nemici di Roma sono più numerose di quelle da altri combattute nel foro contro un nemico personale»).

La parola *hospes* diventò una *vox media* (colui che offre l'ospitalità – colui che riceve l'ospitalità) sotto la spinta di due fenomeni: a) uno di natura lessicale-semantica, b) uno dovuto ad una diffusa dimensione etico-culturale.

a) L'opposizione *hostis-inimicus* di natura politica toglie spazio all'uso di *hostis* col significato generico di «straniero», che resta invece a *hospes* (anche in dimensione politica, poiché era prevista la figura dell'ospite pubblico oltre a quello dell'ospite di un privato cittadino);

b) La reciprocità dell'ospitalità e dei suoi doveri (comune in tutte le civiltà) tende a far scomparire una distinzione lessicale tra chi ospita e chi è ospitato: prima o poi il primo diventerà il secondo e viceversa. Ecco perché in latino (e nelle lingue romanze) *hospes* vale per entrambi i significati.

Naturalmente restano nella coscienza di quanti parlavano latino (quelli colti, ovviamente) la valenza «straniero» di *hospes* e nello stesso tempo l'antico valore generico di «straniero» per *hostis*. Due chiari esempi in Virgilio.

Per il primo caso, *Aen.* 4, 323-324 (nel secondo discorso ad Enea di Didone infuriata) *cui me moribundam deseris, hospes? / (hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)*.

Per il secondo (*hostis* = straniero non amico), *Aen.* 4, 424 (l'istruzione che Didone dà alla sorella per cercare di ritardare la partenza di Enea), *i, soror, atque hostem supplex adfare superbum* (si vedano *supra* entrambi gli esempi).

XXI
ESEMPI DI REGIA VIRGILIANA*

Tra le tecniche narrative impiegate da Virgilio nell'*Eneide* si prendono in esame alcune strategie con cui il poeta richiede particolari forme di collaborazione del lettore, posto in condizione di valersi di approcci non solo visivi alle vicende presentate[1]. Il discorso è diviso in tre parti. Nella prima si esaminano alcuni passi in cui si trova una doppia focalizzazione, giocata in senso spaziale o temporale (ad es. *Aen*. 1, 453-519; 8, 306-361); nella seconda si mostra un esempio di montaggio per frammenti (*Aen*. 9, 159-319); la terza illustra la funzionalità narrativa, e non solo, della sintassi (ad es. *Aen*. 4, 373).

1. *Un gioco di focalizzazioni*, *Aen*. 1, 453-612

Dopo essere scampato alla tempesta prodotta da Eolo su richiesta di Giunone, e che ha disperso la flotta troiana, Enea, incoraggiato dall'incontro con la madre Venere, si avvia con Acate verso la città di Cartagine in costruzione, *Aen*. 1, 305-452.

L'eroe giunge al tempio di Giunone perché lì potrà incontrare Didone e parlarle, secondo le istruzioni della madre. Poiché egli sta aspettando l'arrivo della sovrana (1, 454 *reginam opperiens*), la narrazione di eventi deve fermarsi, è necessario che il tempo narrativo abbia una pausa, e che essa sia pienamente avvertita come tale dal lettore. L'autore-regista può ricorrere (oltre che alla digressione) a due diverse tecniche per occupare questa pausa e far così percepire al lettore che la narrazione non procede: può scegliere di fermarsi su una descrizione (*mímesis*; nel passo in questione è usata l'*ékphrasis*) che è al di fuori del tempo lineare della narrazione, oppure può introdurre un'analessi (*flash-back*). Virgilio qui fonde le due tecniche descrivendo alcune scene della guerra di Troia che Enea e Acate trovano inaspettatamente raffigurate nel tempio di Giunone (1, 456-493)[2], e dunque inserendo nella mimesi un'analessi

---

* Si pubblica il testo, variamente rielaborato, della ricerca esposta nel convegno "La presenza di Virgilio", tenuto ad Ancona il 27 settembre 2019, a cura della Accademia Marchigiana di scienze, lettere ed arti, e della locale sezione dell'AICC, Le traduzioni dell'*Eneide* sono tratte, con lievi adattamenti, dall'edizione Fo 2012.

[1] Per il carattere "labirintico" della narrazione virgiliana nell'*Eneide*, cfr. Ahl 2017, 35 "The centripetal narratives of the *Aeneid* create a work of immense complexity".

[2] I commentatori si sono chiesti se si tratti di sculture o rilievi o pitture, e se si trovino sulle porte o sulle pareti, interne o esterne, del tempio, cfr. ad es. Conington *ad loc*.; Barchiesi 1993, 113 parla di pitture, Rosa 1993, 130 di scene sulle porte, perciò rilievi bronzei.

molto efficace sul piano psicologico, perché non soltanto blocca il tempo narrativo, ma addirittura lo fa scorrere all'indietro. E in più l'autore non lo fa raccontando fatti passati (cioè con una nuova diegesi), bensì combinando diegesi e mimesi. Non si tratta perciò di una vera analessi, poiché non vengono fornite al lettore informazioni su fatti precedenti a lui prima ignoti: al contrario qui l'autore fa leva sulla memoria letteraria del lettore, ben oltre i confini stessi dell'opera che sta leggendo.

In questo passo la focalizzazione esterna, quella del narratore, lascia il posto a quella interna di Enea. Infatti l'anafora del *dum* (1, 453 e 454) segna una specie di dissolvenza, che inizia dalla descrizione dell'azione di Enea (*lustrat… singula*: lo sguardo di Enea che osserva una ad una le scene raffigurate, soffermandosi su ciascuna), poi passa all'evidenziazione dell'atteggiamento psicologico del personaggio, che ne è la conseguenza (*miratur*), e arriva infine alla messa in opera della focalizzazione interna, visiva, col *videt* (cioè lo sguardo del personaggio che si appunta sui protagonisti principali, in successione, 1, 458)[3]. A sua volta quest'ultima viene enfatizzata con la canonica tecnica, soprattutto teatrale, del dialogo col personaggio d'appoggio, 1, 459-463, che si conclude con l'altrettanto topica espressione di dolore attraverso il pianto e i lamenti, *Aen*. 1, 453-465:

Namque sub ingenti lustrat dum singula templo,
reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi,
artificumque manus inter se operumque laborem
miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas,
bellaque iam fama totum volgata per orbem,
Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem.
Constitit, et lacrimans: «Quis iam locus -inquit-, Achate,
quae regio in terris nostri non plena laboris?
En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem».
Sic ait, atque animum pictura pascit inani,
multa gemens, largoque umectat flumine voltum.

Mentre, in attesa della regina, considera infatti ogni dettaglio nel tempio imponente, e ammira lo sfarzo della città, l'intreccio di apporti di artisti, e l'impegno delle opere, vede in ordine gli scontri di Ilio e la guerra, per fama diffusa già in tutto il mondo: Priamo e gli Atridi, e Achille, spietato per l'uno e per gli altri. Si fermò, e in pianto disse: "Che luogo, ormai, sulla terra, quale regione non è piena, Acate, del nostro penare? Ecco Priamo. Anche qui trova il suo compenso il valo-

[3] Sulla focalizzazione nell'*Eneide*, cfr. BONFANTI 1985, 23-25 e n. 15; "Ben lontana dall'essere puramente formale, la questione della prospettiva narrativa comporta una ricerca di significazione", *ibidem*, 32.

re, trovano lacrime i fatti, e le sorti mortali commuovono. Sciogli i timori, avrai in simile fama una qualche salvezza". Dice così, e dei dipinti, pur vani, alimenta il suo cuore, molto gemendo, e un fiume di lacrime irrora il suo volto.

Intanto nel tempio entra Didone con la sua corte ed esercita le sue funzioni di regina, *Aen*. 1, 494-508:

Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno, 495
regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.

Mentre al dardanio Enea queste cose mirabili appaiono, mentre stupisce e assorto si perde in quest'unica vista, la regina Didone nel tempio, d'aspetto bellissima, incedette, fra giovani in grande corteggio a serrarla.

In questo passo l'autore fa percepire al lettore che davanti ai suoi occhi due scene si svolgono nello stesso tempo e nello stesso luogo, il tempio di Giunone; la compresenza è espressa sia dalla sintassi, di nuovo l'anafora del *dum*, sia attraverso il gioco aspettuale dei verbi. Da un lato (anche in senso propriamente spaziale) vi è la visione delle scene da parte di Enea ed Acate, col presente di durata e con una *climax* di penetrazione psicologica (*videntur*, *stupet*, *obtutu haeret defixus in uno*) per esprimere con forza la concentrazione di Enea, talmente intensa che lo porta quasi ad estraniarsi dalla realtà circostante. La funzione analettica esercitata dalla *èkphrasis* delle scene della guerra di Troia crea pertanto una *mise en abyme* che arricchisce ancor più i giochi prospettici di questo episodio. Dall'altro lato il movimentato arrivo di Didone con la sua corte segna la ripresa della diegesi, col perfetto puntuale, ingressivo, *incessit* messo in risalto dal *rejet*, accompagnato dal lessico che moltiplica le presenze (con l'iperbato *magna… caterva*) e il loro dinamismo (*stipante*), attorno a Didone, che è il centro della scena (il verso 1, 496 è occupato tutto da lei col nome e gli attributi relazionali, *regina*, e personali, *forma pulcherrima*), in modo non statico bensì dinamico grazie al complemento di moto a luogo *ad templum*.

Improvvisamente altro spostamento di obiettivo: l'attenzione di Enea, e quella del lettore, sono attratte dal movimento, dall'agitazione prodotta dall'arrivo imprevisto di un gruppo di naufraghi troiani, *Aen*. 1, 509-519:

cum subito Aeneas concursu accedere magno
Anthea Sergestumque videt fortemque Cloanthum, 510
Teucrorumque alios, ater quos aequore turbo
dispulerat penitusque alias avexerat oras.

Obstipuit simul ipse simul perculsus Achates
laetitiaque metuque; avidi coniungere dextras
ardebant; sed res animos incognita turbat. 515
Dissimulant, et nube cava speculantur amicti,
quae fortuna viris, classem quo litore linquant,
quid veniant; cunctis nam lecti navibus ibant,
orantes veniam, et templum clamore petebant.

Quando d'un tratto Enea, tra un grande accorrere, vede avvicinarsi Anteo e Sergesto e il forte Cloanto e gli altri Teucri che in mare il fosco turbine aveva disseminato e condotto su lidi del tutto distanti. Si stupì lui ad un tempo, e al contempo Acate, colpito da letizia e timore; ardenti, anelavano a unire le destre; ma le incertezze ne turbano gli animi. Restano al riparo, a osservare, ravvolti da concava nube, quali vicende hanno gli eroi, su che spiagge han lasciato la flotta, per cosa vengano: andavano, scelti fra tutte le navi, per supplicare indulgenza, ed eccoli al tempio fra grida.

La scena è descritta come appare agli occhi di Enea, con la focalizzazione interna: Enea infatti riconosce ad uno ad uno, con il loro nome, i maggiorenti troiani che chiedono aiuto alla regina. La soggettività viene ribadita dalla precisione con cui sono espresse analiticamente le reazioni psicologiche dei due personaggi, Enea ed Acate, nella contraddittorietà dei sentimenti provati. I capi troiani non sono descritti in nulla, come se per il lettore fosse più importante sapere ciò che provano Enea ed Acate rispetto al conoscere lo svolgimento effettivo delle azioni e dei fatti presenti sulla scena. Il lessico rivela l'atteggiamento comune assunto dai due personaggi (la decisione – *dissimulant* – e il suo effetto – *speculantur*), chiarito ulteriormente dalle interrogative indirette con il poliptoto dei pronomi, il cui incalzare esprime la tensione psicologica. Solo a questo punto si torna alla focalizzazione esterna, 1, 518-519 (*quid veniant* di 1, 518 indica l'ignoranza dei due personaggi sul motivo dell'arrivo dei compagni, mentre *orantes veniam* è un'informazione che conosce soltanto il narratore), che proseguirà nelle sequenze successive.

Questo episodio del primo libro mostra un impegno costruttivo e registico, che si esercita per mezzo di spostamenti di obiettivo, al centro dei quali vi è uno slittamento del tempo all'indietro (la visione delle scene della guerra troiana): il tutto collocato in un unico luogo, il tempio di Giunone a Cartagine.

Nel libro ottavo, all'interno dell'episodio dell'ospitalità offerta ad Enea e ai suoi da Evandro (Enea ha risalito il Tevere con alcuni suoi guerrieri su due biremi per chiedere al re del piccolo regno degli Arcadi l'alleanza contro i Rutuli e i Latini, *Aen.* 8, 102-369, cfr. capitolo VIII), si trova un esempio di compresenza di punti di vista che impegnano il lettore in una visione non del passato bensì del futuro.

Evandro, per rientrare a Pallanteo (8, 306 ss.), guida gli ospiti in quella che è stata definita, un po' scherzosamente, la "passeggiata archeologica", in luogo dove i contemporanei di Virgilio riconoscono agevolmente la monumentalità della Roma che hanno sotto i loro occhi. In parte si tratta di monumenti antichi che il poeta finge esistenti già presso la piccola capitale di Evandro (ad es. l'ara e la porta Carmentale, 8, 337-339), in parte la voce stessa del narratore precisa le differenze tra uno spazio indicato da Evandro e il monumento che vi sorge ora, ad es. il tempio capitolino, 8, 347-348 *hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit / aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis* («Poi alla sede tarpea lo conduce, e sul Campidoglio, aureo adesso, a quel tempo irto di macchie selvagge»). In alcuni momenti sono riportate le parole dello stesso Evandro, 8, 357-358 "*hanc Ianus pater, hanc Saturnus condidit arcem: / Ianiculum huic, illi fuerat Saturnia nomen"* («Il padre Giano fondò questa rocca, e quest'altra Saturno; nome ne venne 'Gianicolo' a questa, a quella 'Saturnia'»). In altri momenti le due voci, del personaggio e del narratore, si fondono, 8, 359-361:

Talibus inter se dictis ad tecta subibant
pauperis Evandri passimque armenta videbant 360
Romanoque foro et lautis mugire Carinis.

Tali parole scambiando fra loro, giungevano ai poveri tetti di Evandro e, sparsi qua e là, scorgevano armenti dare muggiti, e nel foro romano e alle ricche Carene.

Una fusione di voci e di punti di vista che non solo riguardano la assenza-presenza di monumenti (e con essi di aspetti importanti della storia e della civiltà romana), ma che costruiscono anche una rete di significati che impongono al lettore di avvertire sia la lontananza sia la vicinanza con il mondo rappresentato dal poeta[4]. Il gioco delle focalizzazioni si stende prevalentemente in direzione temporale, sia verso il passato, anche un passato rispetto al presente narrato, dato che Evandro indica ad Enea anche i resti di due antichissime città (8, 355-358), sia verso il futuro, cioè il presente della narrazione e della lettura. E non va dimenticato quanto sia importante anche in questo episodio, e proprio in questi tratti "archeologici" del racconto, la dimensione ideologica e morale. In questa parte, inoltre, la compresenza di focalizzazioni diverse e di conoscenze che l'autore ha in comune col suo lettore è apertamente dichiarata da precisi segni linguistici (cfr. ad es. 8, 348 … *nunc, olim* …).

[4] Cfr. Lasagna 2015, 233-234.

2. *Il montaggio di una scena*, *Aen*. 9, 159-167; 188-190; 234-240; 317-319

Nel lungo ed articolato episodio di Eurialo e Niso (*Aen*. 9, 159 ss.) si trova incastonata la descrizione di un ambiente preciso, ben delineato e definito, che Virgilio distribuisce in più momenti per far percepire al lettore, quasi inavvertitamente, l'evoluzione, il cambiamento subiti da questo ambiente, in un tempo della narrazione che corrisponde al tempo della lettura. Questa tecnica, il montaggio di una scena con momenti testuali diversi e successivi, è anche più interessante perché il poeta la colloca volutamente in secondo piano rispetto alla tensione e al *pathos* dell'intero episodio, che assorbono interamente l'attenzione del lettore[5].

Nel primo passo il narratore descrive le disposizioni che i guerrieri rutuli eseguono per garantire la sicurezza dell'accampamento durante la notte, nel corso dell'assedio al trinceramento troiano, 9, 159-167:

Interea vigilum excubiis obsidere portas
cura datur Messapo et moenia cingere flammis.
bis septem Rutuli muros qui milite servent
delecti, ast illos centeni quemque secuntur
purpurei cristis iuvenes auroque corusci.
Discurrunt variantque vices, fusique per herbam
indulgent vino et vertunt crateras aenos.
Conlucent ignes, noctem custodia ducit
insomnem ludo.

Nel frattempo a Messapo si affidano i posti di guardia, per presidiare le porte, e cinger le mura di fuochi. Son scelti due volte sette Rutuli, i muri a curare con soldati; e ciascuno viene seguito da cento giovani dal purpureo cimiero e splendenti nell'oro. Vanno aggirandosi, e scambiano i turni, e, distesi sull'erba, al vino indulgono, e bronzei crateri rivoltano e svuotano. Brillano i fuochi: le guardie passano insonne la notte, dandosi al gioco.

Il narratore descrive le attività ordinarie svolte in un accampamento in vista della notte, e indulge anche a particolari di gusto alessandrino, ad es. la cromia e la preziosità degli elmi. I guerrieri sono solerti nello svolgere le loro

[5] Anche per questi passi e per quelli esaminati più sotto vale la distinzione tra prospettiva geometrica e prospettiva semantica di Bonfanti 1985, 19-21; 32. La situazione qui esaminata è certo diversa dalla narrazione a cornice, di cui Fraschini 2008, 293-294 (la "narración enmarcada"), elenca i tratti distintivi; anche se vi riconosce almeno tre possibili livelli di inclusione, l'articolo non dice nulla dei nostri passi nel breve paragrafo (*ibidem* 303-304) dedicato all'episodio di Eurialo e Niso; tuttavia vale anche per essi l'affermazione che gli esempi citati "muestran el empleo inteligente, original y oportuno de este recurso por parte de Virgilio, y muestran también en qué medida el poeta trabaja con libertad y sin pérdida de coherencia estilística en el manejo interno del mismo", *ibidem*, 313.

funzioni, in un movimento diffuso (*discurrunt*) ma funzionale (*variantque vices*); da notare la pacata normalità suggerita dalla successione di spondei di 9, 166-167. Tuttavia già in 9, 164-165 si nota l'effetto che ha su di loro il baldanzoso discorso di Turno (9, 128-158) conclusosi con l'invito a prendersi cura del loro benessere (9, 157-158 *laeti bene gestis corpora rebus / procurate, viri* «uomini, prendetevi cura del vostro corpo, lieti delle imprese ben fatte»), con la certezza di avere la vittoria in pugno. Le larghe bevute di vino, distesi sull'erba, sono, per ora, soltanto l'allegra conclusione di una operosa giornata alla vigilia di una impresa facilmente vittoriosa.

Nel passo successivo, con una variante del *topos* epico della ticoscopia[6], Niso invita Eurialo ad osservare il campo dei Rutuli, che appare ora in condizioni piuttosto diverse da quelle mostrate dal narratore nel passo precedente, 9, 188-190:

> *"Cernis quae Rutulos habeat fiducia rerum:*
> *lumina rara micant, somno vinoque soluti*
> *procubuere, silent late loca"*.
>
> "Tu vedi quale fiducia nei fatti ora domini i Rutuli: brillano rade le luci, nel sonno e nel vino disciolti sono crollati, ed è vasto silenzio".

È passato un po' di tempo: nel campo rutulo alla vivace ma ordinata attività, 9, 159-167, segue una inattività inconsueta in simili situazioni. Alcuni elementi ritornano ma con valori diversi: i fuochi diradati, il vino che ha preso il sopravvento sulla vigilanza e sulla energia (*somno vinoque soluti / procubuere*), e su tutto una coltre di silenzio espressa dal finale sintagma allitterante *late loca* (frequente in Virgilio). È questo che Niso vuole che veda Eurialo (9, 188 *cernis*): per lui è importante in questo momento far rilevare il senso di generale rilassamento, dovuto alla diminuita vigilanza (poche luci e il silenzio), che avvolge, con grave pericolo per la loro sicurezza, i guerrieri nemici, ormai ridotti a sagome incoscienti distese sull'erba. La focalizzazione di questa descrizione è interna: il lettore vede ora il campo rutulo attraverso gli occhi, e l'atteggiamento psicologico, di Niso e di Eurialo. Ma in più tale descrizione è funzionale all'intento di Niso: egli, infatti, seleziona alcuni elementi della scena per dimostrare a Eurialo, come farà poco dopo di fronte ai capi troiani, che è facile passare inosservati attraverso l'accampamento nemico. Tuttavia questa descrizione soggettiva permette al lettore di conoscere la condizione del campo rutulo e di valutarne la trasformazione: infatti agli occhi del lettore la scena ora non è più uguale a quella che gli aveva descritto il narratore in 9, 159-167.

Simile, ma non identica, la presentazione fatta da Niso (qui chiamato dal

---

[6] Per altri esempi di ticoscopia nell'*Eneide*, cfr. Bonfanti 1985, 168-177.

poeta col patronimico "Irtacide") ai maggiorenti troiani con a capo Iulo in sostituzione del padre, per persuaderli ad inviare lui ed Eurialo a Pallanteo per informare Enea, 9, 234-240:

tum sic Hyrtacides: "audite o mentibus aequis
Aeneadae, neve haec nostris spectentur ab annis 235
quae ferimus. Rutuli somno vinoque sepulti
conticuere; locum insidiis conspeximus ipsi,
qui patet in bivio portae quae proxima ponto.
interrupti ignes aterque ad sidera fumus
erigitur. 240

Allora così dice l'Irtacide: "Udite con menti benigne, o Eneadi, e non giudicate ciò che proponiamo dai nostri anni: i Rutuli ora, nel sonno e nel vino sepolti, tacciono; e un luogo propizio a ingannarli noi stessi scorgemmo, che s'apre al bivio esterno alla porta che è prossima al mare; vi si interrompono i fuochi, e un fumo fosco alle stelle s'alza".

Niso, insieme con l'indicazione del percorso che li porterebbe fuori dal campo nemico senza essere scoperti, presenta alcune situazioni favorevoli al loro piano che si trovano nel campo stesso. E così riprende quasi *ad verbum* l'immagine dei guerrieri nemici preda del sonno e del vino e vi aggiunge il silenzio di un campo tutto addormentato, con *conticuere* che rappresenta una fase successiva al *procubuere* del v. 190[7]. Avviene lo stesso per il dettaglio delle luci: al posto dei fuochi di guardia alle porte, ormai dovunque *interrupti*, si alza, nel silenzio e nella inconsapevolezza generale, soltanto del fumo, segno che manca la minima diligenza da parte dei soldati, persino di quelli addetti alla sorveglianza (contrariamente a quanto previsto da 9, 166-167)[8]. Anche questa descrizione selettiva di Niso ha una funzione retorica. Si noti che in questo momento Niso non descrive ciò che sta vedendo ora oppure ciò che ha visto fino a poco prima di recarsi dai capi troiani, ma semmai ciò che è ragionevole immaginare che stia avvenendo ora nel campo rutulo, sulla base di ciò che lui ed Eurialo hanno visto prima: segno dell'intenzionalità autora-

[7] Hardie 1994, *ad v.* 237, vi vede soltanto "a compression of Nisus's first formulation at 189-90 *somno vino soluti / procubuere, silent late loca*", ma non lo sviluppo narrativo, che è invece essenziale per l'esegesi dei quattro passi che esaminiamo. Per lo scambio dei due verbi *procubuere – conticuere* e dei due participi *soluti – sepulti* tra i due passi in codici o glosse, cfr. ad es. Forbiger 1873 e Conington 1979 *ad loc*. e Hardie 1994, *ad v.* 236; sulla ripresa di *Aen*. 2, 265 *invadunt urbem somno vinoque sepultam*, cfr. Austin 1964, *ad loc*.; sul binomio *somno vinoque* e gli effetti di senso in questi contesti cfr. Lasagna 2013, 89; per la ripresa enniana di *ann*. 288 e le questioni connesse cfr. Hardie 1994, *ad v.* 189.

