

SCHEDE

Sergio Audano - Giovanni Cipriani (a cura di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Quindicesima Giornata di Studi. Sestri Levante, 9 marzo 2018* (Echo, 31), Il Castello, Campobasso 2019, pp. 166.

La quindicesima giornata di studi sulla Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea ha rappresentato – come avviene ogni anno nello splendido scenario della Baia del Silenzio di Sestri Levante – un'occasione per creare, attraverso un proficuo confronto tra discipline diverse, un dialogo fecondo tra la cultura antica e quella contemporanea. Il volume degli Atti si apre con una *Prefazione* di Giovanni Cipriani e con una *Premessa* di Sergio Audano, che fornisce un inquadramento generale dell'opera e precisa le ragioni dell'assenza dei contributi di Donatella Puliga (*Cammini del taedium vitae da Lucrezio alle mura dei conventi*) e di Francesco Citti (*Giovanni Pascoli e il lucidus ordo di Orazio*), relatori al convegno, nonché l'inserimento di un suo articolo. Seguono i cinque contributi, ciascuno corredato da puntuali riferimenti bibliografici e, in alcuni casi, iconografici.

Nel primo, *Cattivi maestri (e lotta di classe). Dal plagosus Orbilio all'allegoria di Grammatica*, pp. 13-60 (diviso in cinque paragrafi: *Il personaggio di Orbilio; Punizioni corporali nella scuola antica; La figura del magister plagosus. Un topos letterario; L'allegoria di Grammatica; Lotta di classe e pena del contrappasso. Gli alunni contro il maestro*), Gabriella Moretti si concentra sulla "lotta di classe" tra maestri e allievi e – nella sua analisi di opere letterarie e iconografiche a partire dalla descrizione del celebre maestro oraziano – si sofferma sull'atteggiamento particolarmente severo degli insegnanti antichi (ben rappresentato, per esempio, dalla figura di Grammatica munita di frusta), tale da «suscitare fra gli alunni sottoposti alle punizioni un rancore omicida, sfogato sul maestro con gli stessi strumenti scrittori impiegati nella quotidiana vita scolastica» (pp. 43-44): un esempio per tutti quello di San Marco di Aretusa in Siria, il cui corpo – secondo la testimonianza di Gregorio di Nazianzo nell'orazione *Contro Giuliano* – fu sfregiato dai suoi allievi con trafitture di stilo.

Claudio Bevegni propone un interessante studio dal titolo *Creare il nuovo sulle orme dell'antico. Aldo Manuzio "principe degli editori"*, pp. 61-84 (suddiviso in sei paragrafi: *Difficoltà di un editore; L'editoria come missione; Le lettere di dedica come testimonianza del mondo e dei mores di Aldo; Aldo editore di testi greci. Così inizia l'avventura; Invenzioni ed espedienti di un editore; Il petrarchino. Riflessi in campo artistico*). Analizzando alcune lettere scritte da Manuzio, l'autore delinea le straordinarie qualità dell'editore veneziano che, ponendosi come diffusore delle *bonae litterae*, rivoluzionò non soltanto il mondo dell'editoria, ma anche le abitudini dei lettori: egli, infatti, trasformò lo stampatore in un vero e proprio editore e, grazie alla diffusione dei libri in formato "tascabile", rese la lettura anche un momento ricreativo e di svago.

Nel terzo contributo, *Virgilio legge, Ottavia sviene. Fortuna figurativa di un passo dell'Eneide*, pp. 85-144, Roberto Andreotti prende spunto dall'analisi di un brano tratto dal romanzo *Augustus*, dello statunitense John Edward Williams, per indagare la fortuna iconografica (di età neoclassica e preromantica) dell'episodio della *Vita virgiliana* di Donato, in

cui Virgilio legge in anteprima, davanti a Ottaviano e Ottavia, i versi del libro VI dell'*Eneide* dedicati a Marcello, nipote dell'imperatore, prematuramente scomparso.

Nella relazione su *Stile, immagine e narrazione nel pensiero di Winckelmann sull'arte antica* (pp. 145-154), Maurizio Harari si concentra sull'«apparente difformità del paradigma processuale utilizzato per l'arte etrusca, rispetto a quello evoluzionistico e quasi biologico dell'arte greca» (p. 145), emergente dalla lettura dei capitoli dedicati a Winckelmann in due saggi di Mauro Cristofani, *L'arte degli Etruschi* e *La scoperta degli Etruschi*. Harari dimostra che tale difformità costituirebbe forse un falso problema in quanto i tre stili dell'arte etrusca presentano un percorso non sovrapponibile ai quattro di quella greca poiché l'arte etrusca «muove [...] a descrivere il suo arco da una preistoria anteriore al tempo delle immagini greche» (p. 151).

Da ultimo, Sergio Audano, *Catullo scapigliato. Il carme 5, i baci e Tarchetti lirico*, pp. 155-163, avanza l'ipotesi che Iginio Ugo Tarchetti, uno dei maggiori esponenti della Scapigliatura, abbia subito il fascino di questo carme catulliano nella composizione della poesia X (secondo l'edizione Mosena) dei *Disjecta*. Il componimento di Tarchetti si può collocare nell'ambito della fortuna del carme catulliano, poiché comune ai due testi è la centralità del motivo del bacio e dell'amore che «trascende ogni convenzione e si pone al baricentro dell'esistenza come valore assoluto» (p. 162).

Il volume in oggetto appare meritorio soprattutto per due motivi: in primo luogo poiché il ricco ventaglio analitico offerto dai contributi qui raccolti fornisce al lettore molteplici e interessanti spunti di riflessione; in secondo luogo perché – realizzando l'obiettivo prefissato dai curatori – dà impulso alla diffusione degli studi classici in un momento storico e culturale «che ha urgente bisogno di recuperare e consolidare la propria memoria» (p. 9). Un importante contributo, dunque, nell'ambito degli studi sulla fortuna dell'antico nella cultura europea.

CHIARA MERIGGIO
(Università degli Studi di Genova)

Irene J.F. de Jong, *I classici e la narratologia. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, ed. it. a cura di Andrea Cucchiarelli, Carocci, Roma 2017, pp. 238.

A Irene de Jong, docente di Greco antico nell'Università di Amsterdam, si deve un grande impulso nell'applicazione della narratologia alle letterature classiche, come testimoniano i suoi numerosi contributi, tra i quali il commento narratologico all'*Odissea* costituisce un modello esemplare. Come osserva nella premessa, con questo volume l'autrice, si propone di offrire a studenti e studiosi uno strumento pratico di introduzione all'analisi narratologica dei testi classici. La raccolta è preceduta dalla *Prefazione all'edizione italiana* di Alessandro Schiesaro, un testo di grande interesse che muove dalle ascendenze classiche della narratologia, da Aristotele in poi, per evidenziare la poliedricità di analisi offerta dai differenti fenomeni narrativi, già individuata dagli esegeti antichi.

L'opera si compone di due parti: nella prima (capp. 1-5) l'autrice offre un'attenta disamina degli strumenti narratologici (autore, narratore, narratario, focalizzazione, *fabula*, storia, testo, tempo, spazio); nella seconda parte (capp. 6-8) si propone di analizzare alcuni testi classici alla luce di quanto è stato esposto nella prima. Si tratta di un manuale facilmente fruibile e ricco di esempi, nel quale de Jong illustra l'utilizzazione dei principi della narratologia, ormai canonizzati, seppur sempre in evoluzione, per l'analisi dei testi antichi. Nei vari capitoli gli

esempi della letteratura classica offrono la possibilità di parlare degli sviluppi delle tecniche compositive, guardando al loro uso nel tempo rispetto ai modelli interpretativi del reale di ogni epoca. La studiosa accompagna i fruitori del suo lavoro sulla narratologia rendendoli coscienti di quanto la formalizzazione di questa disciplina si accompagni all'evoluzione della terminologia specifica e all'ampliamento del suo campo d'azione. Il termine "narratologia" fu coniato da Tzvetan Todorov nella sua *Grammaire du Décaméron* nel 1969. Gli anni '60 e '70 del secolo scorso furono i momenti di massimo splendore per questa metodologia, perché in quegli anni si imposero le teorizzazioni di Bal, Booth, Genette e Stanzel. Tuttavia, anche nella mentalità classica erano presenti riflessioni sulla differenza tra testo del narratore e testo dei personaggi (tra *diegesis* e *mimesis*), sulla nozione di trama, sullo scarto tra *telling* e *showing*. Gli autori classici dimostrarono di saper fare ottimo uso anche della prolessi per garantirsi il coinvolgimento dei lettori fisici, fecero i conti con il tempo del racconto diverso da quello della storia e costruirono coscientemente il punto di vista dei personaggi.