[8] Da notare un particolare esile ma significativo: ora da lontano tutti i fuochi sembrano spenti, e così dice Niso, tuttavia l'esigenza virgiliana di realismo fa sì che ve ne sia un ultimo, sebbene quasi spento, come viene detto a 9, 351-352 *ibi ignem / deficere extremum* («(vedeva) laggiù ormai l'ultimo fuoco esaurirsi»), che si vedrà soltanto nella descrizione del campo durante la strage fatta dai due giovani, proprio per dare al lettore la sensazione della vicinanza, della focalizzazione ravvicinata.

le di far percepire al lettore il mutare di un ambiente descrivendolo con una successione di scene, intervallate da spazi temporali, per produrre un effetto dinamico. In più la focalizzazione interna di questo passo pone nella funzione del narratore lo stesso Niso (infatti i suoi ascoltatori non hanno davanti agli occhi il campo nemico, come era stato invece per Eurialo), e a lui i capi troiani offrono la loro piena fiducia (né Iulo né gli altri chiedono a Niso qualche prova prima di acconsentire a un'impresa di per sé rischiosa). L'effetto registico è perfettamente riuscito: il lettore, a differenza degli interlocutori di Niso, è messo in condizione di accorgersi che le condizioni dell'accampamento nemico stanno mutando col passar del tempo.

Fino a questo momento le rappresentazioni del campo rutulo sono costruite per successive sottrazioni: diminuisce il numero degli elementi, si riduce il dinamismo dei personaggi, fino alla stasi finale, anticipo simbolico del destino di morte dei guerrieri rutuli e condizione favorevole per l'impresa dei due giovani troiani[9]. Nelle due descrizioni fatte da Niso prevale uno sguardo sintetico e selettivo, perché il personaggio ha un intento persuasivo: gli basta far capire a chi lo ascolta (Eurialo o i capi troiani) che il campo rutulo non è sorvegliato e dimostrare pertanto che è facile attraversarlo.

Più avanti una quarta descrizione dell'accampamento si arricchisce di particolari diversi rispetto ai passi precedenti, perché il narratore vuole offrire una visione più articolata della scena, per fornire al lettore maggiori informazioni su un luogo dove tra poco si svolgerà l'impresa dei due giovani, 9, 314-319:

Egressi superant fossas noctisque per umbram
castra inimica petunt, multis tamen ante futuri
exitio. Passim somno vinoque per herbam
corpora fusa vident, arrectos litore currus,
inter lora rotasque viros, simul arma iacere,
vina simul.

E ormai usciti oltrepassano i fossi, e per l'ombra notturna puntano al campo nemico: votati, però, prima ad essere morte per molti. Qua e là nel sonno e nel vino sull'erba vedono corpi distesi, carri impennati sul lido, uomini in mezzo a redini e ruote, armi insieme, ed insieme vini a giacere.

Il narratore, che dunque riprende la sua funzione di testimone esterno, ci mostra dall'interno il campo rutulo, con una ampiezza, e analiticità, maggiore. Tuttavia la focalizzazione interna non è del tutto abbandonata: ciò che

[9] In 9, 316-317 *per herbam* / *corpora fusa* potrebbe valere anche per descrivere una distesa disordinata di cadaveri. Per un esame più dettagliato di questi passi e per i richiami interni cfr. LASAGNA 2013, 88-89.

descrive il narratore è ciò che in realtà vedono i due giovani: tutti i particolari sono oggetti di *vident*. In un certo modo qui si fondono la focalizzazione esterna e quella interna. Infatti ciò che si nota o, più precisamente, ciò che soprattutto notano i due protagonisti, è la confusione, la commistione irregolare di elementi tra loro estranei, o meglio che tali dovrebbero essere (*simul arma iacere, vina simul*), e la collocazione innaturale di oggetti e corpi (*inter lora rotasque viros*). Il tutto è anticipato sinteticamente dall'espressione *somno vinoque per herbam / corpora fusa*, in cui ricompaiono alcuni dei sintagmi già presenti nei passi precedenti, che ora indicano piuttosto delle realtà in mezzo alle quali si trovano i due giovani, le hanno sotto i loro occhi, secondo la tecnica retorica della *evidentia*[10]. Ed è ciò che consentirà loro di scatenare indisturbati, prima Niso poi Eurialo, la strage. E sarà una strage con un particolare: ha un solo testimone, il guerriero rutulo Reto, 9, 345-346, che dunque, fino a quando sarà scoperto e ucciso, vede, atterrito, tutto ciò che vedono i due protagonisti (9, 345 *vigilantem et cuncta videntem* «desto, e che tutto vedeva») e, insieme con loro, anche il lettore. Sempre ai fini della *evidentia*, si nota la ripresa di termini o situazioni presenti nei passi precedenti: 9, 317 *fusa*, v. 351 *ignem*, v. 338 *ludo*, v. 346 *cratera*, v. 365 *galeam cristisque decoram*.

L'autore fa leva sulla memoria testuale del lettore (una memoria non necessariamente volontaria) per collegare in sequenza diacronica le quattro descrizioni, affidate, in chiasmo, a voci diverse, quella del narratore e quella di un personaggio. Aiutano il lettore le riprese e i rimandi di segnali linguistici, metrici e referenziali, ad esempio *somno vinoque*, gli isosillabici e isoprosodici *procubuere*/*conticuere* in *rejet*, gli oggetti delle descrizioni (v. anche la nota 8): sono gli elementi testuali che contribuiscono a tenere in serie le quattro sequenze nella memoria anche involontaria del lettore.

Una regia sapiente ha dunque affidato a voci diverse e in momenti successivi, entro la narrazione di base (la *aristeía* dei due amici, dietro cui il lettore riconosce l'ipotesto omerico della *Doloneia*), la descrizione di un preciso luogo che si trasforma col passare di poche ore, con un parallelismo tra tempo narrato e tempo della narrazione, tra narrazione e tempo della lettura, che appare efficacissimo. E tutto questo quasi senza che il lettore se ne accorga, poiché la sua attenzione è concentrata sullo svolgimento della vicenda, ricca di *pathos*, dei due personaggi protagonisti. L'episodio principale, una *mise en abyme* rispetto alla narrazione generale del libro nono, contiene dunque al suo interno un'altra *mise en abyme* con una variazione importante: mentre la prima è diegetica (tanto da travalicare i confini della *aristeía*, poiché si espande fino al lamento della madre di Eurialo, *Aen*. 9, 481-503), la seconda

[10] Cfr. Lausberg 1969, § 369.

è mimetica, fino a quando, da 9, 316, si inserisce nella diegesi, attraverso il *vident* di 9, 317[11].

3. *Bastano due parole*: *Aen*. 4, 408-411; 3, 135; 4, 373.

Il poeta talora tende a cambiare, spesso bruscamente, la prospettiva della narrazione e a non rispettare le attese del lettore. Una tecnica ben collaudata è la sostituzione di una narrazione o di una descrizione con una forma di *aversio*, l'apostrofe, realizzata col cambio di destinatario, dal lettore al personaggio narrato.

In *Aen*. 4, 408-411 Didone vede dal suo palazzo i preparativi per la partenza da parte dei troiani. Il punto di vista[12] è quello del personaggio ed è ribadito dai verbi di percezione visiva: *cernenti*, *prospiceres*, *videres*, con il completamento uditivo di *tantis clamoribus*:

Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus
quosve dabas gemitus, cum litora fervere late
prospiceres arce ex summa totumque videres
misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!

Cosa provavi allora, Didone, a guardare quegli atti o quali gemiti davi, scorgendo le spiagge a distesa dal sommo della rocca fervere, e tutto vedendo sotto i tuoi occhi mischiarsi il mare di tante grida!

L'infrazione della convenzione narrativa è amplificata dalla successiva apostrofe, del narratore-autore, ad *Amor*, 4, 412 *Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!* («A cosa, Amore malvagio, non forzi i cuori mortali!»).

Talvolta l'esigenza di accelerare il ritmo della narrazione o della descrizione comprime l'esposizione collegando termini dai ruoli sintattici diversamente orientati.

In *Aen*. 3, 135 *Iamque fere sicco subductae litore puppes* («E già tratte in secco stavano le poppe sul lido») il verbo di movimento, al participio passato con l'ellissi di *erant*, è solo apparentemente in contraddizione con l'ablativo *litore*, che indica stabilità[13]. Infatti è proprio questo lo scopo di tale espres-

[11] Fowler 2000, 91 attribuisce a questo episodio un valore generale ai fini dell'interpretazione del poema, ma, nonostante riconosca la possibilità di più livelli di profondità in questa tecnica (*ibid*. 112), ignora a questo fine i passi da noi esaminati.

[12] Sul punto di vista come categoria critica, e in particolare applicata all'*Eneide*, cfr. Bonfanti 1985, 14-15.

[13] L'ellissi è anche nel verso successivo, 9, 136 *conubiis arvisque novis operata iuventus* («la gio-

sione sintetica: evidenziare che la navigazione è terminata, che al gruppo dei profughi è concesso (così sembra) di stabilirsi definitivamente in una nuova terra. Le componenti del sintagma *sicco subductae litore* si accordano tra loro nonostante l'appartenenza a livelli semantici e sintattici diversamente orientati, perché restituiscono una situazione che è frutto di due azioni successive. Ancora più netta, e univoca, è la funzione di *litore* in *Aen*. 3, 277 *ancora de prora iacitur; stant litore puppes* («l'ancora viene gettata da prua; stanno a riva le poppe»)[14]. Infatti il primo emistichio terminante con il verbo di movimento in diatesi passiva segnala la fine della navigazione, e con questo di ogni movimento delle navi; il secondo emistichio fissa il risultato, cioè la stabilità: con la semantica, *stant*, e la sintassi, l'ablativo di estensione[15].

Può essere interessante per il nostro scopo esaminare i diversi effetti, semantici ed espressivi, realizzati dalla stessa parola in contesti diversi: è il caso di *eiectus*. Questo participio può essere usato in funzione grammaticalmente non motivata (1, 578), oppure con una scelta sintattica che esprime una drammaticità compressa e per questo più intensa (4, 373).

Come effetto del discorso di Ilioneo a Didone (*Aen*. 1, 522-558), Enea è atteso, desiderato, ricercato, come ospite, dalla regina, *Aen*. 1, 575-578:

> *atque utinam rex ipse Noto compulsus eodem* 575
> *adforet Aeneas! equidem per litora certos*
> *dimittam et Lybiae lustrare extrema iubebo,*
> *si quibus eiectus silvis aut urbibus errat*.
>
> "E, dal medesimo Noto sospinto, lo stesso re Enea fosse ora qui! Ma per certo invierò sulle spiagge miei uomini fidi, e farò esplorare gli estremi confini della Libia, se mai naufrago errasse in qualche città o in qualche selva".

Qui il participio *eiectus* marca essenzialmente l'anteriorità e soprattutto la compiutezza dell'evento (il naufragio) che, sul piano narrativo, ha la funzione di sfondo: che Enea sia stato gettato (dalle onde sul lido) è un fatto dato sicuramente per avvenuto, una fase della immaginazione, narrazione, evocazione

---

ventù era impegnata in nuovi campi e in nozze»); "Il rapporto dei tempi verbali risulta molto evidente: *subductae* (scil. *erant*, piucheperfetto di stato), *operata* (c.s.), *dabam* [v. 137] delineano lo sfondo operoso e tranquillo, sul quale emerge a un tratto l'incidente, contrassegnato dal perfetto *venit*… È la solita contrapposizione sfondo-primo piano", Cova 1994, 56-57.

[14] Il verso riappare interpolato in *Aen*. 6, 901, cfr. Conte 2016, 63-67.

[15] L'uso, in queste situazioni sintattiche e semantiche, di *litore* senza preposizione è illustrato dalle grammatiche, in quanto termine indicante luogo cfr. Ernout-Thomas 1964, 98; Conte-Berti-Mariotti 2006, 145; 147. Szantyr 1972, § 86 non tratta specificamente questo termine. Touratier 1994, 227-228, oltre a questa spiegazione dell'ablativo senza preposizione, vi aggiunge la motivazione di "une variante libre de /*in*…Abl./".

da parte di Didone stessa[16]. Il participio passato, dunque, adempie le funzioni grammaticali previste dal codice linguistico. Da notare tre aspetti, che saranno da tenere presenti per il confronto col passo esaminato più sotto. La diatesi passiva di *eiectus* qui viene subito superata o cancellata da quella attiva del durativo *errat* «sta vagando», arricchito dalla localizzazione alternativa *silvis* e *urbibus*. In 1, 576 il sintagma *per litora* è lo spazio concreto, dai confini amplissimi ma precisi, in cui si svolgerà la ricerca da parte degli uomini inviati da Didone. Infine, l'intervento della regina a favore di Enea è soltanto mediato: *dimittam*, *iubebo*.

Un'espressione apparentemente equivalente è usata, riferita a sé stesso, proprio da Enea, che, comparso improvvisamente nel tempio di Cartagine una volta dissolta la nube che lo celava agli occhi di tutti, si presenta alla stessa Didone e pone fine così all'apprensione della regina e degli altri Troiani sulla sua sorte, *Aen*. 1, 594-596:

> *Tum sic reginam adloquitur cunctisque repente*
> *improvisus ait: "Coram, quem quaeritis, adsum* 595
> *Troius Aeneas, Lybicis ereptus ab undis"*.
>
> Quindi così alla regina si volge, e da tutti inatteso, dice di colpo: "È davanti a voi colui che cercate, il troiano Enea, strappato alle onde di Libia".

Il colpo di scena teatrale e il piglio deciso con cui Enea si presenta conferiscono anche al sintagma *ereptus ab undis* un peso particolare. Il verbo usato (*eripere* < *e-rapere* «strappare fuori da»), indica una natura dell'azione diversa rispetto ad *eicere* (*e-iacere* «gettare, lanciare fuori da»). Infatti nel participio usato da Enea la diatesi è piuttosto mediale che passiva: vi si avverte l'orgoglio dell'eroe che è riuscito a sfuggire alle onde, poiché qui *ereptus* vale «io, che mi sono strappato alle onde, che sono riuscito a strapparmi alle onde»; oltre tutto Enea, con queste parole, non lascia immaginare nessuna altra forza che abbia compiuto questa azione: è lui che si è salvato, è lui il protagonista del suo salvataggio. Sarebbe illogico considerare l'eroe un oggetto passivo in balia di forze estranee a lui, e dunque la focalizzazione è soggettiva. Tutto ciò del resto rientra perfettamente nel codice eroico, e ricordiamo che la madre Venere, come racconta il narratore in 1, 588-593, gli ha conferito lo splendore della giovinezza e la grazia dello sguardo che lo fanno simile a un dio (1, 589 *os umerosque deo similis* «simile nel volto e nelle spalle a un dio»).

Ben diversi sono i valori linguistici ed emotivi messi in gioco da *eiectus* in *Aen*. 4, 373-375. Qui a Virgilio bastano pochissime parole per realizzare uno sdoppiamento di focalizzazione.

---

[16] Cfr. AUSTIN 1971, *ad loc*. "There is a sad echo in 4.373 f. *eiectum litore, egentem* / *excepi*".

Nella seconda replica indignata ad Enea di *Aen*. 4, 365-387, Didone, dopo le prime dure parole di disconoscimento del valore dell'ospite (4, 365-367), mette al centro sé stessa (4, 368 *dissimulo*, *reservo*) ed infine in 4, 369-380 parla ad Enea fingendolo assente. Il passaggio, retoricamente movimentato, dalla seconda persona alla prima ed infine alla terza[17] contribuisce ad aumentare il *pathos*, che trova una sintesi etica nella *gnome* del primo emistichio di 4, 373 (cfr. le parole del coro in Eurip. *Med*. 412; Arianna in Catull. 64, 143-148), *Aen*. 4, 373-375:

> *Nusquam tuta fides. Eiectum litore, egentem*
> *excepi et regni demens in parte locavi.*
> *Amissam classem, socios a morte reduxi.* 375
>
> "Per la lealtà non v'è più spazio certo. Gettato sul lido e spoglio – pazza! – lo accolsi, assegnandogli parte del regno. Ho sottratto alla morte i compagni e la flotta perduta".

Questa sintesi narrativa[18], che Didone esprime con forte tensione polemica, è argomentata dall'elenco e dalla messa in evidenza delle sue benemerenze di *hospes* nei confronti dell'eroe profugo, segnalate dalla prima persona dei verbi, *excepi*, *locavi, reduxi*, che esprimono le sue azioni in favore di Enea e dei suoi. Queste sono richiamate nella sequenza complementare dei tre participi in accusativo (*eiectum*, *egentem*, *amissam*) relativi alle condizioni dei beneficiari prima del suo intervento. L'elenco muove da particolari circoscritti verso un orizzonte sempre più largo, dagli interventi a favore del solo Enea arriva a comprendere tutto il gruppo dei profughi, una *amplificatio* che si conclude, per *variatio*, con la *pointe* iperbolica del sintagma *a morte*.

In 4, 373, il passaggio dalla *propositio*, espressa dalla gnome, all'*argumentatio* è segnato dal sintagma *eiectum litore*, che presenta un'apparente forzatura sintattica. Già i commentatori antichi avevano avvertito il problema. Servio e Prisciano lo risolvono collegando *litore* con *egentem* (= privo di un lido, bisognoso di un approdo), mentre altri accettano, variamente giustificato, il nesso *eiectum litore*[19]. Certo non si può escludere una costruzione *apò koinoû*, che peraltro enfatizzerebbe ancor più l'atteggiamento psicologico della parlante. La difficoltà grammaticale in effetti non esiste, poiché qui è in opera la focalizzazione soggettiva di Didone, e non la focalizzazione esterna,

---

[17] Cfr. Lasagna-Cappelletti 2021, p. 43, n. 3 e cap. XX, n. 26, del presente volume.

[18] Superfluo soffermarsi qui su un ipotesto contenutistico, Eurip. *Med*. 475 ss.; Catull. 68, 3-4 *naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis / sublevem et a mortis limine restituam* («perché io ti rialzi, naufrago gettato dalle onde schiumose, e ti riaccompagni dalla soglia della morte») ha fornito a Virgilio anche del materiale lessicale e sintattico.

[19] Cfr. la nota di Paratore 1978, *ad loc*., che riporta la spiegazione di Goelzer.

descrittiva, come avviene in 3, 135[20]. Sembra che *eiectum* abbia valore puramente narrativo[21], ma la scelta del verbo è orientata a far emergere la condizione miserevole e miserabile di questo naufrago: gettato fuori dalle onde, quasi sputato, come se fosse stato da esse rifiutato, come se esse volessero sbarazzarsene, come ci si sbarazza di un rifiuto ingombrante[22]. L'uso del participio passato, grazie anche all'aspetto terminativo, enfatizza la passività del personaggio, la sua condizione: quella di essere totalmente in balia di forze superiori alle sue.

Il disprezzo di Didone per Enea è massimo, anche perché la descrizione si concentra unicamente su di lui, dato che la regina finge di ignorare che ad essere giunti faticosamente a riva sono stati anche gli uomini che lo seguivano. Didone, nello sfogare la sua ira, seleziona soltanto alcuni elementi dei fatti, fa un racconto tendenzioso di ciò che è accaduto, poiché intende esprimere soltanto il rovesciamento in odio dell'amore inizialmente provato per Enea[23]. Perciò *litore* non è tanto il luogo in cui si era trovato Enea naufrago (che sarebbe un'ovvietà assai poco poetica), bensì lo sfondo adatto a mostrare molto bene la sua condizione, la sua natura, quella di non essere altro che un rifiuto del mare, abbandonato dalle onde o dalla marea in un punto qualsiasi come cosa ormai privata di ogni valore e significato, a cui spetta il destino di essere decomposto dagli elementi naturali e di dissolversi. Da qui la logica espressione con l'ablativo di estensione, senza preposizione[24].

In modo tendenzioso Didone mostra sé stessa come la forza che ha trasformato quel rifiuto in un essere vivente, di nuovo umano, portatore di bisogni come ogni essere umano in quelle circostanze. Ecco la collocazione in *contre-rejet* di *egentem* (il cui aspetto durativo prolunga quello terminativo di

---

[20] Cfr. l'osservazione di Forbiger 1873 *ad loc*. che si affida alla spiegazione logico-cronologica.

[21] *Eiectus* e il lessema di *egens* sono già comparsi in funzione puramente narrativa e descrittiva rispettivamente in 1, 578 nelle parole di Didone, v. sopra, dove *eiectus* (del resto termine consueto per indicare la vittima di un naufragio, cfr. Austin 1963 *ad loc*.; Cic. *S. Rosc*. 72 *quid est tam commune quam… litus eiectis?* «che cosa c'è di tanto comune quanto… il lido per gli scampati dalle onde?») possiede un diverso orientamento semantico, e in 1, 599, *egenos*, in quelle di Enea. In 4, 373 l'accostamento delle due parole le risemantizza conferendo loro una forza polemica prima inesistente. Discussione sulla funzione analettica del participio passato in passi dell'*Eneide* in Adema 2014.

[22] In questo passo il verbo *eicere* è prossimo alla connotazione di «buttare a terra un cadavere, lasciarlo trascurato e insepolto», Cic. *Sull*. 89 *nunc ne corpus eiciatur laboramus* («ora i miei sforzi sono rivolti ad impedire che il suo corpo, una volta cadavere, venga abbandonato insepolto»); cfr. anche Tac. *Germ*. 45, 4 *inter cetera eiectamenta maris* («in mezzo agli altri rifiuti del mare»); Apul. *apol*. 35 *cetera maris eiectamenta* («gli altri rifiuti marini»).

[23] "Dido's egoism is clear here…" Austin 1963 *ad loc*.

[24] Ablativo prosecutivo, cfr. Malosti 1967, 41 e *passim* (ma omette questo verso); cfr. *Aen*. 2, 557 *iacet ingens litore truncus* («torso imponente ora giace sul lido») di Priamo; per la possibilità prosodica della presenza della preposizione, cfr. *ibidem*, 20-21. Seguono invece la successione cronologica e la localizzazione puntuale ad es. Caes. *Gall*. 5, 10, 2 *navis… in litore eiectas esse* («che le navi erano state gettate sulla costa»); Ov. *met*. 13, 536 *adspicit eiectum Polydori in litore corpus* («scorge, buttato sulla riva, il cadavere di Polidoro»). Per un confronto con il dativo di direzione, frequente in Virgilio, cfr. Conte 2016, 71.

eiectum) e in *rejet* di *excepi*, con lo stesso preverbio di *eiectum* (e così le tre parole sono legate dall'allitterazione), ma con un significato opposto: le onde lo hanno respinto violentemente, lei lo ha sollevato e accolto, lo ha salvato. Quindi, rispetto all'ipotesto catulliano (64, 149-150 *certe te ego in medio versantem turbine leti / eripui* «e fui io a strapparti travolto in mezzo ai gorghi di morte»), in 4, 374 viene conservata la collocazione ma con un livellamento morfologico dei preverbi che stringe maggiormente tra loro le due parole, il verbo coniugato e il participio. La sequenza termina, dunque, con un enorme balzo verso l'alto: *et regni… in parte locavi*, cioè non solo salvato da una fine miserevole, ma addirittura reso compartecipe del potere. Però Didone sa esprimere con pari efficacia la consapevolezza del suo insuccesso: *demens* a centro verso e isolato tra la semiquinaria e la semisettenaria. Nel sintagma *eiectum litore* Virgilio fonda l'uso dell'ablativo senza preposizione sulla forza sia del codice linguistico sia dell'uso poetico, facendo leva sul livello sincronico e su quello diacronico della lingua, e nello stesso tempo riduce al minimo i mezzi lessicali: la compressione sintattica e semantica rimotiva tutti gli elementi in gioco.

Dunque in *eiectum litore* si concentrano e si sintetizzano in contemporanea, quasi sottratte al tempo, due focalizzazioni. La prima, apparentemente oggettiva e narrativa ma sostanzialmente soggettiva, verte sul movimento che ha spinto Enea sulla spiaggia, l'altra, fortemente svalutativa, assiologica, non narrativa, ne decreta l'inconsistenza.

XXII
PIANTE E FIORI IN VIRGILIO: VOCI E RISONANZE*

Gli antichi naturalisti classificavano i vegetali secondo criteri, soprattutto pratici, che facevano riferimento alle aree geografiche, agli usi ed alle forme di consumo, come l'alimentazione, agli impieghi decorativi nei giardini o per la creazione di corone e ghirlande, alle applicazioni medicinali ed ad altro ancora. Teofrasto (4°-3° sec. a. C.), il naturalista di scuola aristotelica più importante della civiltà greca (le opere di botanica a noi note sono: *Ricerche sulle piante*, in 9 libri, e *Cause delle piante*, in 6 libri), distingue tra albero (sorge dalla radice con un tronco), frutice (porta rami fin dalla radice), suffrutice (dalla radice sorgono più rami), erba (dalla radice nascono direttamente le foglie). Inoltre spesso gli autori sceglievano dei criteri specifici, pur riconoscendo che se ne potevano usare altri. Anche Virgilio fa delle distinzioni, di carattere più letterario che naturalistico. In *georg*. 2, 20-21 divide la vegetazione spontanea di taglia grande e media in tre gruppi: *hos natura modos primum dedit, his genus omne / silvarum fruticumque viret nemorumque sacrorum* «questi modi all'origine diede la natura, con questi verdeggia ogni specie di pianta, di arbusti, di sacri boschi». Pochi versi prima (*georg*. 2, 10-19) il poeta aveva distinto i vegetali in base alla riproduzione spontanea: quelli che spuntano liberamente nelle pianure e lungo i fiumi, quelli che nascono dai semi caduti, altri che sorgono dal ceppo come polloni.

Leggendo Virgilio, una qualsiasi delle sue opere, è più frequente imbattersi in vegetali, alberi, arbusti, fiori, che non in altri esseri viventi come gli animali. Certo, questo è un effetto delle scelte di genere letterario. Le *Bucoliche* sono ambientate nel mondo dei pastori, all'aperto, in paesaggi adatti alla pastorizia, anche se non sempre rappresentati realisticamente. Le *Georgiche* parlano di campagne produttrici di messi, di coltivazioni di piante, degli animali allevati all'aperto, di cura per le api a cui servono erbe e fiori per raccogliere il nettare. Nell'*Eneide* molte vicende si svolgono all'aperto, spesso sullo sfondo di paesaggi naturali. Inoltre il modo vegetale offre a Virgilio, come ad altri poeti, materia per le similitudini.

Le conoscenze dei vegetali derivano a Virgilio da due tipi di esperienza. Certamente il poeta ha conosciuto piante, arbusti, fiori durante la fanciullezza

---

* Una prima versione, e con diverso titolo, in S. Mangoni (cur.), *Le piante di Virgilio. Una flora letteraria*, Mantova 2021, 19-26. Per i problemi di corrispondenza tra lessico virgiliano e classificazione scientifica dei vegetali cfr. Truzzi, *ibid*., 27-29, e, per casi specifici, le schede, 31-105.

e l'adolescenza nell'ambiente mantovano, e padano in generale, e di questo troviamo qualche cenno nelle sue opere. E poi ovviamente queste conoscenze dirette si sono arricchite nel corso della sua vita. E un arricchimento ulteriore gli è venuto da letture e studi. Le fonti di Virgilio, che in parte conosciamo anche noi, sono molteplici: dai trattatisti greci e romani di botanica e di agronomia (tra cui Esiodo, Teofrasto, Catone, Varrone), alla poesia di ispirazione filosofica e scientifica (ad es. Lucrezio), oltre alla tradizione poetica greca e latina dei vari generi letterari. Da qui deriva la necessaria prudenza nell'attribuire a Virgilio la conoscenza diretta di elementi vegetali. E d'altronde sappiamo che le concezioni virgiliane della natura e degli elementi naturali sono in prevalenza panteistiche e atomistiche: pitagoriche, platoniche, stoiche, lucreziane (cfr. *georg*. 4, 219-227).

"Virgilio, nonostante privilegi il lessico poetico su quello tecnico-scientifico, documenta vasta terminologia riflessa dal regno vegetale in modo tale da farci costatare come sappia accostare e fondere al tempo stesso poesia e conoscenza della natura nel mondo delle piante" (Maggiulli 1995, 47).

Quando si legge un'opera antica, di prosa o di poesia, bisogna sempre tener presente che l'autore ne ha voluto fare un'opera d'arte, e secondo un rapporto di imitazione-emulazione con le opere e gli autori precedenti. I vincoli che lui stesso si è imposto scegliendo gli argomenti e le forme in cui esprimerli, le norme che sostanziano il genere letterario entro cui immettere l'opera fanno sì che vi sia sempre un netto diaframma tra le realtà rappresentate e la resa letteraria. Questa è determinata dalla lingua, dal codice stilistico appropriato al genere letterario, dalla tradizione e dalle relazioni col contesto culturale e storico, a partire dal destinatario previsto dall'autore.

Tutto ciò vale anche per Virgilio, poeta classico coltissimo e di sensibilità artistica raffinatissima. Pertanto, quando Virgilio cita o descrive un albero, un arbusto, un fiore, non ha intenti realistici o documentari, mira bensì a situare quel momento della sua creazione entro una tradizione e un contesto culturale, cioè a fare arte con gli strumenti della poesia. Ciò significa, per un poeta antico in particolare, esprimere dei significati che il lettore possa riconoscere grazie ai suoi stessi strumenti culturali. La novità, per l'arte antica, consiste nell'utilizzare i dati offerti dalla tradizione per costruire una realtà che dica qualcosa di diverso: si situa in una continuità agonistica con la tradizione. Una situazione che va tenuta ben presente, per non chiedere ad uno scrittore antico ciò che non corrisponde alla sua mentalità, bensì alla nostra.

Basti un esempio, che fa appello anche alla memoria di chi ha fatto studi umanistici. È il primo verso della prima egloga, con cui inizia la prima battuta del pastore Melibeo rivolto al suo amico Titiro, che sta tranquillamente disteso all'ombra di un grande albero improvvisando versi e note in onore della sua amata Amarilli, *ecl*. 1, 1:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Titiro, tu disteso all'ampio riparo di un faggio

Da vari indizi che si trovano successivamente nel testo si capisce bene che la vicenda di questa egloga è collocata in un'area di campagna vicina a Mantova. Sappiamo anche che il modello prevalente che Virgilio tiene presente per le sue *Bucoliche* sono gli idilli che Teocrito, poeta siracusano del 4°-3° secolo a.C., ha ambientati nel paesaggio siciliano. L'albero dalla grande chioma che fa da sfondo, la *fagus*, il faggio (*Fagus sylvatica* L.), non c'è e non c'era nel territorio mantovano da molti millenni: cresce infatti nelle aree montane; e non c'è nelle poesie di Teocrito (per i particolari del problema, cfr. Persico 1998, 79-80 e la nota *ad loc*. di Cucchiarelli 2017). Non potendo immaginare un errore di Virgilio (il faggio è l'albero più citato nelle sue opere dopo la quercia), la spiegazione di questa presenza va cercata nelle dinamiche letterarie. Virgilio ha seguito la suggestione fonica proveniente dalla parola greca *phegós*, il nome della quercia (è anche in Teocrito). Virgilio vuole rappresentare un grande albero che, con la sua ampia chioma, si staglia nella campagna presso Mantova (beninteso, la Mantova trasferita nell'Arcadia, oppure nell'Arcadia che si stende sulle rive del Mincio...). A questo fine, dunque, impiega una parola latina, *fagus*, che indica un albero realisticamente improbabile, per ottenere due scopi. Il primo è quello di rendere omaggio al raffinato modello greco, ed insieme confermare di volersi inserire nella tradizione di questo genere letterario. Il secondo è la volontà di donare dignità letteraria alla sua patria, Mantova, una piccola città padana che non possedeva alcun prestigio di tale genere, con questo raffinato rimando lessicale, affidato alla collaborazione del lettore colto. Attraverso questi riferimenti Virgilio si mette in competizione col modello autorevole per ottenere un risultato preciso, una messa in rilievo di tipo artistico ed insieme personale. E tutto ciò grazie al nome di un albero, non alla realtà oggettiva del referente.

Nelle opere virgiliane i vegetali sono presentati in combinazioni diverse. Vi sono le grandi distese di alberi, le *silvae* e i *nemora*, foreste e boschi, quasi sempre rappresentate nel loro complesso, di cui il poeta mostra l'imponenza e fa risuonare il vasto mormorio (con suggestivi incroci fonosimbolici) quando sono investite dai venti, *georg*. 1, 356-359:

… ventis surgentibus…
… et aridus altis
montibus audiri fragor aut resonantia longe
litora misceri et nemorum increbrescere murmur.
… al levarsi del vento… e secco sulle alte montagne si fa udire un fragore o echeggiano lontano le sponde sconvolte al crescente mormorio delle foreste.

In altri momenti l'attenzione del poeta, e del lettore, si appunta su un singolo esemplare, un albero imponente, magari descritto con qualche iperbole, come il farnetto o il rovere, *georg*. 2, 291-297:

aesculus in primis, quae quantum vertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit.
Ergo non hiemes illam, non flabra neque imbres
convellunt: immota manet multosque nepotes,
multa virum volvens durando saecula vincit, 295
tum fortis late ramos et bracchia tendens
huc illuc media ipsa ingentem sustinet umbram.

l'ischio specialmente, che, quanto si sporge con la cima all'aria del cielo, altrettanto si protende con la radice verso il Tartaro. Perciò né maltempo, né bufere, né rovesci di pioggia lo sradicano; resta immoto e molte posterità, molte generazioni di uomini vede scorrere e supera con la sua durata; e stendendo in largo i rami, le sue braccia, da un lato e dall'altro, lui stesso, al centro, sostiene un'ombra smisurata.

Talvolta un'alta quercia, la farnia, che ha colpito l'immaginazione del poeta nella prima parte della sua vita, nelle terre padane, ritorna in un'ampia similitudine (per i due giganteschi fratelli guerrieri, Pandaro e Bizia), *Aen*. 9, 679-682:

quales aeriae liquentia flumina circum,
sive Padi ripis Athesim seu propter amoenum, 680
consurgunt geminae quercus intonsaque caelo
attollunt capita et sublimi vertice nutant.

come altissime, intorno alle fresche correnti o sulla riva del Po o lungo l'Adige ameno, svettano insieme due querce gemelle e levano al cielo intatte le chiome e con le cime altissime oscillano.

Altri grandi alberi compaiono nei versi di Virgilio, e tra questi alcuni appartengono al paesaggio mantovano che lui conosceva, e che noi possiamo vedere ancora oggi, anche se non più inseriti in macchie alberate o in boschi estesi. Altri non appartengono ad aree della pianura padana, ma erano frequenti in altre zone d'Italia. Il poeta talvolta li presenta in gruppo, altre volte singolarmente, *ecl*. 7, 65-66:

Fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in hortis,
populus in fluviis, abies in montibus altis

Il frassino tra le selve è il più bello, il pino nei giardini, il pioppo sui fiumi, l'abete sulle alte montagne.

Le macchie composte di olmi (*Ulmus minor* L.) e noccioli (*Corylus avellana* L.) sono tipiche dei boschi di pianura, *ecl*. 5, 3:

hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?

(perché non) ci sistemiamo qui tra gli olmi misti ai noccioli?

Alcune piante sono accostate per la somiglianza dei modi di propagazione, come il nocciolo e il frassino, *Fraxinus oxycarpa* L., la specie più comune nella pianura padana, *georg*. 2, 65-66:

plantis edurae coryli nascuntur et ingens
fraxinus.

con i polloni nascono i solidissimi noccioli e l'immenso frassino.

In alcuni casi è possibile individuare la specie di un albero grazie alle indicazioni del testo virgiliano, come il pioppo nero (*Populus nigra* L.), che caratterizza le sponde del Po, e per questo non è accompagnato da un'aggettivazione specifica, *Aen*. 10, 189-191:

Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum 190
dum canit…

Infatti riferiscono di Cicno in pianto mentre canta tra le fronde dei pioppi e l'ombra delle sorelle dell'amato Fetonte…

E così il pioppo bianco (*Populus alba* L.), presenza caratteristica anche delle zone umide padane, ma qui collocata in un ambiente meridionale grazie ad un intreccio di richiami a versi di Teocrito, *ecl*. 9, 40-42:

Hic ver purpureum, varios hic flumina circum 40
fundit humus flores, hic candida populus antro
imminet.

Qui sfolgora la primavera, qui la terra riversa variopinti fiori sulle rive dei fiumi, qui un pioppo col suo candore avvolge l'antro.

E il rovere (*Quercus robur* L.), che con i suoi larghi rami protesi proietta l'ombra gradita nelle ore d'afa, messo a confronto con specie d'altro clima, come i lecci (*Quercus ilex* L.), che creano fitti neri boschi, *georg*. 3, 332-334:

sicubi magna Iovis antiquo robore quercus
ingentis tendat ramos aut sicubi nigrum
ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra

dove grande di antico tronco la quercia sacra a Giove protenda immensi i suoi rami, oppure là dove cupo di fitti lecci un bosco si stenda nella sua sacra ombra.

Talvolta il poeta indica esplicitamente l'ambiente naturale propizio alla nascita di piante, e tra queste certamente alcune fanno parte della sua esperienza di vita mantovana, *georg*. 2, 110-111:

Fluminibus salices crassisque paludibus alni
nascuntur, steriles saxosis montibus orni.

I salici crescono lungo le correnti dei fiumi, gli ontani nelle paludi melmose, gli orni sterili tra le rocce montane.

Non solo i grandi alberi, ma anche gli arbusti, i cespugli attirano l'attenzione di Virgilio, e tra di essi vi sono quelli direttamente conosciuti e quelli dal nome letterario, quelli ancora presenti nell'area padana e quelli propri dell'area mediterranea.

Forte fuit iuxta tumulus, quo cornea summo
virgulta et densis hastilibus horrida myrtus. (*Aen*. 3, 22-23)

C'era lì accanto un'altura e sulla sua cima dei virgulti di corniòlo e un cespuglio di mirto, irto di fitte verghe.

Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes,
quantum lenta solent inter viburna cupressi. (*ecl*. 1, 24-25)

Ma questa città ha innalzato il suo capo sopra le altre tanto quanto i cipressi sopra i flessibili viburni.

Anche per gli arbusti è forte l'influenza letteraria che ne giustifica la presenza nei versi virgiliani ed anche la collocazione esotica, ad es. il bosso, *georg*. 2, 437:

et iuvat undantem buxo spectare Cytorum

ed è un piacere contemplare il Citoro coperto di bossi mossi dal vento.

Il complesso delle opere virgiliane è talmente ricco di significati, di allusioni, di valori letterari e culturali in genere che non è indagabile sotto un solo punto di vista. Ed anche le presenze dei vegetali sono sempre motivate da intenzioni e progetti espressivi, artistici, e proprio per questo le rappresentazioni degli elementi vegetali, siano grandi esemplari o piccole erbe e fiori, sfruttano diverse modalità. S'è visto qualche esempio in cui Virgilio fa risuonare nei suoi versi il fruscio o il rombo di distese alberate investite dal vento. La sua attenzione si appunta anche su suoni più minuti, ma non meno intensi

e vividi. È il caso di alcuni legumi. Il poeta sta indicando quali coltivazioni alternare per mantenere fertile il terreno, e per rappresentare i legumi sceglie il momento in cui, nelle assolate giornate estive, essi, arrivati ormai al termine della loro vita, producono gli schiocchi dei baccelli che si aprono di scatto e il crepitio degli steli secchi tra le mani di chi li raccoglie in mannelli (cfr. la fine analisi in Maggiulli 1995, 174-175). È facile per noi pensare che anche questa immagine uditiva, creata dall'uso sapiente dei suoni della lingua latina, poggi anche sulla memoria personale del poeta, forse ancora nei suoi anni mantovani, *georg*. 1, 74-76:

> *unde prius laetum siliqua quassante legumen*
> *aut tenuis fetus viciae tristisque lupini*
> *sustuleris fragilis calamos silvamque sonantem*.
>
> là dove prima avrai tolto il legume allegro dal baccello tintinnante o i granelli della veccia e dell'amaro lupino i fragili steli e l'arbusto sonante.

Una combinazione particolare di vegetali costituisce l'*hortus*, che per i Romani è insieme orto e giardino, poiché ha uno scopo utilitario ed insieme decorativo. Virgilio, parlando dei vegetali utili per l'allevamento delle api, si scusa di non poterne parlare come sarebbe logico, a causa della ristrettezza dello spazio. In realtà così, per mezzo di una *praeteritio*, ci presenta proprio ciò che si trova in un *hortus*, *georg*. 4, 118-124:

> *forsitan et pingues hortos quae cura colendi*
> *ornaret canerem biferique rosaria Paesti,*
> *quoque modo potis gauderent intiba rivis* 120
> *et virides apio ripae, tortusque per herbam*
> *cresceret in ventrem cucumis; nec sera comantem*
> *narcissum aut flexi tacuissem vimen acanthi*
> *pallentesque hederas et amantes litora myrtos*.
>
> canterei forse anche quale cura della coltivazione abbellisca ed ingrassi i giardini, i rosai di Paestum fioriti due volte l'anno, in che modo l'indivia goda di abbeverarsi ai ruscelli e le rive verdi godano dell'apio e, contorto tra l'erba, cresca panciuto il cocomero; e non avrei taciuto il narciso, tardo a mettere la chioma, o il virgulto dell'acanto flessibile e le pallide edere e il mirto che ama i lidi marini.

Non va dimenticato che in particolare nelle *Georgiche* hanno un ruolo assai importante i vegetali coltivati (legumi, frumento, orzo, farro). Il primo libro è dedicato sostanzialmente alla coltura dei cereali, indicati spesso col termine generale *segetes*, con le quali si apre il poemetto, *georg*. 1, 1 *Quid faciat laetas segetes…* «Che cosa renda fiorenti le messi…». E i cereali, in particolare il frumento, compaiono anche altrove, in varie scene e secondo i successivi

momenti della produzione: il campo che comincia a biondeggiare di spighe, *ecl*. 4, 28 *molli paulatim flavescet campus arista* «di morbide spighe si imbiondiranno a poco a poco i campi», *georg*. 1, 314-315 *spicea iam campis cum messis inhorruit et cum / frumenta in viridi stipula lactentia turgent* «quando ormai una messe di spighe rende irta la pianura e quando i chicchi di grano sono gonfi, lattiginosi, sul gambo verde», le singole spighe mature e colme di chicchi, *georg*. 1, 111 *ne gravidis procumbat culmus aristis* «che gli steli non si curvino sotto il peso delle spighe gonfie», fino al momento della mietitura, *georg*. 1, 347-348 *neque ante / falcem maturis quisquam supponat aristis / quam…* «e nessuno accosti la falce sotto le spighe mature prima che…».

Naturalmente alcuni vegetali vengono privilegiati per qualche motivo. Nelle *Georgiche* la vite occupa quasi un terzo dell'intero secondo libro (vv. 259-419), perché il poeta ne descrive accuratamente le varietà, le cure richieste durante tutta l'annata, le tecniche di lavorazione, le esigenze, le avversità che la possono colpire (v. capitolo XVIII).

Anche nei versi virgiliani possiedono un ruolo particolare i fiori, una presenza topica nella poesia di ogni tempo. Ed infatti i fiori presenti nelle *Bucoliche* sono già in Teocrito, tranne però il fiore del salice (1, 54 *Hyblaeis apibus florem depasta salicti* «(la siepe) che nutre dei fiori del salice sciami d'api iblee») e la bianca pannocchia del ligustro (2, 17 *alba ligustra cadunt* «periscono appassiti i fiori bianchi del ligustro»), "un tocco di sapore padano, quasi un omaggio alle piante usuali delle rive del Mincio" (Maggiulli 1995, 186).

Ed essi sono i portatori privilegiati delle immagini cromatiche, anche attraverso l'aggettivazione, spesso tradizionale e che talvolta può lasciare incerto il lettore moderno: le viole sono *pallentes* (*ecl*. 2, 47) o *nigrae* (*georg*. 4, 275); i gigli candidi (*Aen*. 6, 708-709 *candida circum / lilia* «attorno ai candidi gigli»), in un contrasto cromatico che fa risaltare i colori in gioco, si mescolano rosseggiando alle rose sul volto di Lavinia (*Aen*. 12, 68-69 *mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa* «al mescolarsi di molte rose quando rosseggiano i gigli bianchi»). In Virgilio l'aggettivo dominante per i fiori è *purpureus*, con tutte le sfumature che la parola suggeriva ai lettori antichi: *georg*. 4, 54 *purpureos flores*, così il narciso, *ecl*. 5, 38 *pro purpureo narcisso*. E nell'uso funerario romano i fiori, anche i gigli, erano rossi, nel simbolico tentativo di restituire il sangue al defunto: così nelle parole di Anchise di fronte all'ombra del lontano nipote Marcello, morto poi giovanissimo, *Aen*. 6, 883-884 *Manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores* «Datemi gigli a piene mani, che gli abbaglianti fiori io sparga».

Ma certo il fiore più caro a Virgilio, che gli dedica ben dieci versi (*georg*. 4, 271-280) nella rassegna delle essenze utili alle api (le sue radici servivano per ridare vigore agli sciami), è l'amello, un fiore che il poeta non trovava nelle sue fonti e "che, seppur nominato una sola volta, assurge a simbolo della terra mantovana e dei ricordi ed affetti famigliari del poeta" (Maggiulli 1995, 190):

Est etiam flos in pratis cui nomen amello
fecere agricolae, facilis quaerentibus herba;
namque uno ingentem tollit de caespite silvam
aureus ipse, sed in foliis, quae plurima circum
funduntur, violae sublucet purpura nigrae; 275
saepe deum nexis ornatae torquibus arae;
asper in ore sapor; tonsis in vallibus illum
pastores et curva legunt prope flumina Mellae:
huius odorato radices incoque Baccho
pabulaque in foribus plenis appone canistris. 280

C'è poi un fiore nei prati, che i contadini hanno chiamato amello, erba facile da trovare: infatti da una sola radice emette una vegetazione smisurata. L'interno è dorato ma nei petali, che si stendono copiosi all'intorno, c'è un luccichio di porpora in mezzo al viola cupo. Spesso se ne intrecciano collane per ornare gli altari degli dei; in bocca ha un gusto aspro; nelle valli già falciate lo raccolgono i pastori e vicino alle correnti sinuose del Mella. Fa' cuocere le sue radici in vino profumato e come pastura ponilo davanti agli ingressi (degli alveari), riempiendo i canestri.

Certamente anche molte della piante palustri che compaiono nelle opere virgiliane erano ben note al poeta, se non altro perché comuni, ancora oggi, nelle zone umide attorno a Mantova: le carici (*ecl*. 3, 20 *tu post carecta latebas* «tu te ne stavi nascosto dietro il folto delle carici»), le erbe galleggianti, che il poeta indica col nome complessivo di *ulva, ecl*. 8, 87 *propter aquae rivum viridi procumbit in ulva* «infine s'accascia nel verde dell'erba di palude, lungo un rivolo d'acqua».