Un assioma del manuale in questione è che non possa esistere prodotto letterario senza una narrazione. Da questo concetto di base scaturisce l'applicabilità della nozione di narratore, di fruitori del testo, di uditori, di autori e personaggi a tutte le opere letterarie, indipendentemente dal loro genere di pertinenza. La seconda parte dell'opera, *Esercizi di narratologia*, è dedicata all'epica, alla storiografia e al dramma. L'applicazione dei principi della narratologia all'epica per de Jong è possibile perché è «nell'epica che ha fatto la sua prima comparsa la gran parte dei più comuni artifici narrativi» (p. 139): l'invocazione alle muse, l'inizio in *medias res*, la prolessi, l'analessi, l'*ekphrasis* e la focalizzazione secondaria. Come esempio concreto l'autrice sceglie di analizzare il libro II dell'*Eneide*. La disfatta di Troia, l'*Iliouperis*, era già stata narrata dalle fonti di Virgilio, ma egli con diversi accorgimenti stilistici riesce a proporre una versione originale. Il narratore della disfatta della città non è una vittima, impotente di fronte al destino dei Troiani, né una donna, che non ha il ruolo sociale dell'eroe, ma un guerriero. Diversamente dalle fonti pregresse, si tratta di un narratore interno, protagonista della storia, un uomo che investito del *mos maiorum* possa essere apprezzato dai lettori romani del tempo. La difficoltà di Virgilio è quella di affidare una storia complessa a un narratore interno, che alterna la posizione di narrante a quella di esperiente. Tale doppia identità, in quanto narratore, permette a Enea di trasmettere i fatti ai narratori tramite analessi e prolessi, di assumere il ruolo di portatore di notizie indicibili per quanto dolorose, di vestire i panni di un messaggero tragico, che è testimone oculare di una vicenda in cui non ha ruolo (la morte di Priamo) e di parlare di fatti che gli sono stati rivelati e per i quali ha agito di conseguenza.

Per quanto riguarda l'applicabilità del metodo narratologico al genere storiografico, de Jong osserva che ciò è possibile in quanto il testo storiografico trasmette una narrazione; tuttavia, alcune diversità di approccio nell'analisi dei testi storiografici dipendono dal modo con cui gli storici hanno usato le tecniche narrative, tanto che si è pensato di ripartire la narratologia in finzionale (quella dell'epica, dei romanzi) e storiografica. Questa distinzione appare superflua per i testi storici antichi, fortemente influenzati dagli espedienti retorici, dai contenuti e dai modelli narrativi dell'epica. Come esempio delle sue riflessioni sul genere storiografico la studiosa considera le *Storie* di Erodoto, analizzando il racconto della tragica morte del figlio di Creso, Ati, ucciso da Adrasto (I 34-45). Il narratore, esterno e onnisciente, fa uso di presenti storici per strutturare la vicenda principale, di nomi parlanti dei personaggi, di ripetizioni, di ironie tragiche, dell'introduzione di sogni premonitori per rendere prolessi e analessi, della disposizione degli episodi ad anello. Il fatto storico è rielaborato sul modello del racconto greco, arricchito da *exempla* grazie ai quali lo storico divulga la sua idea di un destino predefinito che incombe su tutti indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza o dal censo.

Il volume si conclude con l'analisi narratologica di un testo drammatico. La differenza tra un'opera narrativa e una drammatica è che, nel primo caso, la figura del narratore gestisce i contenuti, nel secondo, il fruitore del testo drammatico si sente direttamente a contatto con i personaggi della rappresentazione. Osserva de Jong che il narratore di un testo drammatico è inesistente, mentre gli artifici formali sono da ricondurre all'autore drammatico; ma anche nel genere drammatico sono presenti narrazioni interne, pronunziate da personaggi che agiscono da narratori. Si tratta di narratori secondari che, a loro volta, si rivolgono a narratori secondari che, nei testi teatrali, sono figure divine, alle quali viene affidato il compito di esporre il prologo, oppure messaggeri, coro e personaggi che mettono a parte altri personaggi di fatti relativi al passato o al futuro. Essi allargano il campo temporale dell'azione e quindi delle vicende trattate. L'analisi di de Jong focalizza un esempio di narrazione nel dramma, il discorso del messaggero. Sembra nella fattispecie che i messaggeri avessero il compito di narrare anche a causa dei limiti concreti della rappresentazione: la presenza del coro sulla scena, che impediva di cambiare gli scenari con facilità; il limitato numero degli attori, che rendeva impossibile rappresentare eventi di massa. Inoltre, i messaggeri raccontavano di suicidi, battaglie e assassini, temi che erano considerati lesivi del rispetto dei luoghi sacri in cui venivano rappresentati i drammi; infatti, essi sono per lo più personaggi di umile estrazione sociale, narratori interni che, siccome anonimi, sulla scena possono sfuggire agli eventi a cui assistono e raccontarli come esperienti o narranti. L'esempio offerto dall'autrice per spiegare tali riflessioni è l'analisi di Euripide, *Baccanti*, 1043-1152, dove il racconto del messaggero sulla tragica morte di Penteo riflette le categorie della narratologia.

Applicando i moderni modelli della narratologia ai testi classici, de Jong dimostra la precarietà di ogni forma di canonizzazione dei generi letterari e di ogni ripartizione tra mondo classico e moderno. La parcellizzazione convenzionale dello scibile umano non dovrebbe generare la sterile specializzazione degli studiosi; piuttosto si dovrebbe agire allo scopo di "dividere per unire". All'autrice va il merito di possedere una grande visione d'insieme su un argomento vasto e versatile, presentando una riflessione approfondita su un tema complesso e, allo stesso tempo, offrendo a studenti e studiosi delle letterature classiche un manuale pratico e comprensibile di approccio al metodo narratologico. A questo scopo l'utilizzazione degli strumenti narratologici è illustrata da continui, efficaci esempi tratti dalle letterature classiche e ogni capitolo si chiude con una ampia bibliografia ragionata, dedicata alla narratologia e al rapporto con gli studi classici, mentre un dettagliato *Indice dei nomi e delle cose notevoli* e un *Indice dei passi greci e latini* concludono il volume.

MICHELA PRINCIPINI
(Università degli Studi di Genova)

Antonio Ziosi (a cura di), **Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito / Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij.**, Marsilio, Venezia 2017, pp. 337.

Nello scenario letterario antico, la tragica storia d'amore fra Didone ed Enea è una delle vicende più conosciute e predilette, come dimostra il notevole interesse destato non solo nella critica di ogni epoca, ma anche nell'immaginario collettivo. Il ritratto di Didone, che Virgilio consegna all'*Eneide* come figura dell'eroina abbandonata e destinata al sacrificio estremo per amore, è stato oggetto di molteplici e diverse riscritture, nelle quali si riflettono le istanze culturali di determinati contesti storici. E sulla base di questa premessa, Antonio Ziosi costruisce

un *excursus* articolato e significativo delle successive e varie versioni dei miti collegati alla regina cartaginese, per poi prendere in considerazione le opere letterarie che ne restituiscono allusioni più o meno intense. Il volume è suddiviso in due porzioni principali: la prima, rappresentata dall'ampia introduzione, coincide con il nucleo fondante dell'opera, nel quale l'autore, oltre a enunciare i principi metodologici della sua ricerca, propone spunti di riflessione del tutto originali. La seconda parte, che potremmo definire antologica, è costituita dai testi in traduzione delle opere letterarie dedicate alla regina cartaginese, il cui ordine cronologico segue fedelmente il titolo del volume: il libro IV dell'*Eneide* virgiliana, la lettera 7, di Didone a Enea, delle *Heroides* di Ovidio, il *De muliebris claris* 42 (*Didone, o Elissa, regina di Cartagine*) di Boccaccio, la tragedia *Didone, regina di Cartagine* di Christopher Marlowe, la *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* tratti da *La terra promessa* di Giuseppe Ungaretti, *Didone ed Enea* di Iosif Brodskij.

Nell'introduzione, l'autore ricostruisce l'origine e l'etimologia dei nomi attribuiti dalla tradizione a Didone, la leggenda della fondazione di Cartagine e della missione di Enea e il loro intrecciarsi nel capolavoro virgiliano. A questo proposito, alla celeberrima versione, narrata nell'*Eneide*, della morte della regina cartaginese avvenuta in seguito all'abbandono dell'amato troiano, Ziosi ne affianca una, meno nota, riportata da Timeo di Tauromenio, secondo la quale Elissa (questo, secondo Servio, sarebbe il suo nome originale, traduzione fenicia di *Theiossò*; *Deidò* il suo nome tra i Libii, a causa del suo lungo errare), sorella del re di Tiro, Pigmalione, abbandonò la sua terra natale in seguito all'uccisione, da parte di quest'ultimo, del marito. Fino a questo punto, la vicenda appare del tutto simile, anche per il fatto che l'eroina, dopo molte peripezie, giunge in Africa e qui fonda il suo nuovo regno, la città di Cartagine. L'unico aspetto che non coincide con la versione virgiliana riguarderebbe il motivo che la spine al suicidio: quando il re dei Libii la chiese in sposa, la sovrana finse di preparare un rito per sciogliere il vincolo di fedeltà che la legava al marito, ma si gettò tra le fiamme dall'alto della sua reggia per non essere costretta al tradimento: un suicidio, quindi, attuato per mantenere fede al voto nuziale.

Nelle *Historiae Philippicae*, l'opera perduta di Pompeo Trogo pervenuta nel compendio di Giustino, il consorte ha il nome Acherba (secondo Servio, probabile variante del nome originario Sicarbas, mutato poi in Sicheo da Virgilio). Una volta giunta in Africa, l'eroina ricerca uno spazio di terra, ampia quanto una pelle di bue, poi tagliata a strisce per ricavarne l'area di un'intera città. Il re dei Marsitani, Hiarbas, chiede la mano della regina, minacciando, in caso di rifiuto, di muovere guerra contro i Punici. Essendo stata presa con la forza e costretta, secondo Servio, alle nozze dai sudditi, Didone si getta su una pira fatta innalzare in onore del defunto marito dopo essersi pugnalata davanti al popolo.

Come nota Ziosi, in queste diverse versioni del mito non è presente alcuna menzione dell'incontro fra la regina cartaginese ed Enea, che resta totalmente estraneo alla sua morte, anche perché la cronologia mitologica non consente di unire i due racconti: la fondazione di Cartagine risalirebbe all'814 a.C., mentre il ciclo troiano narra di avvenimenti precedenti di almeno quattrocento anni. L'autore condivide l'ipotesi di B.G. Niebuhr, secondo la quale sarebbe stato il poeta Nevio il primo a legare la vicenda di Didone a quella dell'eroe fondatore della stirpe romana. Lo studioso, infatti, fornisce un'interpretazione del fr. 20 Blänsdorf (13 Mar. = 23 Morel) che permetterebbe di individuare nella tragica storia d'amore tra i due personaggi l'origine delle ostilità fra Roma e Cartagine. Tramite le fonti precedenti a Virgilio riportate da Ziosi, è possibile verificare l'unione fra i cicli troiano e punico: in Varrone, secondo Servio (*Aen.* V 4) e Servio Danielino (*Aen.* IV 682), Enea avrebbe invece amato Anna, sorella di Didone. Ateio Filologo (*Carisio, gramm.* 1), per contro, si chiedeva se fosse davvero esistito l'amore fra la regina e l'eroe.

Attendibile e supportata da validi ragionamenti è l'ipotesi di Ziosi, che legge nella vicenda di Didone tramandata dall'*Eneide* la risultanza della commistione di diversi generi: l'*epos* (con stilemi topici come il naufragio dell'eroe, la narrazione delle peripezie, gli dèi che gli intimano di proseguire il viaggio, la *pietas*, l'abbandono); la storiografia, con la maledizione di Didone quale presupposto eziologico alla rivalità fra Roma e Cartagine e con la presunta allusione velata a un'altra regina africana pericolosa e adescatrice contemporanea: Cleopatra; la tragedia, con un prologo e un epilogo, con tanto di *deus ex machina* finale.

Nelle *Heroides* di Ovidio si intravede costantemente il modello virgiliano, anche se il mito della regina cartaginese è talvolta rivisitato e contraddetto. È il caso della vicenda di Anna, presente in *fast.* III 523-656. Dopo aver ricordato brevemente la tragica fine di Didone, il poeta di Sulmona si sofferma sulle successive peregrinazioni della sorella, che arriva nel Lazio dove incontra di nuovo Enea, suscitando la gelosia di Lavinia. In effetti, è possibile che Ovidio si sia ispirato a una tradizione incentrata sulla storia d'amore fra Anna e l'eroe troiano, confermata da Silio Italico (VIII 50-202) e forse insinuata persino in *Aen.* IV 421-423, in particolare nell'espressione *sola viri mollis aditus et tempora noras*. Servio, *Aen.* IV 682 e V 4, attribuisce a Varrone la testimonianza di questa versione alternativa. Nelle *Heroides*, la regina cartaginese, che appare rivestire il ruolo di un'amante elegiaca anziché quello di un'eroina epica, arriva a scardinare tutto l'immaginario ideologico costruito dal poema virgiliano, che rimane dunque il modello a cui attingere e dal quale distaccarsi al medesimo tempo. Alle qualità dell'Enea nel poema virgiliano, che nella *pietas* e nella *fides* fonda le prerogative morali del fondatore della stirpe romana, il testo ovidiano oppone le esclamazioni di Didone, *perfidus* e *impius*. La regina arriva a mettere in dubbio il racconto delle gesta compiute dall'eroe a Troia, scardinando un altro elemento essenziale dell'*Eneide*. Secondo un'altra tradizione, infatti, Enea si sarebbe salvato perché avrebbe consegnato la sua città ai Greci, con Antenore. L'eroe si configurerebbe dunque come un traditore. Altro elemento stridente rispetto al modello è l'allusione, da parte di Didone, alla sua presunta gravidanza, negata invece nel testo virgiliano. Certo è che l'epitaffio con cui si conclude l'epistola ovidiana dischiude la via all'immagine della sovrana come sarà ricordata nelle epoche successive: non integerrima moglie fedele a Sicheo, ma tragica eroina suicida per amore.