Nella descrizione di paesaggi la presenza delle erbe è determinante, serve da sfondo e collante cromatico degli altri elementi, *ecl*. 7, 12 *hic viridis tenera praetexit harundine ripas* «qui (il Mincio) veste di tenera canna le sponde verdi», ed evoca spesso "gl'inconfondibili connotati di un paesaggio: l'acqua lenta tra le anse del fiume di casa, o il canneto che digrada dalla sponda nell'acqua (*harundo* collettivo: tutta una canna), e il suo colore glauco: non verde proprio, un verde che impallidisce nell'azzurro o nel grigio, i colori incerti, nebbiosi che anche noi conosciamo" (Bernardi Perini 2001, 212).

Piante, fiori, l'ombra ventilata, soffici distese d'erba, insieme con altri elementi naturali, sono i costituenti del *topos* del *locus amoenus*. Ve ne sono anche in Virgilio: un esempio celeberrimo tra tutti in *ecl*. 1, 51-58:

Fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes

Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe levi somnum suadebit inire susurro;
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

Vecchio fortunato, qui tra le correnti dei ruscelli familiari e le fonti sacre troverai il fresco dell'ombra. Di qua, dal confine vicino, come sempre, la siepe, dove le api iblee succhiano il fiore del salice, concilierà il tuo sonno con il suo sommesso sussurro, di qua, sotto l'alta rupe canterà al vento il potatore; e intanto non cesseranno di tubare le roche colombe, la tua passione, e di gemere, dalla cima dell'olmo, la tortora.

Anche per Virgilio alcune piante possiedono valori simbolici tradizionali, come la forza, la durata nel tempo e la resistenza della *quercus* (*ecl*. 4, 30; 8, 52; *Aen*. 4, 444-445), il carattere sacrale della *laurus* nella reggia di Latino (*Aen*. 7, 59-63), la promessa di pace portata dall'olivo (*Aen*. 8, 116 *paciferae… manu ramum praetendit olivae*).

Un tratto specifico della poesia virgiliana è l'umanizzazione di elementi naturali. Anche i vegetali entrano in questa dimensione poetica. Si sono viste sopra le spighe "gravide" di chicchi; il pollone che spunta dal ceppo dell'alloro è raffigurato con la tenerezza di un bambino che si tiene stretto alla mamma, *georg*. 2, 18-19 *etiam Parnasia laurus / parva sub ingenti matris se subicit umbra* «anche il piccolo alloro del Parnaso cresce sotto la grande ombra della madre».

Talvolta di una pianta vengono espresse le emozioni. L'albero selvatico su cui è stata innestata una marza di una specie fruttifera prova meraviglia nel vedersi produrre foglie e frutti che non sono i suoi, *georg*. 2, 81-82: *et ingens / exiit ad caelum ramis felicibus arbos, / mirata estque novas frondes et non sua poma* «e immenso è uscito fino al cielo un albero dai rami fecondi, e contempla stupito foglie mai viste, frutti non suoi».

L'umanizzazione dell'ulivo, in *georg*. 2, 3 *prolem tarde crescentis olivae* «la prole dell'olivo dalla lenta crescita», è prodotta dall'immagine della *proles* (propriamente: l'insieme dei figli e nipoti di una persona o famiglia), i polloni che spuntano attorno alla ceppaia anche della pianta molto vecchia, ma sempre vigorosa e dalla lunghissima vita (*georg*. 2, 181 *vivacis olivae* «dell'ulivo sempre vivo»), quasi un quadretto di intimità familiare, dei nipotini attorno al nonno. È ciò che avviene anche per altre piante, *georg*. 2, 17-18 *pullulat ab radice aliis densissima silva, / ut cerasis ulmisque* «ad altre pullulano dalla radice fitti germogli, come ai ciliegi e agli olmi», dove la semantica del verbo, collocato in evidenza, quella di *pullus*, rimanda ai figliolini, ai cuccioli.

Talora un intero paesaggio, costituito da un'ininterrotta foresta attraversata dal fiume, esprime emozioni che parrebbero essere solo umane. Due biremi

che portano scelti guerrieri troiani, al comando di Enea, risalgono il Tevere verso Pallanteo per chiedere l'alleanza al re Evandro. Ma quel luogo finora appartato, il fiume, le rive coperte di foreste incontaminate, che non avevano mai visto una nave orlata di scudi di guerrieri, tutti questi elementi naturali sono presi da stupore, come qualsiasi essere umano di fronte ad una vista improvvisa e straordinaria, *Aen*. 8, 91-93:

> *Labitur uncta vadis abies: mirantur et undae,*
> *miratur nemus insuetum fulgentia longe*
> *scuta virum fluvio pictasque innare carinas.*
>
> Scivola sull'acqua bassa il legno d'abete delle chiglie spalmato di pece; e le onde guardano con stupore, e stupisce la foresta, sorpresa dalla novità, a vedere risplendere da lontano scudi di guerrieri e passare galleggiando le carene dipinte.

La vegetazione partecipa alle emozioni degli umani. Le piante accompagnano nel dolore Cornelio Gallo angosciato per il tradimento dell'amata Licòri, *ecl*. 10, 13 *Illum etiam lauri, etiam flevere myricae «*Per lui versarono lacrime anche i lauri, anche le tamerici».

L'umanizzazione delle piante in rapporto alle vicende umane può anche invertire i ruoli: nel descrivere il giovane Eurialo morente "non l'eroe è paragonato al fiore, ma il fiore assume le caratteristiche fisiche dell'uomo" (Maggiulli 1995, 193), *Aen*. 9, 435-437:

> *purpureus veluti cum flos succisus aratro*
> *languescit moriens, lassove papavera collo*
> *demisere caput pluvia cum forte gravantur.*
>
> come quando il fiore purpureo reciso dall'aratro languisce morendo o sul collo estenuato i papaveri reclinano il capo quando la pioggia talora li appesantisce.

Qui, come altrove, Virgilio ridona nuova vita ai versi di cui fa risentire l'eco (Catull. 11, 22-24; Saffo fr. 105b Voigt; *Il*. 8, 306-307), creando un impasto inimitabile di suoni, colori, ritmi. Il giovane guerriero morente e il fiore che perde vitalità hanno in comune il lessico (*languescit*, *collo*, *caput*): il lettore non saprebbe più distinguere l'uno dall'altro.

BIBLIOGRAFIA

DELL = E.M. = A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, 1967[4] e aggiornamenti successivi.

EV 1984-1991. *Enciclopedia virgiliana*, a cura di F. Della Corte, 6 voll., Roma.

Thesaurus formarum totius Latinitatis a Plauto usque ad saeculum XX[um], Turnhout 1998.

ThlL = Thesaurus linguae Latinae, München, 1900…

Adema, Suzanne. 2014. *A comma in Aeneid X*, «Mnemosyne» s. 4, 67, 5, 828-832.

Agostiniani, L. 2003, *Sull'origine del nome del vino in etrusco e nelle altre lingue dell'Italia antica*, «AIΩN» 25, 293-305.

Ahl, F. 2017. *Moving Labyrinths: Virgil's Art of Multiple Narrative*, «Nuntius Antiquus» 13, 2, 17-38.

André, J. 1973. *Les composés en* –gena, –genus, «RPh» 47, 1, 1973, 7-30.

André, J. 2010. *Les noms des plantes dans la Rome antique*, Paris (1985[1]).

Armisen-Marchetti, Mireille. 2003. Macrobe, *Commentaire au Songe de Scipion*, I-II, texte établi, trad. et comm. par M.A.-M., Paris.

Ascione, M. 1991a. *Rimbaud latiniste*, «Magazine littéraire», "Retour aux latins", 285, 33.

Ascione, M. 1991b. *Le poète latin*, «Magazine littéraire» 289, 46-49.

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

Austin, R.G. 1963[2]. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Oxford.

Austin, R.G. 1971. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, Oxford.

Austin, R.G. 1977. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, Oxford.

Bader, Françoise. 1962. *La formation des composés nominaux du latin*, Paris.

Bader, Françoise. 2005. *Fondements syntaxiques de la composition nominale*, in C. Moussy (éd.), *La composition et la préverbation en latin*, Paris, 11-28.

Baldini, M. (cur.). 1998. *L'amicizia secondo i filosofi*, Roma.

Balista, C. 2003. *Il paesaggio dell'Età del Bronzo e la nascita della campagna padana: la documentazione della provincia di Mantova*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 45-92.

BARALDI, F. 2003. *Evoluzione del territorio mantovano fra Pleistocene ed Olocene*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 11-32.

BARATTE, F. 2003. *Il vasellame prezioso all'epoca di Sant'Agostino*, in *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, catalogo della mostra, Milano, 168-169.

BARBERI SQUAROTTI, G. 1980. *Il romanzo contro la storia*, Milano.

BARCHIESI, A. 1983[2]. *Virgilio, Georgiche*, a cura di A. B., Milano.

BARCHIESI, A. 1984. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.

BARCHIESI, A. 1993. *Unità e diffrazione: la rappresentazione del dolore nell'*Eneide, in Rosa F. (cur.), *«Il mio nome è sofferenza». Le forme e la rappresentazione del dolore*, Trento, 101-125.

BARCHIESI, A. 2005. *Ovidio, Metamorfosi*, commento di A.B., I, Milano.

BAUZÀ, H. F. 1984. *Il paesaggio simbolico delle Bucoliche*, in *Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*. Mantova, Roma, Napoli 19-24 settembre 1981, a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, I, Milano, 195-204.

BEAUJEU, J. 1974. *Minucius Felix, Octavius*, texte établi et traduit par J. B., Paris.

BEK, Lise. 1974. *Ut ars natura - ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*, «Analecta Romana Instituti Danici» 7, 109-156.

BENVENISTE, É. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Paris.

BENVENISTE, É. 1968. *Fondements syntaxiques de la composition nominale*, «BSL» 72, 1, 15-31.

BENVENISTE, É.1969. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. I. *Économie, parenté, société*, Paris.

BERNARDI PERINI, G. 1974. *Due problemi di fonetica latina. Muta Cum Liquida, S finale*, Roma.

BERNARDI PERINI, G. 1992. *Le Notti Attiche di Aulo Gellio*, a cura di G.B.P., Torino.

BERNARDI PERINI, G. 2001. *Il Mincio in Arcadia*, Bologna.

BERNARDI PERINI, G. 2007. *Virgilio, Il libro delle Bucoliche*, a cura di G.B.P., Mantova.

BERTELLI, C. 2003. *Gli avori tardoantichi*, in *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, catalogo della mostra, Milano, 173-178.

BERTI, E. 1995. *Individuo e persona: la concezione classica*, «Studium» 4/5, *Persona* (VI Convegno culturale di *Studium*, Roma, 18-20 novembre 1994).

BETTINI, M - LENTANO, M. 2013. *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

BILLIARD, R. 1913. *La vigne dans l'antiquité*, Lyon.

BIOTTI, A. 1994. *Virgilio, Georgiche libro IV*, a c. di A. B., Bologna.

BLACKAM, D.R.-BETTS, G.G. (herausg.). 1998. *Concordantia in Mulomedicinam Chironis*, Hildesheim-Zürich-New York.

BOAS, H. 1938. *Aeneas' Arrival in Latium*, Amsterdam.

BONANNO, Maria Grazia 1989. *Candido Ila (Theocr. XIII 49)*, in *Mnemosynum* (Studi in onore di Alfredo Ghiselli), Bologna, 51-53.

BONFANTI, Marzia. 1985. *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide*, Pisa.

BORER, A. 1991. *De Arturi Rimbaldi latinis carminibus*, «Europe», n° spécial "A. Rimbaud", 18-26.

BOUQUET, J. 1995. Dracontius, *Oeuvres*, tome 3ème, texte établi et traduit par J.B,, Paris.

BOWE, P. 2004. *Jardins du monde romain*, Paris, 2004.

BROWN, P. 1971. *Agostino d'Ippona*, trad. ital., Torino, ed. orig. Berkeley-Los Angeles, 1967, 2000[2].

BRUGNOLI, G. 1994. *Questioni biografiche VIII. La pazzia di Lucrezio*, «GIF*» 46, 267-270*.

BRUNEL, P. 1974. *Le mythe de la métamorphose*, Paris.

BUONOPANE, A. *Il popolamento dell'Ager di Mantua: la documentazione epigrafica*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 111-124.

BURDESE, A. 1975[3]. *Manuale di diritto privato romano*, Torino.

CALASSO, R. 1988. *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano.

CALASSO, R. 2005. *La follia che viene dalle ninfe*, Milano.

CALLEBAT, L. 1990. *Langages techniques et langue commune*, in G. Calboli (éd.), *Latin vulgaire – Latin tardif II. Actes du IIe Colloque International sur le latin vulgaire et tardif*, Tübingen, 45-56.

CALORE, A. 2012. Hostis *e il primato del diritto*, «Bollettino dell'Istituto di diritto romano» IV s. 2 (106), 107-135.

CALZOLARI, M. 2003. *Divisioni agrarie di età romana nel territorio mantovano: problemi e ipotesi*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 139-162.

CAMERLENGHI, E. (cur.). 2003. *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Atti del 1° Convegno di studi, a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova, 3-4 novembre 2000, Firenze.

CAMERON, A. 1995. *Callimachus and his Critics*, Princeton.

CARCOPINO, F. 1968[2]. *Virgile et les origines d'Ostie*, Paris (1919[1]).

CARILLI, Maria Giuseppina. 2006. *Natura umanizzata in Virgilio: spunti dottrinali e fantasia poetica*, «Studi Umanistici Piceni» 26, 101-114.

CASTIGNONE, S.-LANATA, G. (cur.). 1994. *Filosofi e animali nel mondo antico*, Pisa.

CATALANO, M. 1998. *Il giardino di Roma antica*, «Studi Romani» 46, 3-4, 372-374.

CAVAZZOLI, L. (cur.). 2008. *Una terra fra acqua e cielo. Bonifica e territorio nell'Oltrepo Mantovano*, Modena.

CAVIGLIA, F. 1999. Valerio Flacco, *Le Argonautiche*, a cura di F. C., Milano 1999.

CAVIGLIA, F. *et alii*. 2002. *Forum - Valerio Flacco: le similitudini*, «Aevum Antiquum» n.s. 2, 3-117.

CHEVALLEY, É. 2004. *Une promenade dans les jardins de Pline le Jeune : à propos des Lettres 2.17 et 5.6*, «Études de Lettres» 1-2, 93-110.

CIMA, Maddalena, LA ROCCA, E. (éds.). 1995. *Horti Romani*, Atti del congresso internazionale, Roma, 4-6 maggio 1995, Roma.

CLAUSS, J. J. 2002. *Large and Illyrical Waters in Vergil's Eighth Eclogue*, «Hermathena» 173-174 (2002-2003), 165-173.

COLAFRANCESCO Pasqua, MASSARO M. 1986. *Concordanze dei* Carmina Latina Epigraphica, Bari.

CONINGTON, J. 1979. *The Works of Vergil* (rev. by H. Nettleship), Hildesheim-New York (rist.).

CONTE, G. B. 2014. *Rubare la clava ad Ercole*, in ID., *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa, 11-62.

CONTE, G.B. 1983. Plinio, *Storia naturale*, a cura di G.B.C., vol. II, Torino.

CONTE, G.B. 1985[2]. *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino (1974[1]).

CONTE, G.B.-BARCHIESI, A. 1993[2]. *Imitazione e arte allusiva*, in Cavallo, G. *et alii*, *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, 81-114, Roma.

CONTE, G. B. 2002. *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino.

CONTE, G.B. - BERTI, E. - MARIOTTI, M. 2006. *La sintassi del latino*, Firenze.

CONTE, G.B. 2013. Ope ingenii. *Esperienze di critica testuale*, Pisa.

CONTE, G.B. 2016. *Marginalia. Note critiche all'edizione teubneriana di Virgilio*, Pisa.

CONTE, G.B. 2020. Parerga *virgiliani. Critica del testo e dello stile*, Pisa.

COSNIER, J. 1996. *Les gestes du dialogue, la communication non verbale*, «Psychologie de la motivation» 21, 129-138.

COVA, P.V. 1963. *L'omerismo alessandrinistico dell'Eneide*, Brescia.

COVA, P.V. 1982. *Latino e didattica della continuità*, Brescia.

COVA, P.V. 1994. Virgilio, *Il libro terzo dell'Eneide*, a cura di P.V.C., Milano.

COVA, P.V. 1998. *L'italolatino. I tratti comuni delle nostre due lingue*. Brescia.

Cucchiarelli, A. 2017. *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*, introd. e comm. di A.C., trad. di A. Traina, Roma.

Cupaiuolo, F. 1967. *La formazione degli avverbi in latino*, Napoli.

Currie MacLeod, H. 1992. *Virgilius viator : du Jardin au Portique*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 262-272.

Curtius, E.R. 1984². *Letteratura della letteratura*, trad. it., Bologna (ed. or. Bern, 1954 e 1965), *La nave degli Argonauti*, 301-325.

Curtius, E.R. 1992. *Letteratura europea e Medioevo latino*, trad. ital., Firenze, ed orig. Bern, 1948.

Cusset, Ch. 1997. *Le traitement de la légende d'Hylas chez Apollonios de Rhodes et Théocrite*, «Lalies» 17, 283-290.

Daolio, D. 2006. *Antiche terre del fiume Po. Ricerche sul periodo romano nella bassa pianura tra Reggio e Mantova*, Reggiolo (RE).

De Monticelli, Roberta. 1990. Agostino, *Le Confessioni*, a c. di R.D.M., Milano.

Degl'Innocenti Pierini, Rita. 1985. *Hospes/hospitium*, in *EV*, vol. II, 858-862, Roma.

Delachaux, A. 1909. *La latinité d'Ausone*, Neuchâtel.

Delahaye, E. 1974. *Rimbaud : l'artiste et l'*être *moral*, in Eigeldinger, F.-Gendre, A. (éds.), *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel.

Della Corte, F. 1969. *Perfidus hospes*, in Bibauw Jacqueline (éd.), *Hommages à M. Renard*, I, Bruxelles, 312-321.

Della Corte, F. 1985. *La mappa dell'Eneide*, Firenze.

Della Corte, F. 1991. *Storia (e preistoria) del testo ausoniano*, «Bollettino dei classici», supplemento n. 10, 95-97.

Deproost, P. http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/enseignement/Glor2330/Virgil_didon/biblio.htm.

Di Giovine, C. 1996. *D. M. Ausonius, Technopaegnion*, a cura di C. D. G., Bologna.

Di Lorenzo, E. 1981. *Ausonio. Saggio su alcune componenti stilistiche*, Napoli.

Drago, Anna Tiziana. 1998. *Il 'Lamento della donna abbandonata' o lo stravolgimento parodico della tradizione: Aristaenet*. Ep. *2, 13*, «MD» 41, 207-223.

Dross, Juliette. 2010. *Voir la philosophie. Les représentations de la philosophie à Rome. Rhétorique et philosophie, de Cicéron à Marc Aurèle*, Paris.

Eden, P.T. 1975. *A Commentary on Virgil, Aeneid VIII*, «Mnemosyne» Suppl. XXXV.

Effe, B. 1992. *Die Hylas-Geschichte bei Theokrit und Apollonios Rhodios: Bemerkungen zur Prioritätsfrage*, «Hermes» 120, 299-309.

Eriksson, O. 1983. *Remarques sur le type "cet homme dont je sais qu'il est riche"*, «Travaux de Linguistique et de Littérature» 21, 1, 215-234.

ERNOUT, A. 1925. *Lucrèce, De rerum natura,* commentaire exégétique et critique, 3 voll. Paris.

ERNOUT, A. 1953[3]. *Morphologie historique du latin*, Paris.

ERNOUT, A. 1957. *Recueil de textes latins archaïques*, Paris.

ERNOUT, A.-THOMAS, F. 1964[2]. *Syntaxe latine*, Paris.

EVELYN WHITE, H. G. 1919. *Ausonius*, with an English Translation by H. G. E. W., London.

ÉVRARD, É. 1992. *Pour un inventaire raisonné de la syntaxe latine*, in *Serta Leodiensia secunda*, Liège, 173-190.

FASCE Silvana. 1987-1988. *Nostalgia e rimpianto nel lessico psicologico latino*, «Sandalion» 10-11, 67-81.

FEDELI, P. 1997. *Nos et flumina inficimus (Plin. nat. 18, 3). Uomo, acque, paesaggio nella letteratura di Roma antica*, in S. Quilici Gigli (cur.), *Uomo, acqua e paesaggio*, Roma, 317-330.

FERNANDELLI, M. 2002. *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di filologia classica, Università di Torino» 1 n.s., 141-211.

FO, A. 2012. *Publio Virgilio Marone, Eneide*, trad. di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino.

FONTAINE, J. 1970. *La littérature latine chrétienne*, Paris.

FORBIGER, A. 1873[4]. *P. Vergili Maronis Opera*, Leipzig.

FORCELLINI A. 1940[5]. *Totius Latinitatis lexicon*, Padova.

FORDYCE, C.J. 1977. *Aeneidos libri VII - VIII*, Oxford.

FORNI, G. 2003. *Paesaggio e pratiche agrarie in Virgilio. Le loro radici preistoriche*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 219-238.

FOWLER, D.P. 2000. *Epic in the middle of the wood: "mise en abyme" in the Nisus and Euryalus episode*, in A. R. Sharrock & H. L. Morales (eds), *Intratextualiy: Greek and Roman textual relations*, Oxford-New York, 89-113.

FRAENKEL, E. 1993. *Orazio*, trad. ital. Roma (ed. or. Oxford, 1957).

FRANÇON, M. 1943. *Ausonius's Riddle of the Number Three*, «Speculum» 18, 247-248.

FRANÇON, M. 1951. *Ausone et le premier nombre parfait*, «Isis» 42, 302-303.

FRASCHINI, A.E. 2008. *La narración enmarcada: un recurso de raíz alejandrina en la "Eneida"*, in R. P. Buzón (ed.), *"Docenda": homenaje a Gerardo H. Pages*, Buenos Aires, 293-313.

FRUYT, Michèle, 2005. *Le statut des composés nominaux dans le lexique latin*, in C. Moussy (dir.), *La composition et la préverbation en latin*, Paris, 29-53.

FRUYT, Michèle. 1994. *Typologie des cas de synonymie en latin*, in C. Moussy, (dir.), *Les*

problèmes de la synonymie en latin, Paris, 25-46.

Fruyt, Michèle. 2000. *La création lexicale : généralités appliquées au domaine latin*, in M. Fruyt, Ch. Nicolas (éds), *La création lexicale en latin*, Paris, 11-48.

Fruyt, Michèle. 2005. *Le statut des composés nominaux dans le lexique latin*, in C. Moussy (éd.), *La composition et la préverbation en latin*, Paris, 29-53.

Fruyt, Michèle. 2010. *La dénomination des sols et des terres en latin : l'apport du lexique à la connaissance des concepts géologiques*, in C. Thomasset-J. Ducos-J.P. Chambon (dir.), *Aux origines de la géologie de l'Antiquité au Moyen Âge* (Actes du colloque « Aux origines de la géologie, de l'Antiquité à l'âge classique », 10-12 mars 2005, Université de Paris IV, Sorbonne), Paris, 27-73.

Fruyt, Michèle. 2012. *Le jardin utilitaire en latin: étude lexicale*, in S.H. Aufrère - M. Mazoyer (éds), *Jardins d'hier et d'aujourd'hui. De Karnak à l'*Éden, Paris, 97-131.

Gadda, C. E. 1994[3]. *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano.

Gadda, C. E. 2000. *Un fulmine sul 220*, a cura di Dante Isella, Milano.