Si deve alle successive riscritture di autori cristiani, a partire da Tertulliano, il tentativo di riabilitare Didone, come esempio di virtuosa castità. Su questa linea si pongono Minucio Felice, Prisciano, Orosio, Girolamo: persino Agostino, *conf.* I 13, 20-22, sembra mettere in dubbio la versione dell'*Eneide*, mentre uno degli *Epigrammata Bobiensia*, il n. 45, contiene un'invettiva di Didone nei confronti di Virgilio, un poeta divulgatore di menzogne. La medesima posizione è assunta da Macrobio, *Sat.* V 17, 4-6 e si ritrova nella tradizione medievale: il *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure e la *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne affrancano la regina cartaginese dalla colpa di aver tradito il marito. Dante rimane invece fedele a Virgilio, collocando Didone, nella *Commedia*, non tra i suicidi, ma tra i lussuriosi; Petrarca, nel *Triumphus Pudicitiae*, torna invece a difenderla. Boccaccio, che nelle opere giovanili sembra rimanere fedele al modello virgiliano, nel *De casibus virorum illustrium*, nel *De mulieribus claris* e nella *Genealogia deorum gentilium*, mette in atto la riabilitazione della regina dalla macchia gettata ingiustamente sul suo onore: nel *De casibus*, infatti, seguendo come modello Giustino, afferma che Didone avrebbe preferito darsi la morte piuttosto che cedere a Enea.

Tralasciando la proliferazione di opere drammaturgiche basate sulla rielaborazione della vicenda di Elissa nel Rinascimento, Ziosi si sofferma sulla *Tragedia di Didone* di Christopher Marlowe. Lo storico rivale di William Shakespeare guarda al modello virgiliano, ma lo contamina con la rielaborazione ovidiana, come risulta evidente già nel prologo del dram-

ma, che vede protagonisti Giove e Ganimede e che contiene il filo conduttore della potenza distruttiva della passione amorosa.

La *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, considerata l'opera che sancisce la nascita del melodramma moderno, secondo Ziosi già nell'argomento tradisce la contaminazione tra le fonti: Virgilio, Servio, Giustino appaiono presenti, così come la versione varroniana dell'innamoramento di Anna per Enea.

Assai suggestiva è l'analisi dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* di Giuseppe Ungaretti, in cui la regina cartaginese diventa il simbolo dell'abbandono della propria giovinezza, trascorsa dal poeta in terra d'Africa. Il declino fisico e morale è emblema della decadenza di un'intera civiltà, che in futuro dovrà soccombere alla potenza romana.

Per quanto riguarda gli altri testi, *Didone e Enea* è un componimento poetico di Iosif Brodskij, denso di riferimenti alla mitologia antica. Il mito è alla base della poesia *Didone parla* di Anna Achmatova, e di *Dido and Aeneas* di Henry Purcell, melodramma in tre atti ispirato a Virgilio, ma anche con presenze di Ovidio e Macrobio.

L'opera di Antonio Ziosi è dunque estremamente ambiziosa, perché insegue la fortuna di una vicenda complessa, legata a una tradizione non lineare, connotata da molteplici significati. Uno dei suoi pregi è certamente l'analisi letteraria puntuale della selezione testuale, corredata da un'ampia e convincente riflessione sul contesto storico e sulle istanze culturali che hanno prodotto le riscritture di questo mito.

ELISA CAMERA
(Università degli Studi di Genova)

Ana Clara Sisul, *La mors immatura en la Eneida* (Ordia Prima. Studia, 10), Brujas, Córdoba, Argentina 2018, pp. 373.

Lo scritto è dedicato a un tema che assume particolare importanza nella seconda parte dell'*Eneide*, in cui sono sei i personaggi che vanno incontro a una *mors immatura*: Niso, Eurialo, Pallante, Lauso, Camilla e Turno. Secondo l'autrice, i sei episodi hanno alcuni tratti in comune, che fanno sì che essi risultino intrinsecamente connessi agli occhi del lettore. La ricerca è condotta secondo una impostazione filologica, ma privilegiando l'analisi di quegli aspetti lessicali e morfosintattici che permettono di cogliere l'intertestualità dell'opera virgiliana. Il volume è diviso in due sezioni, *Tres facetas de la mors immatura* e *Las víctimas de la mors immatura*: nella prima vengono approfonditi il ruolo svolto dai giovani nel poema virgiliano e le caratteristiche condivise da questi personaggi; la seconda è invece dedicata all'indagine delle singole morti.

L'età dei personaggi indagati è inquadrata grazie all'impiego dell'aggettivo *iuvenis* (o di *virgo*, per Camilla), talvolta accompagnati da altri aggettivi, che viene normalmente usato in latino per designare una persona tra i 20 e i 40 anni d'età. Tuttavia, Virgilio sfrutta alcuni espedienti per tentare di ridurre il periodo alle prime fasi della gioventù. L'autore enfatizza in particolare sia la posizione di *filius* che i suddetti personaggi svolgono nell'organizzazione familiare sia il fatto che siano ancora estranei al matrimonio e che le loro azioni belliche siano da considerarsi in termini di iniziazione. Un altro tema che nell'*Eneide* è strettamente legato alle figure dei giovani è quello della *paideia* e del ricambio generazionale: i giovani dei poemi virgiliani rappresentano la transizione verso una società nuova basata sulla saggezza appresa dai *maiores* e sulla forza delle nuove generazioni, in un ricambio generazionale in cui il passaggio tra l'età giovanile e quella adulta è attuato con una iniziazione

bellica. Tuttavia, il tema della morte immatura, che affligge coloro che sono in diversi modi venuti meno al modello morale degli anziani, serve a sottolineare come la guerra stessa sia talvolta di impedimento al mantenimento dell'equilibrio sociale: la seconda parte del poema è infatti costellata da genitori che lamentano l'interruzione della loro stirpe a causa della perdita dei figli in battaglia, tema che, secondo l'autrice, è preannunciato dall'immagine di Icaro, citata parlando delle incisioni realizzate dal padre Dedalo nel tempio di Apollo a Cuma (*Aen.* VI 30-33). Questo aspetto è sottolineato dall'uso dell'aggettivo *infelix* per designare i personaggi che sono toccati dalla tragedia dell'interruzione della genealogia: i giovani morituri, le *virgines* sterili e i genitori che sono stati privati dei figli. Già durante i giochi funebri organizzati in onore di Anchise nel libro V, gli *iuvenes* che vi partecipano agiscono con quella impulsività, noncuranza del pericolo e brama di gloria che caratterizzerà i loro coetanei nella seconda parte del poema e che contrasta con la temperanza degli uomini maturi che, in ultima istanza, conduce sempre i secondi alla vittoria (si veda il confronto tra le figure di Gia e Menete nella gara delle navi e tra Darete ed Entello nello scontro al pugilato).

Un altro elemento che accomuna tutti i giovani deceduti in battaglia è il fatto che essi hanno un rapporto problematico con le armi e diventano spesso protagonisti di episodi che trattano il desiderio di possesso o l'appropriazione (figurata o non) delle armi altrui. In effetti, nell'*Eneide* Virgilio introduce una *risemantizzazione* del tema dello spoglio delle armi. Se nell'epica omerica l'appropriarsi delle armi del nemico sconfitto è una pratica accettata e comune a entrambe le fazioni, nell'*Eneide* questa consuetudine è condannata, a riprova dell'atteggiamento più scettico nei confronti della violenza della guerra di cui Virgilio si fa portatore. Il rifiuto virgiliano di questo genere di azioni risulta evidente dal fatto che a metterle in atto sono o personaggi apertamente caratterizzati da tratti negativi, o giovani ignari che pagheranno con la vita la loro mancanza di rispetto. Eppure, anche nell'innovazione, Virgilio mantiene un certo legame con l'epica omerica: anche in Omero prima Patroclo e poi Ettore vanno incontro alla morte dopo aver abbracciato le armi di Achille, a loro inadatte.

Le *mortes immaturae* assumono inoltre una connotazione sacrificale ma, dal momento che il sacrificio umano non è contemplato nella cultura romana poiché considerato tipicamente barbarico, questo riferimento non è mai esplicito. Il principale esempio è rintracciabile nell'uccisione di Turno, che costituisce il sacrificio di fondazione necessario alla creazione di una nuova civiltà. L'unica morte umana che assume esplicitamente i caratteri di un sacrificio necessario all'arrivo dei Troiani a Roma e alla fondazione della nuova civiltà è quella di Palinuro, il nocchiero che ha condotto Enea in Italia, la cui vita è richiesta da Poseidone in cambio dell'aiuto dato a Venere per permettere a suo figlio di giungere sicuro ai porti dell'Averno (*Aen.* V 813-815). Sebbene Palinuro non sia identificato tra gli *iuvenes* del poema, a livello intertestuale alcuni aspetti delle vicende che portano alla sua morte (il viaggio in mare, il rapimento attuato da una figura mitica, la presenza di una collettività ignara e le inutili grida d'aiuto) richiamano la figura di Ila, il giovane scudiero di Eracle la cui morte può essere considerata il primo sacrificio necessario di un giovane nell'epica antica.

Esistono inoltre passi del poema virgiliano in cui un sacrificio animale rimanda simbolicamente a un sacrificio umano. È questo il caso di *Aen.* V 483-484 in cui il pugile Entelo sacrifica un bue che simboleggia il suo futuro rivale (al contrario in *Aen.* XII 296 di un umano, ucciso in battaglia sopra un'ara per il sacrificio animale, si dice che è una vittima migliore).

Tre sono dunque le caratteristiche fondamentali dei personaggi che saranno indagati nella seconda parte del saggio: l'età giovanile, l'atteggiamento audace e trasgressivo (soprattutto nei confronti delle armi altrui) e il valore sacrificale della loro morte. Questi elementi si ritrovano nel *lusus troianus*, in cui i giovani danno, in un *puerile agmen* (*Aen.* V 548-549), una dimostrazione delle loro capacità marziali, compiendo, nel concludersi della

prima metà dell'opera, un'azione simbolica delle vicende belliche reali che li coinvolgeranno nella seconda. Ciò viene qui esplicitato dal parallelismo introdotto dal poeta fra il disorientamento causato dal muoversi delle schiere degli *iuvenes* troiani e quello provato dalle giovani vittime sacrificali ateniesi nel labirinto del minotauro a Creta.

Nell'introdurre l'argomento della seconda sezione di questo studio dedicata all'indagine delle singole *mortes immaturae* viene sottolineato come sia proprio nella grande partecipazione dei giovani alla battaglia che l'*Eneide* innova l'epica omerica. Ancora una volta, Virgilio elabora un tema partendo da un particolare del mito omerico: la vicenda di Troilo, ripresa dal poeta augusteo nella descrizione delle rappresentazioni della guerra troiana che si trovano nel tempio di Giunone a Cartagine (*Aen.* I 474-478). In essa vi sono, infatti, tutti gli elementi che caratterizzeranno i giovani *morituri* virgiliani: il rapporto problematico con le armi, lo scontro con guerrieri superiori per forza ed esperienza bellica e l'estinzione di una linea genealogica (nel caso di Troilo, di Troia stessa) a causa della morte di uno dei più giovani fra i suoi esponenti.

Le prime *mortes immaturae* prese in causa sono quelle di Eurialo e Niso. I due giovani compaiono nel libro V, dove partecipano alla gara di corsa del *lusus troianus*, e nel IX, dove sono protagonisti della famosa incursione notturna nel campo avversario. In prima istanza l'autrice si concentra sugli aggettivi con cui i due vengono presentati. Entrambi sono chiamati *pueri* da Enea (*Aen.* V 349), inserendosi a pieno diritto nella schiera degli *iuvenes*. Di Eurialo viene poi sottolineata la bellezza che, secondo l'autrice, non ha un valore totalmente positivo poiché Eurialo la sfrutta per ingannare. L'aggettivazione di Niso si concentra invece sull'*acerrimus armis* di *Aen.* IX 178, che rimanda a due altri combattenti citati nel poema con la medesima aggettivazione: Aiace (cfr. *Aen.* II 414), la cui figura richiama il motivo dell'appropriamento di armi altrui, e Camerte, sotto le cui mentite spoglie la ninfa Giuturna invita i Rutuli ad attaccare i Troiani durante la tregua, con un espediente moralmente discutibile tanto quanto la decisione di Niso di uccidere i nemici mentre riposano.

Eurialo e Niso sono peraltro protagonisti di due episodi di chiara ispirazione iliadica e le loro azioni sono dunque in linea con quella morale eroica omerica, fondata su uno spiccato individualismo, che caratterizza negativamente le azioni dei giovani dell'*Eneide*. Nell'episodio della corsa si possono notare tutti gli elementi tipici della gioventù *moritura* virgiliana: l'agire ardito e vanaglorioso e l'impiego di mezzi moralmente discutibili. Niso perde la gara poiché si distrae a esultare per la vittoria prima del traguardo. Eurialo vince, ma grazie all'inganno ordito da Niso, che fa cadere Salio che teneva testa all'amico. Similmente, nel libro IX, è il desiderio di gloria personale a spingerli a tentare l'incursione nel campo avversario, contravvenendo agli ordini dati da Enea, e il fatto che ciò avvenga di notte porta tale azione ad assumere valore ambiguo e rende la morte dei due interpretabile in termini sacrificali. Nella vicenda ha una certa importanza anche il tema dell'appropriazione delle armi altrui, parte del piano di Eurialo e Niso fin da principio (*Aen.* IX 242-243; 267-271). Sarà infatti proprio l'illecito bottino a condurli in rovina, poiché l'elmo rubato che Eurialo indossa, riflettendo la luce della luna, segnerà la loro posizione mentre il resto del bottino sarà d'impaccio alla fuga conseguente.

La studiosa approfondisce anche i caratteri peculiari delle descrizioni delle morti dei due giovani. La narrazione della morte di Eurialo (*Aen.* IX 431-437) ha una forte valenza erotica (*Niso y Eurialo. Entre heroísmo y erotismo*, è infatti il titolo del capitolo a loro dedicato): il penetrare della spada nel suo corpo è interpretabile come una deflorazione violenta, simbolo di quell'ingresso precoce della gioventù nel mondo adulto che la guerra rende necessario; il richiamo ai colori bianco e rosso sposta momentaneamente l'espressività epica nei canoni dell'elegia (elemento che si ritrova anche nella descrizione del corpo morto di

Pallante in *Aen.* IX 67-71 e, in particolare, si noti il legame tra la similitudine floreale di *Aen.* IX 935-937 e XI 67-71 e quella di Catullo 62, 43-47). Il racconto della morte di Niso sottolinea invece l'eroismo del suo gesto: egli va incontro a una *pulchra mors*, cadendo al fianco dell'amico dopo averlo vendicato. Per concludere viene sottolineato il valore sacrificale che assume la morte dei due giovani. Già nella gara di corsa del libro V, Niso scivola su del sangue sacrificale versato in apertura dei giochi, così che anche lui diviene figuratamente una vittima del sacrificio. Sono invece alcuni elementi della descrizione di Eurialo a sottolinearne il valore sacrificale, in particolare la bellezza e la purezza, caratteristiche tipiche degli animali scelti per il sacrificio.