Gamberale, L. 1993. *Letteratura minima. I* Carmina Latina epigraphica, in B. Amata (cur.), *Cultura e lingue classiche, 3*, Roma, 379-403.

Garson, R.W. 1963. *The Hylas Episod in Valerius Flaccus' Argonautica*, «CQ» 13, 2, 260-267.

Georges, K. E. 1976[14]. *Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Hannover.

Geymonat, M. 2008[2]. *P. Vergili Maronis opera*, Roma.

Ghiselli, A. 2001[3]. *Orazio, Ode 1,1. Saggio di analisi formale*, Bologna.

Ghiselli, A. 2005. *Catullo e il* passer *di Lesbia e altri scritti catulliani*, Bologna.

Ghiselli, A. 2012[2]. *Commento alla sintassi latina*, Bologna.

Ghiselli, A. 2013. *Virgilio. Georgiche, Libro secondo*, trad. di A. G., note di Mauro Lasagna, Cesena.

Giannotti, Filomena. 2012. *Note*, in Virgilio, *Eneide*, c. e tr. di A. Fo, note di F.G., Milano.

Giannotti, Filomena. 2019. *Evandro-Pallante, Mezenzio-Lauso e altri casi di* patria pietas *nel X libro dell'Eneide*, in G. Messina (cur.), *La presenza di Virgilio*, Ancona, 69-87.

Gibson, R. K. 1999. *Aeneas as Hospes in Vergil, Aeneid 1 and 4*, «CQ» 49, 184-202.

Gioseffi, M. 1993. *Due note su Ausonio (Auson.* ecl. *4, P 99 Prete;* cent. *vv. 101-31*), «Maia» 45, 323-333.

Giovannini, Carla. 2003. *Evoluzioni del suolo e creazione di paesaggi*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 3-10.

Goodfellow, Marianne S. 1981. *North Italian Rivers and Lakes in the Georgics*, «Vergilius» 27, 12-22.

GREEN, R. P. H. 1991. *The Works of Ausonius*, Oxford.

GREEN, R. P. H. 1999. *Ausonii opera*, recognovit… R. P. H. Green, Oxford.

GRILLI, A. 2003. *Le comunicazioni nel territorio mantovano in età romana*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 183-190.

GRIMAL, P. 1984[3]. *Les jardins romains*, Paris.

GROS DE BELER, Aude, MARMIROLI, B., RENOUF, A. 2008-2009. *Jardins et paysages de l'Antiquité*, 2 voll., Arles.

GUALTIEROTTI, P. 2017a. *Laurea e festeggiamenti per Giuseppe Acerbi*, «Il Tartarello» XLI, 1-2, 3-34.

GUALTIEROTTI, P. 2017b. *Ancora sulla laurea di Giuseppe Acerbi*, «Il Tartarello» XLI, 3-4, 11-15.

GUARIGLIA, G. 1967. *Il mondo spirituale dei primitivi*, Milano.

HADOT, I. 1986. *Amicitia* in *Augustinus-Lexikon*, Basel-Stuttgart, I, coll. 287-293.

HARDIE, Ph. 1994. *Virgil, Aeneid Book IX*, Cambridge.

HEIDER, U. 1998. Hospitalitas. *Gastlichkeit, Einquartierung*, in H. Cancik, H. Schneider (cur.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 5, Stuttgart-Weimar, coll. 743-744.

HEINZE, R. 1996. *La tecnica epica di Virgilio*, trad. ital., Bologna (ed. orig. Stuttgart, 1989).

HEUZÉ, Ph. 1985. *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Rome.

HEYNE, Chr. G. 1968[4]. *P. Vergili Maronis opera*, curavit G.P.E. Wagner, Hildesheim (rist.).

HIGHET, G. 1972. *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.

HOFMANN, J.B.-SZANTYR, A. 1972[2]. *Lateinische Syntax und Stilistik*, München (1965[1]).

JAKOB, M. 2005. *Paesaggio e letteratura*, Firenze.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1990. *Les interactions verbales,* tome I, Paris.

LA PENNA, A. 2005. *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari.

LANATA, G. 1994. *Antropocentrismo e cosmocentrismo nel pensiero antico*, in S. Castignone-G. Lanata (cur.), *Filosofi e animali nel mondo antico*, Pisa, 17-49.

LANGSLOW, D.R. 2000a. *Latin Discourse Particles, "Medical Latin" and "Classical Latin"*, «Mnemosyne» s. 4, 53, 537-560.

LANGSLOW, D.R. 2000b. *Medical Latin in the Roman Empire*, Oxford.

LASAGNA, M. 2013. *Vino e vite nella poesia virgiliana*, in GHISELLI, A., *Virgilio. Georgiche, libro secondo*, trad. di A.G., note di M.L., Cesena, 49-95.

LASAGNA, M. 2015. *La remontée du fleuve: au clivage entre le mythe et l'histoire*, in M.-A. Julia (éd.), *Nouveaux horizons sur l'espace antique et moderne*, Actes du symposium

«Invitation au voyage», 22 juin 2013, Lycée Henri IV, Paris, Bordeaux-Paris, 229-241.

Lasagna, M. - Cappelletti, Irene. 2021. *Énée* hospes *de Didon. Parole, gestuelle, espace*, «Linguarum varietas» 10, 33-54.

Lausberg, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik,* München.

Lausberg, H. 1969. *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna (ed. orig. *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, 1967[2]).

Lavarenne, M. 1944-1951. *Prudence, Œuvres*, texte établi et traduit par M.L., 4 tomes, Paris.

Lavency, M. 1998. *La proposition relative*, Louvain-Paris.

Le Breton, D. 2018. *Sul silenzio. Fuggire dal rumore del mondo*, Milano, trad. it. (ed. orig. *Du silence*, Paris, 1997).

Lentano, M. 2020. *Enea. L'ultimo dei Troiani, il primo dei Romani*, Roma.

Leumann, M. 1977[5]. *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München.

Liberman, G. 1997. *Valerius Flaccus, Argonautiques*, texte établi et traduit par G.L., 2 tomes, Paris.

Liberman, G. 2010. *Stace, Silves*, édition et commentaire critique par G. L., Paris.

Ling, R. 1979. *Hylas in Pompeian Art*, «MEFRA» 91, 773-816.

Longo, O. 1985. *Silenzio verbale e silenzio gestuale nella Grecia antica: alla riscoperta di un codice culturale*, «Orpheus» n.s. 6, 2, 241-249.

Longrée, D. 1996. *"Relatives de rallonge" ou "relatives de liaison": l'exemple de Tacite*, in A. Bammesberger-F. Heberlein (eds.), *Akten des VIII internationalen Kolloquiums zur lateinischen Linguistik*, Heidelberg, 268-281.

Lossau, M. J. 1991. *Ausonius* (M. J. L. heraus.), Darmstadt.

Maggiulli, Gigliola. 1995. Incipiant silvae cum primum surgere. *Mondo vegetale e nomenclatura della flora in Virgilio*, Roma.

Maiuri, A. 2017. *Hostis, hospes, extraneus. Divagazioni etimo-antropologiche sul senso dell'alterità nella civiltà romana*, in S. Botta *et alii* (cur.), *La Storia delle religioni e la sfida dei pluralismi*, Brescia, 455-466.

Malosti, Sandra. 1967. *Uno stilema virgiliano: l'ablativo di estensione*, in A. Traina (cur.), *Studi sulla lingua poetica latina*, Roma, 19-101.

Mansuelli, E. 1961. *Il viaggio di Catullo*, in G. B. Pighi, *Catullo, Prolegomeni*, Verona, 128-130.

Mantovani, W. 2004. Numerus, numerarius, Numeria. *Rappresentazione del numero presso gli antichi popoli greco, etrusco e romano*, «Atti e Memorie, AVM» 72, 89-107.

Manzotti, E. 1987. *C.E. Gadda, La cognizione del dolore*, a cura di E. M., Torino.

MARCONI, G. 1998. *Poesie latine di Rimbaud*, Pisa-Roma.

MARINO, M. 1984-1985. *Sull'Hylas di Draconzio*, «QCTC» 2-3, 111-122.

MARROU, H.-I. 1986. *S. Agostino e la fine del mondo antico*, trad. it., Milano (ed. orig. Paris, 1971).

MAUDUIT, Chr.-LUCCIONI, P. (éds). 1998. *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique*, Actes de la Table Ronde organisée au Centre d'Études et de Recherche sur l'Occident Romain de l'Université Jean Moulin-Lyon 3 (25-9-1997), Paris.

MAURACH, G. 1990. *Enchiridion poeticum*, trad. it., Brescia (ed. orig. Darmastadt, 1989[2]).

MAUREL, J.-P. 1989. *Subordination seconde du relatif en latin et théorie du "COMP"*, in Calboli, G. (éd.), *Subordination and other Topics in Latin*, Amsterdam-Philadelfia, 181-196.

MAWET, Francine. 1992. *Le paradis*, in Ghislaine Viré (éd.), *Jardins et paysages*, Bruxelles, 11-24.

MAYA GONZÁLEZ, J.L. 1999. *Celti e Iberi*, Milano.

MAZZINI, I. 1991. *Il lessico medico latino antico: caratteri e strumenti della sua differenziazione*, in G. Sabbah (éd.), *Le latin médical. La constitution d'un langage scientifique*, Saint-Etienne.

Mc NAMARA, M.A. 1970. *L'amicizia in S. Agostino*, Milano 1970.

MCGREADY, F. 1983. *Heracles' Love for Hylas*, «CL» 3, 79-80.

MENGALDO, P.V. 1981, *Pascoli, Myricae*, introduzione di P.V.M., Milano.

MENOTTI, Elena M. 2003. *Il ruolo delle acque nel paesaggio mantovano durante l'Età del Ferro: le testimonianza archeologiche venete, etrusche, celtiche,* in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 93-110.

MOHRMANN, Christine. 1961. *Praedicare - tractare - sermo*, in EAD. *Études sur le latin des Chrétiens*, II, Roma, 63-72.

MONDIN, L. 1994. *In margine alla nuova edizione di Ausonio*, «Prometheus» 20, 150-170.

MONET, Annick (éd.). 2003. *Le jardin romain: épicurisme et poésie à Rome*, Mélanges offerts à Mayotte Bollack, Actes du colloque «Philodème et Lucrèce: l'épicurisme et la culture littéraire à Rome au 1[er] siècle avant notre ère», Lille, septembre 2000, Lille.

MONTAIGNE, M. 1962. *Essays*, Paris.

MONTANDON, A. 2004. *Elogio dell'ospitalità. Storia di un "rito" da Omero a Kafka*, Roma (ed. orig. *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, 2002).

MONTEIL, P. 1974. *Éléments de phonétique et de morphologie du latin*, Paris.

MONTELEONE, C. 1979. *Cornelio Gallo tra Ila e le Driadi (Virgilio, Properzio e una controversia letteraria)*, «Latomus» 38, 28-53.

MORANI, M. 1992. *Il "nemico" nelle lingue indeuropee*, in G. Miglio (dir.), *Amicus (inimicus) hostis. Le radici concettuali della conflittualità 'privata' e della conflittualità 'pubblica'*, Milano, 9-83.

MOREAU, M.L. 1971. *L'homme que je crois qui est venu. Qui, Que : relatifs et conjonctions*, «Langue française» 11, 77-90.

MOUSSY, C. 2010. *Synonymie et antonymie en latin*, Paris.

MOUSSY, C. 2012. *La description du jardin d'Éden dans le* De Laudibus Dei *de Dracontius*, in S.H. Aufrère-M. Mazoyer (éds), *Jardins d'hier et d'aujourd'hui. De Karnak à l'Éden*, Paris, 155-164.

MRAS, K. 1933. *Macrobius und Chalcidius als Übersetzer Platos*, «W.S.» 51, 146-148.

MUECKE, Frances. 1984. *Turning away and looking down: some Gestures in the Aeneid*, «BICS» 31, 105-112.

MUGELLESI, Rossana. 1975. *Paesaggi latini*, Firenze.

MURGATROYD, P. 1992. *Setting in six versions of the Hylas myth*, «Studies in Latin Literature and Roman History» 6, 84-93.

MURGATROYD, P. 2003. *Space and movement through space at Virgil "Georgics" 4, 317-558*, in A. F. Basson, W. J. Dominik (eds), *Literature, art, history: studies on classical antiquity and tradition in honour of W. J. Henderson*, Frankfurt am Main, 25-30.

MUSSAPI, R. 1990. *Gita meridiana*, Milano.

MYNORS, R. A. B. 1990. *Virgil, Georgics*, edit. with commentary by R. A. B. M., Oxford.

NADJO, L. 2001. *Réflexions sur les composés nominaux latins ayant comme premier membre le nombre trois*, in C. Moussy (éd.) *De lingua latina novae quaestiones*, Louvain-Paris, 121-131.

NADJO, L. 2005. *Les composés nominaux chez Lucrèce*, in C. Moussy (éd.), *La composition et la préverbation en latin*, Paris, 89-102.

NAVA, G. 1978. *Giovanni Pascoli, Myricae* a c. di G. N., Roma.

NIEDERMANN, M. 1953[4]. *Précis de phonétique historique du latin*, Paris.

NORDEN, E. 1984[8]. *P. Vergilius Maro, Aeneis, Buch VI*, Stuttgart (= 1957[4]).

NUTI, A. 2011. *Hospes come vox media*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese» 6 n.s., 57-66.

ONIGA, R. 1988. *I composti nominali latini. Una morfologia generativa*, Bologna.

ORLANDINI, Anna - MOUSSY, C. (dir.). 2007. *L'ambiguïté en Grèce et à Rome*, Paris.

ORLANDINI, Anna - POCCETTI, P. 2010. *La référence spatio-temporelle et métalinguistique des verbes de mouvement en latin et leurs évolutions romanes*, in C. Moussy (éd.), *Espace et temps en latin*, Paris, 25-45.

OSMUN, G.F. 1983. *The Abduction of Hylas, again*, «CB» 59, 56-59.

PADUANO, G. - FUSILLO, M. 1986. *Apollonio Rodio, Le Argonautiche*, a c. di G. P. e M. F., Milano.

PARATORE, E. 1997[5]. *Virgilio, Eneide*, a cura di E. P., 6 voll., Milano.

PARRONI, P. 1984-1991. *Fiumi / fonti / laghi / paludi*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, 532-536.

PASTORINO, A. 1971. *Opere di Decimo Magno Ausonio*, a cura di A. P., Torino.

PEASE, A.S. 1935. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge (Mass.), (rist. Darmastadt,1967).

PEIPER, R. 1886 (rist. 1976). *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, Leipzig.

PELLEGRINO, M. 1992[2]. *Sant'Agostino, Le lettere*, I.1, *Introduzione*, VII-CIII, Roma.

PERELLI, L. 1984. *Le Georgiche e le condizioni dell'agricoltura italica* in R. Uglione (cur.), *Atti del convegno nazionale di studi su Virgilio*, Torino, 1-2 maggio 1982, Torino, 115-122.

PERRET, J. 1970[2]. *Virgile*, *Les Bucoliques*, Paris.

PERRET, J. 1978. *Virgile*. *Énéide, livres V-VIII*, Paris.

PERSICO, G. 2003. *La vegetazione tra Garda e Po in epoca romana e preromana*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 239-252.

PERUTELLI, A. 1976. *Natura selvatica e genere bucolico*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 6, 3, 763-798.

PERUTELLI, A. 1994. *Il sogno di Medea da Apollonio Rodio a Valerio Flacco*, «MD» 33, 33-50.

PETRAIN, D. 2000. *Hylas and "silua"*, «HSPh» 100, 409-421.

PETTINATO, G. 1992. *La saga di Gilgamesh*, Milano.

PIERI, Bruna. 1998. *Aurelii Augustini, Sermo CCCII*, a cura di B.P., Bologna.

PIRAS, G. 2014. Ludus *e cultura letteraria: la prefazione del* Griphus ternari numeri *di Ausonio*, in G. Piras (cur.), Labor in studiis. *Scritti di filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, Roma, 111-141.

PISANI, V. 1962[3]. *Grammatica latina storica e comparativa*, Torino.

PISANI, V. 1975[3]. *Testi latini arcaici e volgari con commento glottologico*, Torino.

PIZZOLATO, L. 1993. *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino.

PIZZOLATO, L. 1996. *Morir giovani*. *Il pensiero antico di fronte allo scandalo della morte prematura*, Milano.

POLARA, G. 1999. *Tra* ars *e* ludus*: tecnica e poetica in Ausonio*, in G. Mazzoli, F. Gasti (cur.), *Prospettive sul tardoantico*, «Biblioteca di Athenaeum», 41, 31-47.

PROTO, E. 1899. *Elementi classici e romanzi nelle Stanze del Poliziano*, «Studi di letteratura italiana» 1, 318 ss.

PUCCIONI, G. 1977. *Il paesaggio virgiliano*, «Rivista di cultura classica e medioevale» XIX, 1-3, 645-659.

PUTNAM, M.C.J. 1965. *The Poetry of the Aeneid*, Cambridge (Mass.).

RACE, W. H. 1982. *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.

RAMOUS, M. 1998. *Virgilio, Eneide*, a cura di M. R., Venezia.

REGALI, M. 1990. *Macrobio, Commento al Somnium Scipionis*, trad. e comm. di M.R., I-II, Pisa.

RENZI, L.-SALVI, G.-CARDINALETTI, A. 2001. *Grande grammatica di consultazione*, I-II-III, Bologna.

RICCOTTILLI, Licinia. 1992. *"Tum breviter Dido voltum demissa profatur" (Aen. 1, 561): individuazione di un "cogitantis gestus" e delle sue funzioni e modalità di rappresentazione nell'Eneide*, «MD» 28, 179-227.

RICCOTTILLI, Licinia. 2000. *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna.

RIGOBELLO, A. 1984. *Lettura del IV libro delle Confessioni di S. Agostino* in G. Scanavino (cur.), *Le Confessioni di Agostino d'Ippona, III-V*, Palermo, 27-34.

RIZZI, M. 1990. '*Amicitia' e 'veritas': il prologo dell''Octavius' di Minucio Felice*, «Aevum antiquum» 3, 245-268.

RIZZI, M. 1993, *Ideologia e retorica negli 'exordia' apologetici. Il problema dell'altro*, Milano.

ROHLFS, G. 1966. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, trad. it. aggiorn., Torino (ed. orig. Bern, 1949).

ROHLFS, G. 1969. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi*, trad. it. aggiorn., Torino (ed. orig. Bern, 1954).

RONCAGLIA, A. 1995. *La lingua d'oïl*, Pisa-Roma.

RONDHOLZ, Anke, 2004. *Nec moritura tenet crudeli funere Dido?*, «Hermes» 132, 237-240.

RÖNSCH, H. 1965. *Itala und Vulgata*, München.

ROSA, F. 1993. *Le lacrime di Enea*, in ID. (cur.), *«Il mio nome è sofferenza». Le forme e la rappresentazione del dolore*, Trento, 127-143.

ROSCIONI, G.C. 1995[3], *La disarmonia prestabilita*, Torino.

ROSSINI, E. - VANZETTI, C. 1986. *Storia della agricoltura italiana*, Bologna.

SACRÉ, D.- VAN PEER, E. 1994. *Pour une édition critique des vers latins de Rimbaud*, «Humanistica Lovaniensia» 43, 426-433.

SALTINI, A. 2003. *Il paesaggio italico nel capolavoro dell'agronomia latina*, in E. Camer-

lenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 125-138.

SANDARS, N.K. 1986. *L'epopea di Gilgamesh*, a cura di N.K.S., Milano.

SANTAGATA, M. 1999. *Petrarca, Canzoniere*, a cura di M.S., Milano.

SAPEGNO, N. 1949. *Poliziano, Stanze, Orfeo, Rime*, comm. di N.S,, Roma.

SCARSI, Mariangela, 1984-1991. *Eridano*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, 365.

SCHENKL, K. 1883. *D. Magni Ausonii opuscula*, MGHAA, V, 2, Berlin (rist. 1982).

SCHMITZER, U. 2005. *Ovidio*, trad. it., Bologna (ed. orig. Hildesheim-Darmstadt 2001).

SEGRE, C. 1985. *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino.

SENIS, Gabriella-BAUZÀ, H. F. 1984-1991. *Natura*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, 666-668.

SERPA, F. 1984-1991. *Paesaggio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, 921-926.

SERRAO, G. 1971. *Problemi di poesia alessandrina*, I, Roma.

SILVESTRI, D. 1974. *La stratificazione dei nomi del vino nelle lingue classiche*, in R. Ajello *et al*. (cur.), *Studi linguistici in onore di Tristano Bolelli*, Pisa, 258-267.

SINI, F. 1991. *'Bellum nefandum'. Virgilio e il problema del 'diritto internazionale antico'*, Sassari.

SINISCALCO, P. 1985. *Le tappe di un itinerario interiore ed esterno del IX libro delle 'Confessiones' di Agostino*, in G. Scanavino (cur.), *"Le Confessioni" di Agostino di Ippona*, *VI-IX*, Palermo, 89-110.

SKINNER, Marilyn B. 1983. *The Last Encounter of Aeneas and Dido: Aen. 6,460-476*, «Vergilius» 29, 12-18.

STABILE, G.1984-1991. *Aqua*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, 245-257.

STOK, F. 1993. *Cicerone. Il sogno di Scipione*, a c. di F. S., Venezia.

SZANTYR, A. 1972[2]. *Lateinische Syntax und Stilistik,* (Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik*, II Band), München.

TAMASSIA, Anna M. 2003. *Stanziamenti e frequentazione nel territorio mantovano in età romana*, in E. Camerlenghi (cur.), *Il paesaggio mantovano, nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*, *I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, Firenze, 163-182.

THOMAS, J.-F. 2005. *Les composés nominaux latins à premier terme exprimant l'idée de « deux »*, in C. Moussy (éd.), *La composition et la préverbation en latin*, Paris, 135-156.

TOSCO, C. 2007. *Il paesaggio come storia*, Bologna.

TOURATIER, Ch. 1994. *Syntaxe latine*, Louvain-La-Neuve.

TRAGLIA, A. 1983. *Valerio Flacco, Apollonio Rodio e Virgilio. Gli episodi di Hylas e di Giasone e Medea*, «Vichiana» 12, 1983, 304-325.

TRAINA, A. 1986[2]. *Poeti latini (e neolatini)*, I, Bologna.

TRAINA, A. 1987[4]. *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna.

TRAINA, A. 1997. *Virgilio. L'utopia e la storia*, Torino.

TRAINA, A. 2003. *Per il latino di Rimbaud*, in IDEM, *La lyra e la libra (Tra poeti e filologi)*, Bologna, 253-269.

TRAPÈ, A. 1993[6]. *Agostino, Le Confessioni*, Roma.

TRUZZI, A. 2021. *Introduzione alle schede botaniche*, in S. Mangoni (cur.), *Le piante di Virgilio. Una flora letteraria*, Mantova, 27-29.

TURRI, E. 2001. *Lo spazio e i luoghi*, in M. Goldin (cur.), *Monet. I luoghi della pittura*, Conegliano, 327-334.

TURRI, E. 2004. *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia.

USSANI, V. 1907. *Sul libro IV dell'Eneide*, «Atene e Roma» 10, 264-265.

VÄÄNÄNEN, V. 1981[3]. *Introduction au latin vulgaire*, Paris.

VIAL, Hélène. 2010. *La métamorphose dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, Paris.

VIRÉ, Ghislaine (éd.). 1992. *Jardins et paysages*, Bruxelles.

von ALBRECHT, M. 1995. *Storia della letteratura latina*, Torino (ed. orig. Bern-München, 1992).

WEBER, B. 1995. *Der Hylas des Dracontius*, Stuttgart.

WEBER, C. 1990. *Some Double Entendres in Ovid and Vergil*, «CPh» 85, 209-214.

WHITEHOUSE, D. 2003. *Vetro*, in *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, catalogo della mostra, Milano, 179-182.

WITEK, F. 2006. *Vergils Landschaften. Versuch einer Typologie literarischer Landschaft*, Hildesheim-Zurich-New York.

ZAFFAGNO, Elena. 2007. *Iussa deum (Aen. VI 461) e il silenzio degli innocenti*, in Sandra Isetta (cur.), *Il capro espiatorio. Mito, Religione, Storia*, Genova, 65-74.

ZIOSI, A. 2017. *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Venezia.

INDEX LOCORUM

AGOSTINO
civ. 9, 9: 155
civ. 14, 13, 1: 173
civ. 19, 8: 44
civ. 19, 12: 155
conf. 2,9.17: 20
conf. 4,3.6: 27, 42
conf. 4,4.7: 20, 21, 26
conf. 4,4.7-10.15: 20
conf. 4,4.8: 22
conf. 4,4.9: 13, 17, 22
conf. 4,5.10: 23
conf. 4,6.11: 23, 25, 26
conf. 4,7.12: 23, 25
conf. 4,8.13: 26
conf. 4,9.14: 26
conf. 4,10.15: 26
conf. 6,10.17: 41, 43
conf. 7,6.8: 42
conf. 8,6.13: 41, 43
conf. 8,12.29: 41
conf. 9,3.6: 27
conf. 10,23.33: 41
conf. 12,19.28: 27
cons. 1,35.53: 156
doctr. 1,23.22: 51
ep. *Ioh*. 8, 2: 151, 161, 169, 172
ep. *Ioh*. 10, 8: 161, 162, 169, 171
epist. 3-14: 41
epist. 27, 1: 20
epist. 84: 20
epist. 92, 1: 16
epist. 98, 8: 44
epist. 130,6.13: 21
epist. 154: 42
epist. 155, 1: 42
epist. 238,2.15: 157
gen. 2,2.5: 156
gen. 3,6.8: 153
mus. 1,4.8: 54
psalm. 26, 2, 11: 170
psalm. 122, 1: 170
psalm. 137, 4: 156
psalm. 148, 5: 163, 168, 169, 170
quaest. *hept*. 7, 55: 155
quant. 26.50: 53
quant. 28.54: 54
retract. 2,6.2: 24
serm. 229A, 3: 163, 168, 169
serm. 301, 9, 8: 171
serm. 311, 1, 1: 171
ver. 34.63: 156

ALIGHIERI, Dante
If 2, 8: 66
Pg 2, 76-81: 9, 35
Pg cc. 23; 24: 35

AMBROGIO
hymn. 2, 1: 182

ANTONINO LIBERALE, *Metamorfosi*
met. 26: 81

ANTONIN. PLACENT. *Itinerarium* (rec. prima)
p. 173, l. 14 CSEL: 163

APOLLODORO, *Biblioteca*
1, 9, 19: 81

APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*
1, 23-227: 64
1, 363 ss.: 126

1, 408 : 126
1, 1207-1272: 81
1, 1216: 126
1, 1229-1232: 90
2, 1246: 126
2, 1246-1259: 127
2, 1254: 127
2, 1259: 127
2, 1260-1270: 126
2, 1260-1285: 126, 127
2, 1261: 126
2, 1261-1266: 128
1, 1261-1270: 33
2, 1271-1275: 126
2, 1277-1280: 127
2, 1285: 119
3, 844-868: 127

APULEIO
apol. 35: 377
flor. 9: 194
flor. 15: 151
met. 1, 19 : 152, 157
met. 3, 24: 211
met. 5, 22: 211
met. 8, 2: 151
met. 8, 13: 151
met. 9, 40: 151
Plat. 1, 8: 152
Socr. 10: 151

ARIOSTO, Ludovico
O.F. 3, 24-59: 68
O.F. 8, 22-25: 128
O.F. 8, 26: 128
O.F. 8, 26, 6-8: 129
O.F. 8, 27-28: 128
O.F. 10, 74-89: 68
O.F. 10, 84: 68
O.F. 14, 10-27: 67
O.F. 18, 172 ss.: 3
O.F. cc. 18-19: 34
O.F. c. 43: 35
O.F. 46, 1-19: 68
O.F. 46, 1-19, 3: 68

AUSONIO
ecl. 10, 5: 198
ecl. 25, 40: 198
epigr. 73, 6: 194
epigr. 80, 2: 195
epist. 2, 6: 198
epist. 13, 62: 198
epist. 17, 1, 31: 195
epist. 21, 21: 198
griph.: 191 ss.
ludus 147-149 (6, 1-3): 141
Mos. 45: 195
Mos. 87: 198
Mos. 116: 195
prof. 2; 4; 10: 33
techn. 9, 10: 193
techn. 11, 8: 194
urb. 34: 194, 195
urb. 86: 195

BEDA
hom. evang. 1, 1 (108): 161, 167

BIBBIA
Apoc. 6, 1-7: 224
Itala act. 20, 9: 159
Eccle. 3, 21: 157
Eph. 6, 11-17: 225
exod. 20, 4: 157
exod. 26, 24: 158
exod. 28, 27: 155
Gal. 3, 26-28: 51
Hebr. 13, 15: 178
Io 11, 1-16: 16
Io 11, 1-44: 16
Io 11, 11-15: 16
Io 11, 17-37: 16
Io 11, 21-27: 16
Io 11, 25: 16
Io 11, 35-36: 16
Io 11, 38-44: 16
Lc 17, 10: 184
Itala Mc 15, 38 (cod. k): 151
Mt 18, 3-4: 184
Rom. 9, 21: 181

2Sam. 1, 17-27: 33
2Sam. 1, 18: 33
2Tim. 2, 20-21: 182

Boezio
aritm. 1, 19-20: 197

Boiardo, Matteo M., *Orlando Innamorato*
1, 6, 52: 79

Brizzi, Enrico, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*
pp. 96-104: 20
pp. 103 s.: 20

Calcidio
comm. 35: 197
comm. 36: 197

Callimaco
Ait. fr. 556 Pf.: 333, 359

Carmina epigraphica
696, 4: 150

Cassio Felice, *De medicina*
19, 2: 160, 163
19, 47: 164

Catone
agr. 5, 8: 308
agr. 6, 4: 302
agr. 8, 2: 194
agr. 22, 2: 151
agr. 34, 2: 242
agr. 38, 3: 154
agr. 40, 3: 194
agr. 52, 1: 145
agr. 156, 4: 157
agr. 162, 1: 159
fil. Sp. fr. 1: 249

Catullo
1, 8-9: 183
2: 54
2, 1-7: 54
3, 3-10: 54
8, 2: 140
11, 22-23894:
64, 1-18: 123
64, 143-148: 376
64, 149-150: 378
64, 331: 211
66, 39: 352
68, 3-4: 376
68, 70: 8750
72, 3-4:

Celso, *De medicina*
7, 5: 154
7, 7: 153
7, 20: 157
8, 1: 153

Cesare
civ. 2, 23, 3: 144
Gall. 2, 1, 1: 139
Gall. 2, 24, 1: 144
Gall. 4, 7, 1: 141
Gall. 5, 10, 2: 377
Gall. 6, 8, 6: 143
Gall. 6, 11, 3: 140
Gall. 6, 19, 4: 140
Gall. 6, 34, 1: 216
Gall. 7, 20, 5: 141

Cicerone
ad Q. fr. 2, 10, 12: 311
agr. 2, 71: 242
Arat. 25, 2 Tr.: 353
Arat. 146-148: 250

Att. 3, 9, 2: 140
Att. 5, 3, 2: 146
Att. 5, 10, 5: 150
Att. 7, 9, 4: 141
Catil. 2, 14: 139
Catil. 2, 26: 139
Catil. 3, 22: 145
Cato 59: 103
de orat. 1, 1:37
de orat. 1, 28-29: 110, 112
de orat. 3, 1: 37
de orat. 3, 2: 139
div. 2, 53: 275
fam. 16, 14, 2-3: 50
fat. 20: 275
fin. 1, 6, 19: 151
fin. 1, 18: 152
fin. 2, 44: 152
fin. 2, 64: 138
fin. 5, 83: 138
imp. *Pomp*. 28: 361
inv. 1, 8: 144
Lael. 5: 275
Lael. 10: 37
Lael. 10 ss.: 36
Lael. 15: 15, 142
Lael. 18: 49
Lael. 23: 37
Lael. 26: 36, 38
Lael. 74: 48
Lael. 100: 36
leg. 1, 21: 103
Mil. 32: 138
Mur. 32: 140
nat. 1, 69: 151
nat. 2, 39: 123
nat. 2, 84: 151
off. 1, 10: 140
off. 1, 37: 358
off. 1, 91: 275
off. 1, 140: 275
off. 1, 160: 275
off. 3, 58: 92
opt. 19: 223
par. 5, 41: 275
Phil. 2, 55: 137
rep. 6, 9-10: 36
rep. 6, 14: 9
Rosc. *Am*. 33: 138
S. *Rosc*. 72: 377
Sull. 89: 377
top. 32: 275
Tusc. 1, 11: 145
Tusc. 2, 67: 57
Tusc. 5, 64: 139
Verr. 2, 4, 94: 139

CIL I^2, 584: 140

Ciris
178: 213

CLAUDIANO
Hon. *Mar*. 112-113: 87
carm. *min*. 29, 52-53: 87
carm. *min*. 53, 51: 194

COLLODI, Carlo, *Le avventure di Pinocchio*
cap. 36: 78

COLUMELLA, *De re rustica*
2, 10: 152
3, 2: 302
4, 1-29: 288
4, 4, 2: 308
4, 15: 152
4, 17, 3: 308
4, 24: 153
5, 5: 152
5, 9, 13: 308
9, 4, 4: 95
10, 1-5: 94
10, 29-34: 94
10, 41-44: 94
10, 94-105: 94
10, 166-177: 95
10, 255-274: 95
10, 423-432: 94

12, 16: 153
12, 19, 2: 307
12, 39, 2-3: 302
12, 45: 153
12, 47: 153

COMMODIANO
apol. 1050: 150

CURZIO RUFO, *Historiae Alexandri Magni regis Macedonum*
3, 13, 6: 346
4, 16, 25: 212
6, 5, 18: 55
6, 5, 19: 56

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Notturno*
Prima offerta, p. 178: 19
Prima offerta, pp. 195 s.: 19
Prima offerta, p. 197: 20
Prima offerta, p. 210: 20

DRACONZIO, *Hylas*
19 ss.: 85
19-22: 87
51 ss.: 84
62-70: 85
94-99: 84
94-100: 85
95: 81
116-118: 86
123-128: 86

ELIANO, *Storie varie*
8, 4: 57
8, 8: 17

ENNIO
ann. 288: 370
trag. 403: 345

EURIPIDE
Med. 412: 376
Med. 475 ss.: 376

FILASTRIO, *Diversarum hereseon liber*
35, 1: 156

FLORO
epit. 1, 17, 2: 223

FOLENGO, Teofilo
Baldus, 4, 1-44: 68
Baldus, 4, 53-80: 68
Baldus, 4, 81-129: 68
Baldus, 4, 130-146: 68
Baldus 22, 24-25: 159

FOSCOLO, Ugo
Dei sepolcri, 29-33: 36
Dei sepolcri, 148-150: 36

GADDA, Carlo Emilio
La cognizione…, pp. 106 ss.: 75
La cognizione…, pp. 319-325: 72
La cognizione…, pp. 326-332: 73
La cognizione…, p. 332: 72
La cognizione…, pp. 340-347: 73
La cognizione…, p. 348:74
Un "concerto"…, pp. 441-480: 71
Un "concerto"…, p. 468: 72

GELLIO, *Noctes Atticae*
1, 20, 6: 197
7, 4, 3: 157
9, 1, 1: 152, 183
10, 23, 1: 309
10, 23, 2: 310
16, 9: 150
16, 18, 3: 155
19, 4, 1: 194

GEROLAMO
Paula in Hieron. *epist*. 46, 2, 2: 158

Gilgamesh (Pett. = PETTINATO 1992)
pp. 130 ss. Pett.: 17
pp. 139 ss. Pett.: 17
pp. 181-194 Pett.: 18
pp. 189-191 Pett.: 33
pp. 189-192 Pett.: 18
p. 191 Pett.: 18
p. 204 Pett.: 18
p. 234 Pett.: 35
pp. 234-235 Pett.: 7

GIOVENALE, *Satirae*
3, 142: 181

Grammatici Latini, Keil
Charis. 1, 44: 195
Dosith. 7, 402: 195
Prisc. *Inst*. II, 156: 195
Prisc. *Part*. III, 472: 195

IGINO
fab. 9, 2: 154
fab. 14, 11: 81
fab. 14, 25: 81
fab. 271, 2: 81

IRENEO
haer. 1, 30, 8: 156

ISIDORO
etym. 3, 5, 9-11: 197
etym. 18, 16, 65: 197
lib. *num*. 28; 65; 88: 197

LATTANZIO
div. *inst*. 2, 2, 20: 153
div. *inst*. 4, 1: 38

LIVIO, *Ab Urbe condita*
1, 25, 11: 346
3, 32, 3: 225
24, 21, 7: 212
28, 30, 10: 346
37, 41, 3: 212
[Liv.] *per*. 88: 281

LUCANO, *Bellum civile* (*Pharsalia*)
3, 169-297: 64
5, 332: 215
7, 192-193: 358
8, 25: 215

LUCREZIO, *De rerum natura*
1, 362: 150, 152
1, 503: 281
1, 1026: 194
2, 1-13: 176, 188
2, 7: 176
2, 24-28: 181
2, 27: 181
2, 29-33: 106
2, 190: 152
2, 201: 152
2, 202: 150
2, 205: 150
2, 216: 152
2, 335: 195
2, 589: 281
2, 937: 281
3, 78: 223
3, 237: 198
3, 1016: 154
3, 1017: 150
4, 79: 150
5, 440: 194
5, 1392-1396: 104, 106
6, 335-336: 152
6, 753: 225
6, 906-1089: 210
6, 963-964: 249

6, 1016: 210
6, 1064: 210
6, 1087; 210
6, 1221: 210

MACROBIO
sat. 3, 15, 4: 57
sat. 3, 20, 7: 303
somn. 1, 6, 81: 157
somn. 1, 12, 3: 153
somn. 1, 21, 4: 152
somn. 1, 22, 10: 166
somn. 2, 5, 24-25: 165
somn. 2, 7, 10: 152
somn. 2, 8, 1: 152
somn. 2, 14, 11: 152
somn. 2, 14, 12: 152
somn. 2, 15, 16: 152

MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*
capp. 5-6: 69
cap. 7, pp. 125-126: 71
capp. 7-8: 68
capp. 12-17: 69
cap. 29, p. 551: 70
cap. 30: 70
cap. 30, p. 577: 70
capp. 34-36: 69

MARIO VITTORE
aleth. 1, 75: 150

MARZIALE, *Epigrammata*
2, 14, 9: 212
3, 58, 1-7: 98
3, 58, 2-3: 98
3, 58, 5: 98
3, 58, 8-44: 98
3, 58, 29: 98
3, 58, 45-51: 98
3, 58, 46: 98
5, 48, 3: 81
10, 4, 3: 81
12, 31: 97
12, 50, 1: 98

MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*
2, 136: 194
6, 595: 154
6, 687: 81
7, 736: 157
9, 911: 194

MINUCIO FELICE, *Octavius*
1, 3: 29
1, 1-5: 38

[CLAUDIO ERMERIO], *Mulomedicina Chironis*
Mul. *Chir*. 74: 158, 161
Mul. *Chir*. 75: 159, 160, 162
Mul. *Chir*. 89: 158, 162
Mul. *Chir*. 97: 162
Mul. *Chir*. 229: 159, 161
Mul. *Chir*. 583: 159, 162
Mul. *Chir*. 593: 159, 163
Mul. *Chir*. 867: 161

MUSSAPI, Roberto, *Gita meridiana*
Patroclo, Stige: 27

NEMESIANO
buc. 1, 59-80: 33

NONNO di Panopoli
Dion. 1, 253-350: 250
Dion. 38, 431: 250

[OMERO]
Il. 1, 172: 314
Il. 1, 469-470: 291
Il. 2, 209-210: 257

Il. 2, 484-779: 63
Il. 2, 816-875: 63
Il. 3, 161-242: 65
Il. 4, 223-418: 65
Il. 5, 449-453: 83
Il. 6, 253: 316
Il. 6, 406: 316
Il. 8, 306-307: 389
Il. 10: 33
Il. 17, 424-440: 47
Il. 18, 1-124: 17
Il. 18, 2-14: 19
Il. 18, 15-21: 20
Il. 18, 22: 17
Il. 18, 80 ss.: 17
Il. 18, 88 ss.: 17
Il. 18, 101-104: 17
Il. 19, 404-418: 47
Il. 21, 257-262: 244
Il. 22, 460: 292
Il. 23, 59-110: 8
Il. 23, 65-107: 17
Il. 23, 99-101: 8
Il. 24, 14-18: 17

Od. 1, 113-143: 312
Od. 1, 309-313: 312
Od. 2, 434: 123
Od. 3, 1-2: 124
Od. 3, 346-355: 312
Od. 4, 43-44: 332
Od. 4, 71-75: 332
Od. 7, 112-131: 98
Od. 7, 133-347: 312
Od. 8, 385-453: 312
Od. 9, 270-271: 311
Od. 10, 382-387: 336
Od. 10, 510: 282
Od. 11, 152-224: 8
Od. 11, 204-208: 8
Od. 11, 385-565: 65
Od. 13, 7-15: 312
Od. 13, 93-95: 119
Od. 14, 29 ss.: 312
Od. 14, 49-51: 320
Od. 17, 290-324: 47
Od. 18, 196: 325
Od. 19, 564: 325
Od. 20, 162-239: 65

ORAZIO
ars 438 ss.: 31
carm. 1, 1: 180, 186
carm. 1, 1, 21-22: 103
carm. 1, 1, 29 ss.: 176
carm. 1, 1, 35: 176
carm. 1, 3, 8: 24
carm. 1, 5, 3: 108
carm. 1, 7, 1-14: 176, 187
carm. 1, 7, 10: 176
carm. 1, 9, 1-9: 289
carm. 1, 11, 6: 288
carm. 1, 18: 31
carm. 1, 24: 30
carm. 1, 24, 1: 37
carm. 2, 3, 9-12: 107
carm. 2, 6, 21-24: 32
carm. 2, 11, 13-17: 107
carm. 3, 4, 5-8: 107
carm. 3, 4, 9-20: 219
carm. 3, 13, 1: 213
carm. 3, 13, 1-17: 108
carm. 4, 11: 31
carm. 4, 2, 5-8: 257
carm. 4, 7, 27-28: 31
epist. 1, 4, 2: 146
epist. 2, 1, 70-71: 210
sat. 1, 4, 43-44: 210
sat. 1, 5, 48-49: 295
sat. 2, 3, 237: 198
sat. 2, 6, 1-3: 107
sat. 2, 7, 1-4: 52
sat. 2, 7, 116-118: 53

OVIDIO
ars 2, 120: 81
fast. 2, 83-118: 57
fast. 4, 779: 307
fast. 5, 545-549: 315
her. 7, 64: 346
her. 7, 150: 346
met. 1, 490-565: 226

met. 1, 557-559: 227
met. 1, 560: 227
met. 1, 560-561: 226
met. 2, 340-363: 227
met. 2, 372: 250
met. 2, 401-507: 77
met. 3, 1-2: 87
met. 3, 155-164: 113
met. 3, 155-252: 113
met. 3, 158-159: 114
met. 3, 165 ss.: 113
met. 10, 493: 227
met. 13, 536: 377
trist. 3, 1, 33-60: 319
trist. 4, 4, 72-76: 24

Panegirici latini
Paneg. (Eumenio) 9, 1, 1: 183

Paolo Festo
p. 69 M. (178 L.): 151

Parini, Giuseppe
La Notte, 328-329: 69
La Notte, 351: 63, 69
La Notte, 351-455: 68
La Notte, 354-355: 69
La Notte, 365-368: 69

Pascoli, Giovanni,
Myricae, Lavandare: 19
Myricae, L'assiuolo, 21-22: 31
Canti di Castelvecchio, La cavalla storna, 53-62: 47

Persio, *Satirae*
3, 80: 353

Petrarca
RVF, 190: 79

Petronio, *Satyricon*
34, 2: 181
58, 4: 152
83, 3: 81
131, 8: 100

Pindaro
Ol. 1, 1 ss.: 176
Pyth. 4, 124 ss.: 64

Platone
Phaedo 111c-113c: 235
Phaedr. 230 *b-c*: 112

Plauto
Amph. 886: 150
Amph. 1108: 152
Aul. 367-368: 153
Aul. 583: 345
Aul. 708: 152
Capt. 1-2: 143
Cas. 108: 211
Cist. 570-573: 49
Curc. 12: 146
Pseud. 462: 145
Rud. 438: 360
Stich. 383: 195
Trin. 102: 360

Plinio il Giovane
epist. 2, 17: 96
epist. 3, 7: 32
epist. 5, 6: 96
epist. 8, 8: 97
epist. 8, 23: 32
epist. 9, 33, 2-10: 59
epist. 9, 33, 4-6: 59
epist. 9, 7: 96
epist. 9, 9: 33:

Plinio il Vecchio
nat. 2, 233: 152

nat. 2, 248: 155
nat. 5, 144: 81
nat. 6, 46: 242
nat. 9, 20-23: 57
nat. 9, 24: 58
nat. 9, 25: 58
nat. 9, 26-28: 58
nat. 9, 29, 33: 58
nat. 9, 29-32: 58
nat. 9, 172: 56
nat. 10, 108: 282
nat. 10, 110: 282
nat. 14: 288
nat. 14, 2: 288
nat. 14, 4, 20-40: 302
nat. 14, 15, 42: 303
nat. 14, 80: 307
nat. 14, 89: 309
nat. 14, 90: 309
nat. 14, 92-93: 310
nat. 14, 107: 310
nat. 15, 3: 277
nat. 17, 194: 308
nat. 33, 143: 281

PLUTARCO
28,5.1105DE: 36

POLIZIANO, *Stanze…*
1, 10, 1: 87
1, 10, 3: 87
1, 22, 5: 79
1, 22-24: 78
1, 23, 5: 87
1, 24, 6: 79
1, 33: 79
1, 33, 4: 87
1, 37, 7-8: 87
1, 37-43: 79
1, 43, 1: 87
1, 61-64: 87
1, 62, 5-8: 87

PRISCIANO, *Institutiones grammaticae*, GLK
18, 377, 6-7 (*Aen*. 4, 373): 376

PROCOPIO di Cesarea, *La guerra dei Vandali*
1, 2: 57

PROPERZIO, *Elegiae*
1, 14, 1-6: 101
1, 20: 81
1, 20, 7-10: 100
1, 20, 17-50: 81
1, 20, 33-40: 101
1, 20, 43-48: 87
3, 9: 176
3, 9, 1-3: 189
3, 9, 35 ss.: 176
3, 9, 35-39: 189
3, 9, 43-44: 189
3, 17, 15: 102
4, 7, 95-96: 9
4, 7, 96: 9

PRUDENZIO
cath. 10, 28: 150
epil. [35]: 178
perist. 5, 110: 150
praef. 1-6: 185
praef. 7-36: 177
praef. 31-45: 185
praef. 34-36: 177

QUINTILIANO
inst. 9, 2, 38: 351
inst. 10, 1, 65: 142
inst. 10, 1, 81: 180
inst. 11, 3, 97: 153
inst. 11, 3, 105: 157