Il secondo capitolo di questa sezione (*Las desiguales batallas de Palante y Lauso*) indaga le morti di Pallante e Lauso che, secondo l'autrice, possono essere considerate "due facce della stessa medaglia". Entrambi i personaggi si fanno portatori di un'immagine tipica della gioventù. Introducendolo nell'opera, Virgilio identifica Pallante come *filius* (*Aen.* VIII 104), per sottolineare sia la sua giovane età sia la sua posizione di unico erede nella stirpe degli arcadi, tragicamente interrotta dalla sua morte. Nei versi seguenti poi, con gli aggettivi *audax* e *obvius* (vv. 110-114), mette in risalto la caratteristica tipica dell'audacia. Il poeta porta infine l'attenzione sul suo ruolo di *discipulus*, rimarcando più volte come egli ammiri e imiti le azioni del padre e di Enea (*Aen.* VIII 517; X 159-162; 369-372) e come il suo ingresso in guerra abbia valore di iniziazione (*Aen.* XI 156-157). Anche Lauso, nel suo ingresso nella trama del poema (*Aen.* VII 649-654), viene aggettivato come *filius*. La sua figura assume inoltre un carattere fortemente positivo: è *pulcher*, *dignus* e soprattutto *debellator*, aggettivo che condivide con il solo Enea e che lo qualifica come civilizzatore. I due giovani sono presi in causa insieme da Virgilio in *Aen.* X 431-438 secondo una precisa strategia poetica. In questa sede sono presentati in una visione armonica: in schiere opposte essi sono giovani, belli ed esperti nell'arte marziale. Per il mantenimento dell'equilibrio sarebbe dunque necessario che si scontrassero tra loro, ma questo non avviene. Entrambi, infatti, muoiono sotto i colpi di un guerriero più abile, conferendo agli avvenimenti un tono di maggiore tragicità.

I due si distinguono tuttavia nel modello eroico a cui si rifanno. Pallante, agendo sotto la spinta del desiderio di fama, si accosta al modello greco. Quando accetta il combattimento con Turno, afferma, similmente ad Achille (*Il.* IX 412-416), che il suo codice eroico offre solo due opzioni: vincere e appropriarsi delle spoglie del nemico o morire. Inoltre, come Achille, sacrifica il bene comune della sua fazione per la salvaguardia dell'onore personale, dal momento che la sua morte porterà all'esaurirsi della sua dinastia. Le azioni di Lauso, al contrario, sono spinte da un sentimento tipicamente latino, la *pietas* filiale, che gli è riconosciuta da Enea stesso (*Aen.* X 811-812). Anche in questo caso la morte dei due giovani è anticipata dal loro rapporto problematico con le armi.

Pallante desidera impadronirsi delle armi di Turno, che sono però inappropriate alla sua giovane età, come viene rimarcato dall'allusione sessuale creata sull'ambiguità del termine *telum* (*Aen.* X 482-485). È inoltre, la decorazione del suo stesso balteo a preannunciarne la fine (*Aen.* X 496-499). Su di esso è inciso il mito delle Danaidi, che rimanda al destino dei figli di Egitto, morti a loro volta nell'atto di entrare nel mondo degli adulti. In aggiunta, il passo che descrive il balteo del giovane ricorda il brano omerico in cui viene descritto quello di Eracle (*Od.* XI 609-614), cosicché le stesse armi di Pallante sono percepite dal lettore come inappropriate alla sua giovane figura. Lauso è invece accostato alla pratica dello spoglio delle armi da due passi: nel primo (*Aen.* X 773-776) è suo padre Mezenzio a desiderare per lui le armi di Enea, mentre, nei vv. 794-802, è lui stesso che, sostituendosi al padre in guerra, si rende idealmente autore dello spoglio delle sue armi. Più avanti viene approfondito il valore sacrificale della morte dei due giovani. È Evandro ad avanzare la possibilità che la morte

del figlio sia necessaria alla realizzazione di uno schema superiore (*Aen.* XI 166-168). Egli si rivolge peraltro al suo corpo con l'allocuzione *primitiae iuvenis miserae* (v. 156), che rievoca la pratica sacrificale che comprendeva l'offerta agli dèi dei primi frutti raccolti. Inoltre, l'uccisione di Pallante per mano di Turno conduce alla necessaria uccisione di quest'ultimo per mano di Enea (e non a caso, alla fine del libro XII, viene menzionato Pallante). La morte di Lauso, la cui figura si avvicina in alcune caratteristiche a quella di Enea, è invece un sacrificio necessario a pacificare suo padre, interrompendo il ciclo della violenza.

Il terzo capitolo è dedicato a Camilla, eroina che fuoriesce dai normali canoni della *mulier* romana, caratterizzandosi per il compimento di azioni che sono normalmente pertinenti al raggio d'azione maschile. Fin dalla sua introduzione (*Aen.* VII 803-811) Camilla è presentata come una *bellatrix*, aggettivo che, nell'*Eneide*, condivide solo con Pentesilea (*Aen.* I 493). In costei troviamo inoltre un chiaro esempio di come l'iniziazione al mondo adulto attraverso la pratica nuziale si sostituisca, nel poema virgiliano, con una iniziazione bellica: il corteo di uomini armati di cui è a capo nel suo ingresso in scena è, infatti, considerata dall'autrice l'alternativa marziale di un corteo nuziale. Ciò è peraltro reso possibile dal fatto che Camilla, essendo stata consacrata dal padre alla dea Diana, deve mantenersi casta (ed è per questo spesso appellata *infelix* in *Aen.* XI 563). Un altro aggettivo riferito a Camilla nell'*Eneide* è *femina*, proprio per sottolineare l'opposizione tra la sua natura fisica e le sue azioni. Eppure la guerra impone anche a lei un mutamento. Camilla non è stata cresciuta come *bellatrix*, ma come cacciatrice, e questa estraneità al mondo della guerra (che lei stessa riconosce nel nemico in *Aen.* XI 686), seppur camuffata dal cambiamento di vesti e armi, è una delle cause profonde della sua morte, come simboleggiato dal fatto che, quando si appresta a uccidere la sua ultima vittima, in un'azione che condurrà alla sua morte, è aggettivata come *venatrix* (*Aen.* XI 780).

Anche in Camilla ricorre il tema del rapporto problematico con le armi, proprie e altrui. Le armi dell'eroina sono definite in *Aen.* XI 687 *muliebra arma*, ma – come viene chiarito poco più avanti quando al v. 710 sono dette *paria arma* – il primo aggettivo non ha lo scopo di designarle come inferiori. Anzi, secondo l'autrice, con l'uso del sostantivo *arma* si vuole ricreare un contatto con l'*arma virumque cano* del primo verso del poema virgiliano e proporre un parallelismo fra la figura di Enea e quella di Camilla (come sarebbe confermato anche dalla simmetria delle parole riferite da Camilla a Ornito e da Enea a Lauso, dopo averli feriti a morte). Inoltre Camilla comincia a “dare la caccia” (non a caso in maniera *caeca* e *incauta*, cfr. *Aen.* XI 781) al suo ultimo nemico, Cloreo, perché abbagliata da un tale desiderio per le sue brillanti e lussuose armi orientali da farle abbandonare la sua natura di vergine combattente a favore di un *femineus predae et spoliolum amor* (*Aen.* XI 782). Pure il suo decesso assume caratteristiche erotiche e sacrificali, in quanto la morte di Camilla può essere letta come una deflorazione o, vista la sua scelta di castità, come una violazione (confermata dall'uso nel v. 848 del verbo *violare*). La vergine muore, infatti, versando il *verGINEUM CRUOREM*, trafitta al seno (dunque in una zona tipicamente femminile) dalla “lancia” di Arrunte. L'eroina racchiude inoltre in sé gli aspetti propri dei sacrifici umani alle divinità: è donna e vergine. Questo aspetto è messo in risalto dal fatto che, nel descrivere la fuga del suo assassino, lo si paragona a un lupo che scappa dopo aver ucciso un bue, animale connesso con la pratica sacrificale. Lo scopo del suo sacrificio è, secondo l'autrice, dare un ruolo nella guerra a un gruppo sociale solitamente relegato in disparte dall'epica: dopo la morte di Camilla, infatti, anche le donne cominciano a partecipare attivamente alla difesa delle mura.

L'ultimo joven virgiliano è Turno, un personaggio costruito sulla tensione fra tratti molto diversi: egli è talvolta *iuvenis* (in particolare, in *Aen.* VII 473 e XII 221, dove la sua descrizione trova importanti punti di contatto con quella di Eurialo) e, talvolta, *vir* e *heros*. Tuttavia

l'autrice sembra indicare una *ratio* nel modo in cui Turno viene aggettivato. Il capo dei Rutuli è detto *iuvenis* in momenti in cui se ne vuole sottolineare la vulnerabilità e la passività, o quando a rivolgersi a lui sono anziani o dèi. Egli condivide poi alcuni tratti con gli altri giovani fin qui presi in analisi: è ancora *filius* e non *pater*, e la sua personalità è caratterizzata da belligeranza, impulsività, individualismo e ricerca irriflessiva di gloria. Quando uccide Pallante, Turno si rende a sua volta protagonista di uno spoglio di armi che lo condurrà alla morte (l'autrice peraltro sottolinea come questo omicidio sia compiuto in termini eccessivamente violenti anche per un eroe di stampo omerico, cosicché l'intero agire di Turno in questa sede assume tinte fosche). Sarà infatti la vista del balteo di Pallante (*saevi monimenta doloris*, *Aen.* XII 945) sulle spalle del nemico a spingere Enea a ignorare le suppliche del re dei Rutuli e a sferrare il colpo mortale. Il duello finale tra Enea e Turno, che ricalca quello fra Ettore e Achille, afferma inoltre il superamento del modello greco da parte di Virgilio: non è infatti possibile stabilire una corrispondenza, coerente per tutto il poema, del tipo Enea-Achille/Turno-Ettore, poiché i due personaggi virgiliani assumono alternativamente i tratti dell'uno o dell'altro eroe. Viene infine dato spazio all'analisi della figura di Turno come vittima sacrificale, con particolare attenzione a due verbi impiegati nella descrizione della sua morte, *condere* e *immolare* (*Aen.* XII 949-950): il primo esplicita come la morte di Turno sia necessaria alla fondazione della nuova dinastia, mentre il secondo serve a sottolineare quale sia stato il costo di tale fondazione. Del resto, *immolare* viene impiegato anche in *Aen.* X 517-541, in una scena in cui Enea, irato per la morte di Pallante, decide di sacrificare, in un impeto di orgoglio, quattro giovani nemici, tre supplici e un sacerdote, incurante dell'empietà di tali azioni. Secondo l'autrice, questo precedente dà all'uso di *immolare* nella scena conclusiva (in cui anche Turno si rende supplice all'avversario) una certa ambivalenza, che mostra il prezzo umano e morale necessario alla creazione del nuovo ordine.

L'ultimo approfondimento è dedicato all'evoluzione della figura di Ascanio, unico giovane che sopravvive e ha la possibilità di maturare nel corso dell'opera secondo quel modello di *iuvenis* educando di cui si è parlato in precedenza. Quella di Ascanio è una figura fondamentale per l'interpretazione del poema virgiliano, dal momento che è legata a Marcello, nipote di Augusto. Per questo del giovane figlio di Enea sono forniti molti più dettagli rispetto a quelli dei personaggi trattati fino a questo punto. Nell'*Iliouperis* del libro II Ascanio viene descritto come un *parvus* (v. 710) che non riesce a tener bene dietro ai passi del padre (vv. 723-724). In particolare, in questa vicenda, va notata, per il parallelismo con l'episodio omerico di Ettore e Andromaca, la scena in cui Creusa si appella al bambino per placare la furia marziale di Enea. Nelle peregrinazioni raccontate nel libro III, egli è invece a tutti gli effetti un *puer* per cui Andromaca, nell'incontro con Enea, propone un modello educativo basato sugli *exempla* dei suoi predecessori, in particolare Ettore (vv. 339-343). Dall'arrivo alla reggia cartaginese il figlio di Enea comincia ad assumere una maggiore caratterizzazione. Qui viene ammirato per il suo aspetto splendente (*Aen.* I 709-711) e si mostra attivo ed entusiasta nell'azione di caccia organizzata da Didone (*Aen.* IV 156-159): una sorta di primitiva iniziazione. La sua seconda iniziazione ideale avverrà in Sicilia, con la partecipazione al *lusus troianus* nella schiera dei giovani che mimano i movimenti di guerra. Durante questi episodi, così come nelle successive vicende in Italia, Ascanio sarà sempre aggettivato come *puer*, ma il suo ruolo nelle azioni di guerra diverrà sempre più attivo a mano a mano che la sua formazione procede. Molta attenzione è infatti rivolta ai metodi e ai paradigmi educativi su cui viene fondata l'educazione del figlio di Enea. Da alcuni studiosi è stato sostenuto, sulla base della scarsità dei contatti fra padre e figlio, che il rapporto tra Enea e Ascanio venga di proposito rappresentato come freddo e distaccato. In realtà, secondo l'autrice, il motivo per cui Virgilio non si dilunga su questo argomento è da inquadrarsi nella natura e nel tema prin-

cipale dell'opera. Vi sono peraltro alcuni passi (per esempio, *Aen.* I 643-646) in cui l'amore che l'eroe troiano prova per il figlioletto è evidente.

È comunque probabile che l'educazione di Ascanio, fondata sulla dicotomia *fortitudo-sapientia*, sia da affidarsi idealmente ad altri *magistri* (*Aen.* V 669), che gli hanno permesso di maturare molto velocemente, secondo il modello del *puer senex* (si veda, per esempio, *Aen.* IX 310-311). Tuttavia, anche Ascanio mostra alcune caratteristiche funeste tipiche degli altri *iuvenes*, quali la sete di battaglia e di gloria, e l'impulsività (massimo esempio delle conseguenze negative di questo atteggiamento è la guerra scoppiata per il ferimento delle cerva di Silvia nel libro VII). Inoltre, come dimostra l'episodio di Eurialo e Niso, in cui la trasgressiva approvazione di Ascanio ha un esito rovinoso, anche per il figlio del protagonista è rischioso sostituirsi agli adulti (come sottolinea Giunone in *Aen.* X 68-71). Non a caso, quando Ascanio compie la sua prima effettiva azione bellica, uccidendo Numiano con l'arco, Apollo lo loda, ma gli impone altresì di astenersi dalla battaglia in futuro per evitare che vada incontro allo stesso destino dei suoi coetanei (*Aen.* IX 641-656).

La formazione di Iulo termina con la conclusione del poema, quando in *Aen.* XII 435-440 Enea, prima di lanciarsi in battaglia, dice al figlio di prendere esempio dalle sue azioni passate e future (la scena ha un precedente omerico in *Il.* VI 476-481).

A livello extra-testuale, il personaggio di Ascanio unisce mito e realtà, fornendo una legittimazione storica dell'impero augusteo attraverso il suo legame con Marcello, nominato esplicitamente alla fine del libro VI. Secondo l'autrice questa menzione è volutamente simmetrica a quella di Icaro, all'inizio dello stesso libro, poiché Marcello e Icaro (che si fa a sua volta simbolo dell'intera gioventù virgiliana morta in guerra) sono due figure parallele. La morte di Marcello è, infatti, spiegata come un sacrificio necessario ai romani per non destabilizzare l'equilibrio tra cielo e terra: se egli fosse sopravvissuto, i romani avrebbero superato gli dèi in gloria. Non a caso, in *Aen.* VI 882, Anchise si rivolge a lui con il sintagma *miserande puer*, usato rispettivamente per Pallante e Lauso in *Aen.* X 825 e XI 42.

L'immagine storica di Marcello, così come quelle dei giovani deceduti della mitica guerra narrata nel poema, è dunque uno dei mezzi con cui Virgilio mostra velatamente le sue incertezze nei confronti dell'impero augusteo. Accelerare i tempi di maturazione dei giovani, come era stato fatto per Marcello, porta infatti a una alterazione dell'ordine sociale che non può che avere conseguenze negative.