SAFFO
fr. 16, 1-4 Voigt: 176

fr. 105b Voigt: 389

SALLUSTIO
Catil. 36, 4: 145

SENECA
dial. 9 (*de tranq. animi*), 1, 1: 38
dial. 9 (*de tranq. animi*), 11, 12
dial. 10 (*de brev. vitae*), 1, 3: 137
dial. 11 (*ad Helv.*), 3: 181
epist. 9, 3: 13
epist. 9, 8: 13
epist. 9, 13: 14
epist. 9, 17: 13
epist. 9, 18: 14
epist. 21, 4-5: 36
epist. 21, 10: 103
epist. 41, 3: 105
epist. 44, 4: 157
epist. 47, 1: 51
epist. 47, 16: 52
epist. 63, 1: 14
epist. 63, 7: 15
epist. 63, 11: 15
epist. 63, 15: 15
epist. 63, 16: 142, 143
epist. 90, 43: 105
epist. 91, 19: 159
epist. 96, 5: 157
epist. 114, 4: 106
nat. 1: 275
nat. 1, pr. 9: 242
nat. 1, pr. 17: 14
nat. 2: 275
nat. 2, 24, 1: 151, 154
nat. 2, 58, 2: 151
nat. 4b: 275
nat. 5: 275
nat. 5, 1, 2: 157
nat. 6, 21, 2: 157
nat. 7: 275
prov. 5, 9: 157

SERVIO
Aen. 4, 323-324: 359
Aen. 4, 373: 376
Aen. 4, 495: 225
Aen. 6, 370: 351
Aen, 7, 29: 119
georg. 1, 46: 249

SIDONIO APOLLINARE
epist. 4, 11: 33

SORANO, *Gynaecia*, tr. lat.
46: 160, 162
103: 163

SPARZIANO
Ael. 41, 5: 157
Hadr. 14, 5: 84

STAZIO
silv. 2, 3: 99
silv. 2, 3, 1-7: 99
silv. 2, 3, 8-61:
silv. 3, 1, 90: 213
silv. 5, 1, 139-141: 353
Theb. 4, 32-368: 64
Theb. 5, 441-444: 84
Theb. 5, 445-448: 82
Theb. 7, 243-373: 66
Theb. 10, 347-448: 33
Theb. 10, 347 ss.: 3
Theb. 11, 214: 87

TACITO
ann. 1, 25, 3: 142
ann. 4, 62, 2: 194
Germ. 43, 4: 281
Germ. 45, 4: 377
hist. 1, 48, 3: 181
hist. 2, 40, 1: 346
hist. 2, 47, 1: 141
hist. 5, 13, 3: 194

TASSO, *Gerusalemme liberata*
1, 8-10: 67
1, 35-64: 66
1, 36: 66
1, 46-49: 66
3, 17: 67
3, 17-31: 67
3, 17-63: 67
3, 18-20: 67
3, 37-40: 67
3, 58-63: 67
4, 3-5: 67
5, 73-75: 67
12, 51: 3
12, 51 ss.: 3
12, 51-56: 3
12, 57: 3
12, 61-62: 5
12, 64: 5
12, 66: 5
12, 68: 11
12, 68-69: 11
17, 3: 66
17, 10-36: 66
17, 33-34: 66
20, 6: 67
20, 6-10: 67
20, 9: 67
20, 10: 67

TASSONI, *La secchia rapita*
3, 10, 5-8: 68
3, 11-13: 68

TEOCRITO
id. 1, 7-8: 257
id. 1, 64-142: 33
id. 7, 72-77: 33
id. 11, 42-49: 257
id. 11, 43: 257
id. 13: 81
id. 13, 8-9: 89
id. 13, 44: 83, 84
id. 13, 45: 81
id. 13, 49: 81
id. 13, 72: 81

TEOFRASTO
hist. *plant*. 2, 1, 1: 281
hist. *plant*. 3, 1, 4: 282

TERENZIO
Ad. 573-575: 155
Ad. 575: 157
Eun. 278: 150
Eun. 573: 150
Haut. 427-428: 141
Hec. 592-593: 49

TERTULLIANO
adv. *Marc*. 2, 28: 154

TIBULLO, *Elegiae*
1, 1: 102
1, 1, 2: 102
1, 1, 5: 102
1, 1, 7-8: 102
1, 1, 25: 102
1, 1, 27-28: 103
2, 2, 21-22: 277
2, 5, 3: 213

VALERIO FLACCO, *Argonautica*
1, 107-111: 84
1, 118: 81
1, 218-219: 87
1, 352-483: 64
3, 182-185: 89
3, 184: 81
3, 485: 81
3, 486: 84
3, 487-520: 82
3, 509-520: 88
3, 521-545: 82
3, 545-554: 82
3, 545-564: 81
3, 550-551: 88

3, 555: 88
3, 555-564: 83
3, 556: 88
3, 556-557: 88
3, 557: 88, 90
3, 560: 88, 90
3, 560-561: 88
3, 561: 90
3, 562: 88, 90
3, 564: 88, 89, 90
3, 598-732: 87
3, 724-725: 87
4, 22-37: 84
4, 22-43: 9
4, 26-29: 84
5, 154-176: 128
5, 173-176: 128
5, 184: 117
5, 210-212: 118
7, 356: 127

VARRONE
LING. 5, 3: 360
ling. 5, 4, 24: 157
ling. 5, 7, 42: 318
ling. 5, 8, 45: 318

rust. 1, 2, 6:
rust. 1, 2, 7: 288
rust. 1, 6, 3: 153
rust. 1, 29, 2: 195
rust. 1, 31, 1-2: 288
rust. 1, 40, 1: 281
rust. 1, 41, 5: 277
rust. 1, 54: 288
rust. 2, 7, 5: 152
rust. 3, 5, 4: 157
rust. 3, 5, 11: 194
rust. 3, 16, 27: 241

VIRGILIO
Aen. 1, 1: 223
Aen. 1, 51:
Aen. 1, 64-75:
Aen. 1, 85-86:
Aen. 1, 159-169: 250
Aen. 1, 195-196 : 290
Aen. 1, 195-197: 327
Aen. 1, 297-300: 339
Aen. 1, 305-452: 363
Aen. 1, 343: 358
Aen. 1, 354: 358
Aen. 1, 405: 216
Aen. 1, 411-414: 321
Aen. 1, 436: 211, 214
Aen. 1, 450-488: 323
Aen. 1, 453: 364
Aen. 1, 453-465: 364
Aen. 1, 453-519: 363
Aen. 1, 453-612: 363
Aen. 1, 454: 363, 364
Aen. 1, 456-493: 363
Aen. 1, 458: 364
Aen. 1, 459 ss.: 321
Aen. 1, 459-463: 321
Aen. 1, 462: 253
Aen. 1, 473: 245
Aen. 1, 479: 225
Aen. 1, 482: 353
Aen. 1, 486-487: 216
Aen. 1, 494-508: 365
Aen. 1, 496: 365
Aen. 1, 509-519: 365
Aen. 1, 509-573: 321
Aen. 1, 518: 366
Aen. 1, 518-519: 366
Aen. 1, 522-558: 374
Aen. 1, 530-533: 287
Aen. 1, 539-543: 322
Aen. 1, 540-543: 340
Aen. 1, 544: 314
Aen. 1, 544-558: 323
Aen. 1, 549-550: 323
Aen. 1, 557-558: 313, 325
Aen. 1, 561-568: 322
Aen. 1, 561-578: 339
Aen. 1, 566: 223
Aen. 1, 572-574: 323
Aen. 1, 575-578: 340, 374
Aen. 1, 578: 374, 377
Aen. 1, 588-593: 375
Aen. 1, 589: 375

Aen. 1, 594-596: 375
Aen. 1, 595-610: 323
Aen. 1, 596-599: 323
Aen. 1, 597: 323
Aen. 1, 599: 377
Aen. 1, 613-614: 347
Aen. 1, 614-642: 339
Aen. 1, 630: 323, 333, 341
Aen. 1, 631-642: 324
Aen. 1, 633-635: 328
Aen. 1, 637-642: 330
Aen. 1, 647-655: 326, 334, 341
Aen. 1, 657-660: 82
Aen. 1, 657-722: 341
Aen. 1, 690: 84
Aen. 1, 697-722: 341
Aen. 1, 712-714: 341
Aen. 1, 720-722: 341
Aen. 1, 723-756: 329
Aen. 1, 724: 290
Aen. 1, 731-735: 340
Aen. 1, 740-746: 312
Aen. 1, 740-747: 329
Aen. 1, 748-756: 330
Aen. 1, 753: 333
Aen. 1, 753-755: 340, 357
Aen. 2, 3: 323
Aen. 2, 259-264: 64
Aen. 2, 265: 295, 370
Aen. 2, 305-308: 247
Aen. 2, 557: 377
Aen. 2, 629: 212, 214
Aen. 2, 723-724: 84
Aen. 2, 772-773: 8
Aen. 2, 788: 8
Aen. 2, 792-794: 7
Aen. 3, 22-23: 384
Aen. 3, 22-46: 227
Aen. 3, 55-56: 334
Aen. 3, 61: 311, 334
Aen. 3, 94-96: 128
Aen. 3, 135: 373, 377
Aen. 3, 163-166: 287
Aen. 3, 237: 216
Aen. 3, 255-257: 120
Aen. 3, 277: 374
Aen. 3, 302-304: 124
Aen. 3, 349-350: 124
Aen. 3, 350-351: 245
Aen. 3, 464: 325
Aen. 3, 464-469: 326
Aen. 3, 464-471: 325
Aen. 3, 470-471: 326
Aen. 3, 525-526: 288
Aen. 3, 525-529: 291
Aen. 3, 588-654: 335
Aen. 3, 630: 293
Aen. 3, 630-633: 292
Aen. 3, 633: 293
Aen. 3, 653: 347
Aen. 4, 2: 341
Aen. 4, 10: 333, 357
Aen. 4, 10-11: 342
Aen. 4, 10-14: 341
Aen. 4, 10-29: 355
Aen. 4, 15-23: 342
Aen. 4, 17: 343, 360
Aen. 4, 19: 342, 343
Aen. 4, 21: 358
Aen. 4, 23: 342
Aen. 4, 25-29: 342
Aen. 4, 45-49: 342
Aen. 4, 54-85: 342
Aen. 4, 55: 342
Aen. 4, 77-79: 342
Aen. 4, 83: 342
Aen. 4, 85: 342
Aen. 4, 86-89: 360
Aen. 4, 90-128: 82
Aen. 4, 98-100: 342
Aen. 4, 99-104: 360
Aen. 4, 102-104: 342
Aen. 4, 160-168: 343
Aen. 4, 171-172: 343
Aen. 4, 172: 344, 358
Aen. 4, 173: 343
Aen. 4, 189: 343
Aen. 4, 202: 211, 214
Aen. 4, 215-217: 349
Aen. 4, 260-261: 360
Aen. 4, 261-264: 328
Aen. 4, 262-264: 328
Aen. 4, 265-266: 360
Aen. 4, 281-294: 345

Aen. 4, 300-301: 292
Aen. 4, 304-387: 357
Aen. 4, 305: 333
Aen. 4, 305-308: 344
Aen. 4, 306: 344
Aen. 4, 307: 344
Aen. 4, 314: 356
Aen. 4, 316: 344
Aen. 4, 322-324: 357
Aen. 4, 323: 344, 357, 358
Aen. 4, 323-324: 333, 336, 356, 357, 359, 361
Aen. 4, 324: 359
Aen. 4, 354: 348
Aen. 4, 362-364: 350, 351
Aen. 4, 362-387: 349
Aen. 4, 365-367: 376
Aen. 4, 365-368: 351
Aen. 4, 365-370: 358
Aen. 4, 365-387: 376
Aen. 4, 366-367: 354
Aen. 4, 368: 376
Aen. 4, 369: 351
Aen. 4, 369-370: 350
Aen. 4, 369-380: 350, 351
Aen. 4, 379: 351
Aen. 4, 371-373: 345
Aen. 4, 373: 363, 373, 374, 376, 377
Aen. 4, 373-374: 345
Aen. 4, 373-375: 375, 376
Aen. 4, 374: 378
Aen. 4, 376: 351
Aen. 4, 376-378: 351
Aen. 4, 379-380: 351
Aen. 4, 380: 350
Aen. 4, 382-387: 345
Aen. 4, 386: 345
Aen. 4, 393: 349
Aen. 4, 408-411: 373
Aen. 4, 412: 373
Aen. 4, 416-436: 345
Aen. 4, 421-422: 345
Aen. 4, 423: 346
Aen. 4, 424: 346, 358, 361
Aen. 4, 444-445: 388
Aen. 4, 447: 349
Aen. 4, 452-455: 292
Aen. 4, 454: 292
Aen. 4, 458: 358
Aen. 4, 460-461: 347
Aen. 4, 461: 347
Aen. 4, 466: 345
Aen. 4, 477: 355
Aen. 4, 493: 348
Aen. 4, 494-498: 347
Aen. 4, 495: 347
Aen. 4, 495-496: 345
Aen. 4, 497-498: 347
Aen. 4, 498: 347
Aen. 4, 534-552: 346
Aen. 4, 549: 346
Aen. 4, 590-591: 347
Aen. 4, 596: 345
Aen. 4, 612-620: 348
Aen. 4, 622-629: 336, 360
Aen. 4, 625: 336
Aen. 4, 640: 349
Aen. 4, 646-651: 335
Aen. 5, 1-7: 335
Aen. 5, 8-11: 237
Aen. 5, 35-41: 324
Aen. 5, 37: 320
Aen. 5, 63: 325
Aen. 5, 238: 291
Aen. 5, 248: 291
Aen. 5, 570-572: 328
Aen. 5, 630: 325
Aen. 5, 718: 324
Aen. 5, 742: 8
Aen. 5, 755: 324
Aen. 5, 757-758: 324
Aen. 5, 776: 291
Aen. 6, 66: 123
Aen. 6, 227: 291
Aen. 6, 234: 212
Aen. 6, 244: 291
Aen. 6, 384: 122
Aen. 6, 450-451: 352, 354
Aen. 6, 450-476: 351
Aen. 6, 455: 355
Aen. 6, 460: 352
Aen. 6, 461-463: 352
Aen. 6, 463-464: 354
Aen. 6, 465-466: 352

Aen. 6, 466: 354, 355, 356
Aen. 6, 467: 353
Aen. 6, 467-468: 352
Aen. 6, 467-471:
Aen. 6, 469: 353, 355
Aen. 6, 469-470: 351
Aen. 6, 469-471: 353
Aen. 6, 472: 355
Aen. 6, 472-474: 359
Aen. 6, 473: 358
Aen. 6, 474: 336
Aen. 6, 475-476: 355
Aen. 6, 476: 360
Aen. 6, 656-659: 249
Aen. 6, 659: 238, 250
Aen. 6, 670: 223
Aen. 6, 673-675: 236
Aen. 6, 679 ss.: 356
Aen. 6, 700-702: 8
Aen. 6, 706-709: 240
Aen. 6, 708-709: 386
Aen. 6, 752-885: 65, 68, 123
Aen. 6, 752-886: 320, 356
Aen. 6, 782: 124
Aen. 6, 788-886: 269
Aen. 6, 847-853: 269
Aen. 6, 851: 263
Aen. 6, 851-853: 320
Aen. 6, 853: 120
Aen. 6, 854-886: 269
Aen. 6, 883-884: 386
Aen. 6, 901: 374
Aen. 7, 5-9: 116
Aen. 7, 5-36: 116
Aen. 7, 8-9: 237
Aen. 7, 10-20: 116
Aen. 7, 12: 118
Aen. 7, 14: 118
Aen. 7, 18: 118
Aen. 7, 21-22: 119
Aen. 7, 21-24: 117
Aen. 7, 25-36: 117
Aen. 7, 28: 119
Aen. 7, 29-30: 119
Aen. 7, 29-36: 250
Aen. 7, 30: 118, 119, 121
Aen. 7, 35: 118
Aen. 7, 36: 118
Aen. 7, 41-44: 125
Aen. 7, 44-45: 118
Aen. 7, 59-63: 388
Aen. 7, 68: 347
Aen. 7, 85: 287
Aen. 7, 97-101: 119
Aen. 7, 98: 347
Aen. 7, 105-106: 120
Aen. 7, 116: 120
Aen. 7, 120: 123
Aen. 7, 120-122: 120
Aen. 7, 122: 120, 359
Aen. 7, 122-123: 359
Aen. 7, 124-127: 120
Aen. 7, 137-138: 245
Aen. 7, 150: 236
Aen. 7, 150-151: 120
Aen. 7, 153-155: 313
Aen. 7, 157-159: 125
Aen. 7, 166-285: 313, 342
Aen. 7, 177-182: 315, 318, 332
Aen. 7, 201: 118
Aen. 7, 202: 313
Aen. 7, 202-204: 314
Aen. 7, 205: 125
Aen. 7, 205-211: 125
Aen. 7, 220-230: 120
Aen. 7, 241-242: 120
Aen. 7, 255: 347
Aen. 7, 256-257: 314
Aen. 7, 264-265: 313
Aen. 7, 266: 314
Aen. 7, 267: 314
Aen. 7, 270: 347
Aen. 7, 276-279: 314
Aen. 7, 280-283: 314
Aen. 7, 284: 314
Aen. 7, 285: 314
Aen. 7, 362: 349
Aen. 7, 367: 347
Aen. 7, 370: 347
Aen. 7, 377: 292
Aen. 7, 424: 347
Aen. 7, 377: 292
Aen. 7, 663: 245
Aen. 7, 803-817: 66

Aen. 8, 13-14: 119
Aen. 8, 31: 119
Aen. 8, 31-34: 254
Aen. 8, 31-65: 121
Aen. 8, 57-58: 122
Aen. 8, 81-85: 121
Aen. 8, 83: 121
Aen. 8, 86: 122
Aen. 8, 86-89: 122
Aen. 8, 86-101: 121, 129
Aen. 8, 86-111: 251
Aen. 8, 88: 122
Aen. 8, 90: 122
Aen. 8, 91-93: 316, 389
Aen. 8, 94: 122, 123
Aen. 8, 95: 123
Aen. 8, 98-99: 124
Aen. 8, 99: 124
Aen. 8, 99-100: 125
Aen. 8, 100: 124
Aen. 8, 101: 122, 124, 125
Aen. 8, 102-369: 366
Aen. 8, 104: 124, 318
Aen. 8, 105: 315
Aen. 8, 111: 315
Aen. 8, 112-114: 316
Aen. 8, 113: 123
Aen. 8, 115-368: 313, 342
Aen. 8, 116: 316, 388
Aen. 8, 120: 316
Aen. 8, 121 ss.: 335, 347
Aen. 8, 123: 316
Aen. 8, 124: 316
Aen. 8, 127-142: 125, 317
Aen. 8, 142: 317
Aen. 8, 152-156: 317
Aen. 8, 154-168: 317
Aen. 8, 154-171: 315, 327
Aen. 8, 155: 317
Aen. 8, 166-168: 327
Aen. 8, 169: 316, 317
Aen. 8, 170-171: 317
Aen. 8, 172-174: 317
Aen. 8, 175-176: 317
Aen. 8, 178: 320
Aen. 8, 188: 317
Aen. 8, 275: 291
Aen. 8, 306 ss.: 367
Aen. 8, 306-361: 363
Aen. 8, 313: 124
Aen. 8, 314-354: 319
Aen. 8, 331-332: 245
Aen. 8, 337-339: 367
Aen. 8, 347-348: 367
Aen. 8, 347-350: 318
Aen. 8, 348: 367
Aen. 8, 351-354: 318
Aen. 8, 355-358: 318, 367
Aen. 8, 357-358: 367
Aen. 8, 359-361: 367
Aen. 8, 359-368: 312, 319, 320
Aen. 8, 368: 320, 324
Aen. 8, 455-584: 313, 342
Aen. 8, 465-584: 321
Aen. 8, 514-519: 318
Aen. 8, 518-519: 321
Aen. 8, 520-522: 125
Aen. 8, 548-549: 125
Aen. 8, 558-584: 321
Aen. 8, 574-583: 318
Aen. 8, 577-584: 19, 35
Aen. 8, 698: 194
Aen. 8, 726-728: 120
Aen. 9, 8: 125
Aen. 9, 128-158: 293, 369
Aen. 9, 136: 373:
Aen.. 9,137: 374:
Aen. 9, 157-158: 369
Aen. 9, 159 ss.: 368
Aen. 9, 159-167: 368, 369
Aen. 9, 159-319: 363
Aen. 9, 164: 294
Aen. 9, 164-165: 293, 294, 369
Aen. 9, 166-167: 369, 370
Aen. 9, 176-458: 33
Aen. 9, 188: 369
Aen. 9, 188-190: 369
Aen. 9, 189-190: 293, 294
Aen. 9, 190: 370
Aen. 9, 234-240: 370
Aen. 9, 236-237: 293, 294
Aen. 9, 244: 124
Aen. 9, 245: 245

Aen. 9, 314-319: 371
Aen. 9, 314-445: 3
Aen. 9, 316: 373
Aen. 9, 316-317: 293, 371
Aen. 9, 317: 372, 373
Aen. 9, 317-319: 368
Aen. 9, 320: 294
Aen. 9, 338: 372
Aen. 9, 346: 372
Aen. 9, 349-350: 293
Aen. 9, 351: 372
Aen. 9, 351-352: 370
Aen. 9, 359-364: 328
Aen. 9, 361: 328
Aen. 9, 365: 372
Aen. 9, 435-437: 389
Aen. 9, 481-503: 372
Aen. 9, 668-671: 236
Aen. 9, 679-682: 248, 254, 382
Aen. 9, 680: 238
Aen. 9, 794: 353
Aen. 10, 163-214: 64
Aen. 10, 189-191: 383
Aen. 10, 198-203: 245
Aen. 10, 202: 198
Aen. 10, 205-206: 255
Aen. 10, 494-495: 313
Aen. 10, 515-517: 334, 347
Aen. 10, 636-688: 83
Aen. 10, 762-908: 34
Aen. 10, 821-824: 126
Aen. 10, 858-867: 55
Aen. 11, 72-75: 328
Aen. 11, 113-114: 313, 334
Aen. 11, 139-141: 20, 35
Aen. 11, 147-181: 318
Aen. 11, 164-165: 318
Aen. 11, 176: 314
Aen. 11, 177-181: 334
Aen. 11, 454-458: 254
Aen. 11, 456-458: 253
Aen. 11, 457: 248
Aen. 11, 459: 217
Aen. 11, 624-628: 237
Aen. 12, 68-69: 386
Aen. 12, 523-525: 238, 257
ecl. 1, 1: 380
ecl. 1, 24-25: 384
ecl. 1, 38-39: 253
ecl. 1, 46-58: 252
ecl. 1, 51: 120
ecl. 1, 51-58: 109, 387
ecl. 1, 54: 386
ecl. 1, 61-66: 246
ecl. 1, 65: 120
ecl. 1, 69: 97
ecl, 1, 73: 303
ecl. 1, 79-83: 337
ecl. 1, 82-83: 338
ecl. 2, 17: 386
ecl. 2, 47: 386
ecl. 2, 70: 301
ecl. 3, 5: 351
ecl. 3, 20: 387
ecl. 3, 96-97: 239
ecl. 4, 28: 386
ecl. 4, 30: 388
ecl. 4, 50: 212, 214
ecl. 5, 3: 297, 383
ecl. 5, 4-7: 109
ecl. 5, 24-26: 239
ecl. 5, 32: 297
ecl. 5, 38: 386
ecl. 5, 81-84: 257
ecl. 5, 85-87: 257
ecl. 6, 43-44: 87
ecl. 7, 1-5: 109
ecl. 7, 9-13: 254
ecl. 7, 12: 387
ecl. 7, 53: 279
ecl. 7, 65-66: 382
ecl. 7, 65-68: 253
ecl. 8, 52: 388
ecl. 8, 87: 387
ecl. 9, 2-4: 348
ecl. 9, 19-20: 348
ecl. 9, 40-42: 383
ecl. 9, 40-43: 257
ecl. 9, 41: 282
ecl. 9, 41-42: 297
ecl. 9, 49: 297
ecl. 10, 13: 389
ecl. 10, 36: 297

ecl. 10, 42-43: 109

georg. 1, 1: 385
georg. 1, 1-5: 298
georg. 1, 2: 298
georg. 1, 5: 275
georg. 1, 12: 276
georg. 1, 24-25: 137
georg. 1, 40-310: 275
georg. 1, 41-42: 279
georg. 1, 43-46: 248
georg. 1, 54: 303
georg. 1, 60-61: 284
georg. 1, 74-76: 385
georg. 1, 104-117: 244
georg. 1, 106: 244
georg. 1, 111: 386
georg. 1, 116-117: 242
georg. 1, 127-128: 282
georg. 1, 132: 290
georg. 1, 145-146: 305
georg. 1, 160-161: 225
georg. 1, 160-168: 267
georg. 1, 162-166: 225
georg. 1, 164: 267
georg. 1, 165: 267
georg. 1, 167: 268
georg. 1, 168: 262
georg. 1, 265: 303
georg. 1, 284: 304
georg. 1, 291-296: 307
georg. 1, 307-310: 236
georg. 1, 311-463: 275
georg. 1, 314-315: 386
georg. 1, 316-327: 247
georg. 1, 341: 290
georg. 1, 341-344: 290
georg. 1, 344: 290
georg. 1, 347-348: 386
georg. 1, 356-359: 381
georg. 1, 368-369: 249
georg. 1, 448: 303
georg. 1, 481-483: 238
georg. 1, 482: 238
georg. 1, 505-514: 274
georg. 1, 511: 224, 275
georg. 2, 1: 275
georg. 2, 1-8: 264, 274
georg. 2, 2: 276, 279
georg. 2, 2-3: 276
georg. 2, 2-8: 276, 279
georg. 2, 3: 388
georg. 2, 4: 276, 279
georg. 2, 4-5: 277
georg. 2, 4-6: 278, 279
georg. 2, 4-8: 277, 279, 296
georg. 2, 5: 278
georg. 2, 5-6: 277, 278
georg. 2, 6-8: 277
georg. 2, 7: 276, 279
georg. 2, 7-8: 278, 279
georg. 2, 8: 266
georg. 2, 9: 281, 284
georg. 2, 9-13: 281
georg. 2, 9-21: 280
georg. 2, 9-257: 287
georg. 2, 10: 282
georg. 2, 10-11: 281, 282
georg. 2, 10-13: 243
georg. 2, 10-19: 379
georg. 2, 11: 285
georg. 2, 11-12: 238
georg. 2, 12: 282, 285
georg. 2, 14: 285
georg. 2, 14-16: 281
georg. 2, 14-19: 283
georg. 2, 15: 285
georg. 2, 17: 283
georg. 2, 17-18: 388
georg. 2, 17-19: 281
georg. 2, 18: 284
georg. 2, 18-19: 388
georg. 2, 19: 284
georg. 2, 20-21: 284, 379
georg. 2, 21: 284, 285
georg. 2, 22: 285
georg. 2, 27: 298
georg. 2, 38: 277
georg. 2, 41-46: 276
georg. 2, 47-49: 282
georg. 2, 53-56: 284
georg. 2, 57-60: 304
georg. 2, 60: 305
georg. 2, 61-62: 305

georg. 2, 63-64: 299
georg. 2, 65-66: 383
georg. 2, 69-72: 301
georg. 2, 81-82: 388
georg. 2, 85: 277
georg. 2, 89: 277
georg. 2, 89-102: 301
georg. 2, 91: 303
georg. 2, 93: 302
georg. 2, 95: 302
georg. 2, 96: 302, 303
georg. 2, 97: 302
georg. 2, 98: 302, 303
georg. 2, 99: 302
georg. 2, 102: 303
georg. 2, 103-104: 302
georg. 2, 105-108: 302
georg. 2, 110-111: 384
georg. 2, 110-113: 240
georg. 2, 112-113: 298
georg. 2, 136-154: 265
georg. 2, 136-166: 264, 270
georg. 2, 136-176: 124, 238, 264
georg. 2, 155-157: 246
georg. 2, 155-174: 265
georg. 2, 156-157: 124
georg. 2, 157: 245
georg. 2, 159-160: 238
georg. 2, 167-176: 265
georg. 2, 170-172: 265
georg. 2, 173: 266
georg. 2, 173-174: 266
georg. 2, 181: 276, 388
georg. 2, 184-188: 242
georg. 2, 184-194: 239
georg. 2, 190-191: 303
georg. 2, 195-202: 256
georg. 2, 217-221: 298
georg. 2, 221: 298
georg. 2, 227-229: 298
georg. 2, 238-247: 242
georg. 2, 258-457: 297
georg. 2, 259-314: 297
georg. 2, 259-419: 277, 386
georg. 2, 262: 299
georg. 2, 265-272: 299
georg. 2, 273-274: 299
georg. 2, 274-278: 299
georg. 2, 277-287: 303
georg. 2, 289: 299
georg. 2, 291-297: 283, 382
georg. 2, 315-318: 301
georg. 2, 315-322: 297
georg. 2, 315-357: 300
georg. 2, 323-345: 297
georg. 2, 346-370: 297
georg. 2, 358-361: 300
georg. 2, 362-370: 300
georg. 2, 368: 300,
georg. 2, 371-396: 297
georg. 2, 372: 301
georg. 2, 380-389: 278
georg. 2, 380-392: 295
georg. 2, 385-389: 280
georg. 2, 390-396: 296
georg. 2, 392: 295
georg. 2, 397-398: 304
georg. 2, 397-407: 308
georg. 2, 397-419: 297, 304
georg. 2, 401: 304
georg. 2, 405-407: 308
georg. 2, 407: 308
georg. 2, 408-410: 296
georg. 2, 410-412: 305
georg. 2, 413-415: 243
georg. 2, 416: 306
georg. 2, 416-417: 306
georg. 2, 417: 306
georg. 2, 418-419: 304, 305
georg. 2, 419: 303, 304
georg. 2, 420-424: 297
georg. 2, 420-425277
georg. 2, 420-453: 292
georg. 2, 420-457: 297
georg. 2, 434-436: 243
georg. 2, 437: 384
georg. 2, 454-457: 292
georg. 2, 455-457: 280, 333
georg. 2, 467-474: 259
georg. 2, 469: 246
georg. 2, 483-486: 257
georg. 2, 486: 257

georg. 2, 490-499: 176
georg. 2, 493: 176
georg. 2, 513-518: 306
georg. 2, 519: 306
georg. 2, 519-535: 306
georg. 2, 521-522: 296
georg. 2, 522: 277
georg. 2, 527: 211
georg. 2, 528: 306
georg. 2, 534: 125
georg. 3, 1-9: 176, 188
georg. 3, 6: 81
georg. 3, 8: 176
georg. 3, 10-16: 255
georg. 3, 60: 279
georg. 3, 141: 216
georg. 3, 219-234: 87
georg. 3, 278-279: 257
georg. 3, 316: 54
georg. 3, 322 ss.: 243
georg. 3, 332-334: 383
georg. 3, 339-383: 290
georg. 3, 364: 290
georg. 3, 478-566: 291
georg. 3, 509-510: 291
georg. 3, 515-519: 19
georg. 3, 515-526: 19
georg. 3, 518: 19
georg. 3, 521-522: 236
georg. 3, 526-527: 291
georg. 3, 554-555: 253
georg. 4, 18-32: 241
georg. 4, 48-49: 242
georg. 4, 51-55: 241
georg. 4, 54: 386
georg. 4, 116-124: 93, 110
georg. 4, 118-124: 385
georg. 4, 125-146: 110
georg. 4, 147-148: 110
georg. 4, 169: 211, 214
georg. 4, 219-227: 380
georg. 4, 251: 210
georg. 4, 271-280: 386
georg. 4, 278: 238
georg. 4, 333-386: 235
georg. 4, 336-344: 332
georg. 4, 345-346: 84
georg. 4, 360-374: 235
georg. 4, 363: 332
georg. 4, 363-373: 332
georg. 4, 372: 238
georg. 4, 374: 212
georg. 4, 374-385: 331
georg. 4, 375: 331
georg. 4, 379: 331
georg. 4, 380: 331
georg. 4, 384 ss.: 331
georg. 4, 396: 331
georg. 4, 412: 331
georg. 4, 490-491: 218
georg. 4, 517-520: 236
georg. 4, 531: 331

INDICE DEI NOMI

Adema: 377, 391
Agostiniani: 309, 310, 391
Ahl: 363, 391
Ajello: 404
Amata: 397
André: 92, 94, 194, 195, 282, 391
Armisen-Marchetti: 165, 166, 391
Ascione: 391
Aufrère: 91, 397, 401
Austin: 347, 353, 354, 358, 370, 375, 377, 391

Bader: 192, 193, 391
Baldini: 48, 391
Balista: 234, 245, 391
Bammesberger: 399
Baraldi: 234, 392
Baratte: 181, 392
Barberi Squarotti: 71, 392
Barchiesi: 226, 227, 234, 313, 321, 363, 392, 394
Bauzà: 247, 253, 392, 404
Beaujeu: 38, 392
Bek: 97, 392
Benveniste: 346, 350, 392
Bernardi Perini: 247, 253, 255, 256, 258, 337, 338, 387, 392
Bertelli: 181, 392
Berti: 46, 374, 392, 394
Bettini: 120, 125, 392
Betts: 393
Billiard: 392
Biotti: 331, 332, 393
Blackam: 393
Boas: 122, 393
Bonanno: 81, 393
Bonfanti: 364, 368, 369, 373, 393
Borer: 393
Botta: 399
Bouquet: 84, 86, 87, 393
Bowe: 92, 393
Brown: 20, 21, 22, 26, 41, 393
Brugnoli: 353, 393
Brunel: 77, 393
Buonopane: 243, 245, 393
Burdese: 357, 393

Calasso: 17, 84, 393
Calboli: 393, 400
Callebat: 164, 393
Calore: 346, 358, 393
Calzolari: 233, 243, 393
Camerlenghi: 391, 392, 393, 396, 397, 398, 400, 402, 404
Cameron: 81, 393
Cancik: 398
Cappelletti: 339, 376, 399
Carcopino: 122, 123, 393
Cardinaletti: 147, 403
Carilli: 109, 147, 403
Castignone: 53, 394, 398
Catalano: 92, 394
Cavazzoli: 233, 394
Caviglia: 81, 90, 394
Chambon: 397
Chevalley: 96, 394
Cima: 92, 394
Clauss: 234, 394
Colafrancesco: 358, 394
Conington: 119, 124, 358, 363, 379, 394
Conte: 374, 377, 394
Cosnier: 350, 394
Cova: 32, 34, 64, 147, 323, 374, 394
Cucchiarelli: 257, 381, 395
Cupaiuolo: 149, 395
Currie MacLeod: 111, 395
Curtius: 27, 33, 41, 63, 65, 123, 395
Cusset: 81, 395

Daolio: 234, 395
De Monticelli: 41, 395
Degl'Innocenti Pierini: 359, 395
Delachaux: 194, 195, 197, 395
Delahaye: 210, 395
Della Corte: 118, 120, 127, 344, 349, 391, 395
Deproost: 395
Di Giovine: 194, 195, 395
Di Lorenzo: 194, 195,297, 198, 199, 200, 395
Drago: 345, 395
Dross: 112, 395
Ducos: 397

Eden: 124, 395
Effe: 81, 395
Eriksson: 147, 395
Ernout: 149, 150, 151, 194, 360, 361, 374, 391, 396
Evelyn White: 191, 194, 396
Évrard: 138, 143, 396

Fasce: 31, 396
Fedeli: 237, 396
Fernandelli: 357, 396
Fo: 122, 363, 396
Fontaine: 87, 396
Forbiger: 358, 370, 377, 396
Forcellini: 195, 225, 396
Fordyce: 122, 396
Forni: 244, 396
Fowler: 373, 396
Fraenkel: 31, 396
Françon: 396
Fraschini: 368, 396
Fruyt: 91, 92, 102, 104, 149, 191, 192, 193, 196, 199, 242, 346, 350, 396, 397
Fusillo: 126, 397

Gaffiot: 194, 195
Gamberale: 358, 397
Garson: 82, 89, 397
Gasti: 402
Georges: 195, 397
Geymonat: 234, 397
Ghiselli: 54, 97, 175, 176, 262, 273, 287, 288, 393, 397, 399
Giannotti: 125, 126, 396, 397
Gibson: 357, 397
Gioseffi: 397
Giovannini: 233, 245, 397
Goldin: 405
Goodfellow: 238, 243, 397
Green: 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 398
Grilli: 248, 398
Grimal: 91, 103, 398
Gros de Beler: 108, 398
Gualtierotti: 221, 222, 229, 398
Guariglia: 60, 398

Hadot: 40, 398
Haeker: 261
Hardie: 370, 398
Heberlein: 399
Heider: 358, 398
Heinze: 32, 64, 354, 398
Heuzé: 350, 355, 398
Heyne: 292, 398
Highet: 351, 398
Hofmann: 137, 149, 195, 398, 404

Isella: 397
Isetta: 405

Jakob: 233, 250, 398
Julia: 117, 399

Kerbrat-Orecchioni: 345, 398

La Penna: 125, 254, 257, 398
La Rocca: 92, 394
Lanata: 147, 403
Langslow: 164, 398
Lasagna: 316, 339, 367, 370, 371, 376, 397, 398, 399
Lausberg: 122, 169, 171, 351, 372, 399
Lavarenne: 176, 399
Lavency: 143, 147, 399
Le Breton: 350, 351, 399
Lentano: 120, 124, 125, 319, 392, 399
Leumann: 195, 399, 404
Liberman: 81, 99, 399

Ling: 81, 399
Longo: 351, 399
Longrée: 138, 142, 399
Lossau: 191, 399
Luccioni: 254, 400

Maggiulli: 297, 380, 385, 386, 389, 399
Maiuri: 399
Malosti: 122, 377, 399
Mansuelli: 248, 399
Mantovani: 399
Manzotti: 71, 72, 74, 399
Marconi: 210, 214, 217, 400
Marino: 84, 400
Marmiroli: 398
Marrou: 41, 200, 400
Massaro: 358, 394
Mauduit: 254, 400
Maurach: 359, 400
Maurel: 137, 400
Mawet: 103, 400
Maya González: 291, 400
Mazoyer: 91, 397, 401
Mazzini: 164, 400
Mazzoli: 402
Mc Namara: 400
McGready: 81, 400
Meillet: 360, 361, 391
Mengaldo: 31, 400
Menotti: 234, 400
Miglio: 401
Mohrmann: 167, 400
Mondin: 194, 400
Monet: 106, 400
Montaigne: 29, 30, 400
Montandon: 311, 337, 339, 341, 400
Monteil: 149, 400
Monteleone: 81, 400
Morales: 396
Morani: 346, 358, 401
Moreau: 147, 401
Moussy: 137, 359, 391, 396, 397, 401, 404
Mras: 167, 401
Muecke: 350, 353, 401
Mugellesi: 254, 401
Murgatroyd: 81, 235, 401
Mussapi: 27, 401
Mynors: 235, 238, 244, 246, 247, 257, 401

Nadjo: 194, 197, 401
Nava: 19, 31, 401
Nettleship: 394
Niedermann: 149, 401
Norden: 250, 353, 354, 355, 401
Nuti: 346, 359, 360, 401

Oniga: 194, 401
Orlandini: 122, 137, 401
Osmun: 81, 401

Paduano: 64, 90, 126, 402
Paratore: 120, 248, 250, 376, 402
Parroni: 252, 253, 402
Pastorino: 191, 194, 200, 402
Pease: 358, 402
Peiper: 191, 195, 204, 402
Pellegrino: 20, 46, 402
Perelli: 244, 402
Perret: 196, 252, 355, 402
Persico: 243, 381, 402
Perutelli: 234, 258, 341, 402
Petrain: 81, 402
Pettinato: 7, 33, 35, 402
Pieri: 167, 168, 169, 171, 402
Pighi: 399
Piras: 191, 192, 197, 402
Pisani: 36, 149, 151, 402
Pizzolato: 34, 402
Poccetti: 122, 401
Polara: 200, 402
Proto: 78, 403
Puccioni: 257, 403
Putnam: 122, 403

Quilici Gigli: 396

Race: 403
Ramous: 234, 403
Regali: 165, 403
Renouf: 398
Renzi: 147, 403
Riccottilli: 344, 351, 353, 356, 403

Rigobello: 403
Rizzi: 39, 403
Rohlfs: 159, 174, 403
Roncaglia: 174, 403
Rondholz: 358, 403
Rönsch: 403
Rosa: 355, 356, 363, 392, 403
Roscioni: 72, 403
Rossini: 298, 403

Sabbah: 400
Sacré: 403
Saltini: 240, 245, 301, 403
Salvi: 147, 403
Santagata: 79, 404
Sapegno: 80, 404
Scanavino: 403, 404
Scarsi: 238, 250, 404
Schenkl: 191, 196, 404
Schmitzer: 77, 84, 404
Schneider: 398
Segre: 29, 63, 70, 404
Senis: 247, 404
Serpa: 252, 404
Serrao: 81, 404
Sharrock: 396
Silvestri: 289, 309, 404
Sini: 346, 404
Siniscalco: 41, 404
Skinner: 355, 404
Stabile: 235, 245, 404
Stok: 9, 404
Szantyr: 137, 149, 195, 398, 404

Tamassia: 233, 404
Thomas, F.: 149, 374, 396
Thomas, J.-F.: 197, 404
Thomasset: 397
Tosco: 233, 404
Touratier: 215, 374, 404
Traglia: 89, 404
Traina: 14, 52, 168, 234, 252, 256, 338, 344, 395, 399, 405,
Trapè: 20, 405
Truzzi: 379, 405
Turri: 234, 246, 255, 405

Uglione: 402
Ussani: 357, 405

Väänänen: 158, 159, 405
van Peer: 403
Vanzetti: 298, 403
Vial: 226, 227, 405
Viré: 400, 405
von Albrecht: 33, 356, 405

Wagner: 398
Weber, B.: 84, 405
Weber, C.: 346, 405
Whitehouse: 182, 405
Witek: 405

Zaffagno: 343, 355, 405
Ziosi: 357, 405

Accademia Nazionale Virgiliana
di Scienze Lettere e Arti

Quaderni dell'Accademia

1. *L'Archivio storico dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova. Inventario*
Mantova 2013, a cura di Anna Maria Lorenzoni e Roberto Navarrini.

2. *Società, cultura, economia. Studi per Mario Vaini*
Mantova 2013, a cura di Eugenio Camerlenghi, Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini, Viviana Rebonato.

3. *Attraverso l'Italia del Rinascimento. Lettere di Alessandro Gonzaga ai marchesi Ludovico e Barbara (1458-1466)*
Mantova 2014, a cura di Massimo Marocchi e Piervittorio Rossi.

4. *Il Mantovano diviso: la provincia nei primi anni del Regno d'Italia 1861-1866*
Atti del Convegno storico per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia
Mantova 21 ottobre 2011 – Asola 22 ottobre 2011
A cura di Eugenio Camerlenghi, Maria Angela Malavasi, Ines Mazzola
Mantova, Publi Paolini 2015.

5. Alberto Jori, *La cultura alimentare e l'arte gastronomica dei Romani. Contributo alla filosofia dell'alimentazione e alla storia culturale del mondo mediterraneo*
Mantova, Publi Paolini 2016.

6. Paola Tosetti Grandi, Tomo I - *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento*
Tomo II - *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova.*
Atti del Convegno internazionale di studi, Mantova 29-30 novembre 2012.
A cura di Paola Tosetti Grandi e Annamaria Mortari.
Mantova, Publi Paolini 2016.

7. Piero Gualtierotti, *Castel Goffredo. Dalla civiltà contadina all'era industriale (1848-1900)*
Mantova, Publi Paolini 2017.

8. *Archivio Pietro Torelli (1886 -1952). Inventario*
A cura di Elena Lucca e Ombretta Primavori.
Mantova, Publi Paolini 2017.

9. Nicoletta Azzi - Fulvio Baraldi - Eugenio Camerlenghi, *Angelo Gualandris (1750-1788). Uno scienziato illuminista nella società mantovana di fine Settecento*
Mantova, Publi Paolini 2018.

10. *Mantova italiana. Economia, religione, politica dall'unità alla fine del secolo*
Atti del Convegno di Studi. Mantova 16 e 17 dicembre 2016
A cura di Eugenio Camerlenghi, Maria Angela Malavasi, Ines Mazzola
Mantova, Publi Paolini 2018.

11. *Torelli inedito. Saggi sui materiali dei fondi torelliani a Mantova*
A cura di Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini, Gian Maria Varanini
Mantova, Publi Paolini 2018.

12. *Ad Amicum Amicissimi. Studi per Eugenio Camerlenghi*
A cura di Isabella Lazzarini
Mantova, Publi Paolini 2018.

13. Camillo Botturi, *Al servizio del Principe e della Chiesa. L'esperienza di Camillo Cattaneo, abate di Castiglione delle Stiviere (1573-1644).*
Montichiari (Bs), Ciessegrafica s.n.c. 2019.

14. Massimo Marocchi, *Una stagione all'inferno. L'Alto Mantovano nella guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1629-1631).*
Montichiari (Bs), Ciessegrafica s.n.c. 2019.

15. Piero Gualtierotti, *Giuseppe Acerbi. Il viaggio in Ungheria attraverso Friuli, Istria e Tirolo.*
Mantova, Publi Paolini 2020.

16. *La personalità umano-cristiana e l'opera di Giovanni Corti vescovo di Mantova (1847-1868).*
Atti del Convegno storico per il 150° anniversario della morte. Mantova 12 dicembre 2018.
A cura di Roberto Navarrini.
Mantova, Publi Paolini 2020.

17. *La Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018).*
Atti del Convegno Internazionale di Studi nel 250° Anniversario della Fondazione 1768-2018. Mantova 2-3 marzo 2018.
A cura di Roberto Navarrini
Mantova, Publi Paolini 2020.

18. *Annibale Tommasi (1858-1921) Paleontologo mantovano. Fondo conservato in Accademia*
di Fulvio Baraldi e Renato Marocchi.
Mantova, Publi Paolini 2021.

19. *Il Mantovano. Agricoltura e sistema agroalimentare dal secolo breve al terzo millennio*
A cura di Maurizio Castelli.
Mantova, Publi Paolini 2021.

20. *L'impero di Carlo V e la geopolitica degli stati italiani nel quinto centenario dell'elezione imperiale (1519-2019)*
Atti del Convegno Internazionale di Studi. Mantova 10-11 ottobre 2019
A cura di Raffaele Tamalio
Mantova, Publi Paolini 2021.

21. *Piero Gualtierotti. Una vita tra professione, cultura e impegno civile.*
Atti del Convegno di studi. Mantova, 18-19 giugno 2021
A cura di Roberto Navarrini
Mantova, Publi Paolini 2022.

22. Mauro Lasagna, *Doni per il canto. Prove d'ascolto*
Mantova, Publi Paolini 2022.

Finito di stampare nel mese di aprile 2022
da Publi Paolini
Via R. Zandonai, 9 – 46100 Mantova
info@publipaolini.it

Direttore responsabile: Roberto Navarrini
Comitato scientifico: Roberto Navarrini *(coordinatore)*
Giancorrado Barozzi, Eugenio Camerlenghi, Mauro Lasagna, Gilberto Pizzamiglio
Redazione: Maria Angela Malavasi, Ines Mazzola

ISBN 978-88-85614-96-3