ELENA SQUERI
(Università degli Studi di Genova)

Alberto Comparini (a cura di), **Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature**, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2018, pp. 362.

Il volume, curato da Alberto Comparini in lingua inglese, propone (suddivisi in sette sezioni) i contributi di studiosi che hanno indagato la fortuna delle opere di Ovidio, in particolare delle *Metamorfosi*, nella letteratura italiana del Novecento. Nell'introduzione, il curatore spiega che il fine primario del volume è determinare le modalità di trasmissione e di ricezione dell'opera ovidiana, in particolare perché, a prima vista, dagli studi riservati al *Fortleben* di Ovidio nella letteratura italiana moderna, emergerebbe la sua singolare assenza nel secolo scorso, che sembra aver privilegiato la consacrazione di Virgilio come modello indiscusso. Proprio a partire da questo apparente silenzio, il gruppo di lavoro ha approfondito la propria ricerca, arrivando a individuare una fitta rete di riecheggiamenti

ovidiani afferenti ad ambiti e contesti variegati: attraverso una prospettiva diacronica – che si snoda da Pascoli a Tabucchi – sono state infatti percorse tematiche inesplorate connesse alla fortuna di Ovidio, che approdano a un quadro ricco ed esauriente della sua permanenza letteraria nel Novecento italiano.

Nella prima sezione *Ovidian Philology*, Sergio Casali si sofferma sulla posizione estremamente sfavorevole della critica letteraria del secolo scorso, che fu forse influenzata dal giudizio negativo nei confronti dell'autore delle *Metamorfosi* espresso dai Romantici, almeno finché, nel 1957, non si è registrata un'inversione di tendenza, in seguito alle celebrazioni per il bimillenario della nascita di Ovidio e alla pubblicazione, nel 1974, del volume di Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Nella seconda, *Ovid and the (Two) Italian Crowns*, sono presenti i contributi di Francesca Irene Sensini («*Referre idem aliter*». *Vestiges of Ovid in Giovanni Pascoli's Work*) e di Raffaella Bertazzoli («*Nec species sua cuique manet*». *D'Annunzio, Ovid and Re-Use of a Classic*), che inseguono le tracce ovidiane rispettivamente nella produzione di Pascoli, tra le letture e le carte della sua biblioteca, e nei riferimenti alle *Metamorfosi* nell'*Alcyone*.

Nella terza sezione *Ovid and the Lyric, Part I*, il curatore Massimo Colella si sofferma sui riecheggiamenti dei miti di Dafne, Euridice e Clizia nella produzione di Eugenio Montale, mentre nella settima *Ovid and the Lyric, Part II*, l'ampio saggio di Alessandro Fo, analizza la fortuna di Ovidio nella letteratura italiana contemporanea, estendendola anzitutto alle opere in prosa di Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda e Antonio Pizzuto, e quindi a quelle in quelle in poesia di Alida Airaghi, Elio Andriuoli, Pier Luigi Bacchini, Attilio Bertolucci, Ernesto Calzavara, Maria Clelia Cardona, Margherita Guidacci, Mario Lunetta, Edoardo Sanguineti e Fabio Scotti, valicando anche i confini nazionali per aprirsi alla ricerca di reminiscenze ovidiane in autori come Joseph Brodsky, Juan Gelman, Thomas Hardy, Osip Mandelstam, Edgar Lee Masters, Paul Verlaine.

Alla quarta sezione, *Ovid between Modernism, Magism and Surrealism*, appartengono i contributi di Alessandro Giammei, *Massimo Bontempelli's Re-Inventions. Magism, Metaphysics, and Modern(ist) Mythology*; Lucilla Lijoi, «*Degno del canto di Ovidio*». *The Metamorphoses as Key to Understanding Modernity in the Poetics of Alberto Savinio*; e Laura Bardelli, *The Lure of the Apennines. The Myth of the Were-Goat in Tommaso Landolfi*. Nella quinta, *Interdisciplinary Ovid*, curata da Rosalba Galvagno, si indaga la fortuna di Ovidio nella letteratura italiana del xx secolo: a quello della curatrice, *The Metamorphosis of Daphne in Carlo Levi*, si aggiungono i contributi di Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in Dialoghi con Leucò (1947)* e di Vilma De Gasperin, *Protean Metamorphoses in Anna Maria Ortese*. Nel sesto sezione, *Ovidian Re-writings between Modernism and Postmodernism*, dedicata alla riscrittura di passi e miti tratti dalle *Metamorfosi*, si registrano i contributi di Barbara Olla, «*L'arcano della favola splendida*». *Gadda's Re-writing of the Narcissus Myth*, di Alberto Comparini, *Calvino, Ovid, and the Metamorphoses. A Reading of Le cosmicomiche (1965)* e di Susanna Pietrosanti, *Ariadneanly. Secret Ovid in Antonio Tabucchi*. Chiudono l'opera l'indice dei nomi e gli *abstract* dei testi ivi pubblicati.

La miscellanea è il risultato di uno studio approfondito, articolato in molte e diverse prospettive al fine di fornire un contributo essenziale al *Fortleben* ovidiano nella letteratura italiana novecentesca, momento ancora oscuro o poco frequentato dalla critica. Si aprono dunque piste di ricerca su un filone di studio prolifico e suscettibile di ulteriori produttivi sviluppi.

ELISA CAMERA
(Università degli Studi di Genova)

Angelo **Poliziano**, *Traduzione delle Amatoriae narrationes di Plutarco*, a cura di Claudio Bevegni (Edizione nazionale delle Opere di Angelo Poliziano. Testi, VII.2.4), Olschki, Firenze 2018, pp. XLIII+40.

Nell'estate del 1479, mentre a Firenze infuriavano guerra e peste, Angelo Poliziano godeva di un ritiro perfetto a Fiesole, nella villa concessagli dal magnanimo protettore Lorenzo de' Medici, alla cui corte egli lavora da tempo. Un vero e proprio *locus amoenus*, quello della verde collina fiesolana, con le imponenti vestigia romane e quel paesaggio vago e sognante che avrebbe ispirato secoli dopo la fantasia poetica del Vate. È qui che Poliziano, forse anche per quel diletto tutto umanistico tipico degli eruditi della sua stessa natura, si concesse di tradurre in latino le *Amatoriae narrationes* di Plutarco, uno scritto minore del quale a lungo si è discussa l'autenticità, che si ritrova tra le fitte pagine dei *Moralia*. Si tratta di storie locali o leggende dal sapore *noir*, dove la passione amorosa e la morte violenta si intrecciano oscuramente e drammaticamente, per un totale di cinque racconti di moderata estensione. Che sia un *excerptum* oppure un'epitome minore tratta da una raccolta più ampia, l'operetta plutarchea nasconde certo l'intento moralistico edificante di mostrare le funeste conseguenze di una passione amorosa eccessiva ed esasperata che si fa rovinosa.

Ma perché Poliziano decise di cimentarsi proprio nella traduzione di quest'opera? Troviamo notizia di questo suo progetto intellettuale nella stessa lettera dedicatoria del piccolo e prezioso testo, datata 5 agosto 1479 e indirizzata all'amico e umanista pesarese Pandolfo Collenuccio, che si era mostrato particolarmente colpito da un mito dei *Problemata* dello pseudo-Alessandro di Afrodizia, tradotti da Poliziano prima delle *Amatoriae narrationes*: si tratta della struggente passione, rovinosamente infelice e del tutto impossibile, tra Amore e la Furia Erinni. Evidentemente Poliziano, rinvenute le *Narrationes* e conoscendo i gusti dell'amico, che non aveva risparmiato al Nostro una ripetuta richiesta di un'opera sua come gentile dono di amicizia, decise di tradurle in latino e di inviargliele per far fronte all'insistente richiesta. *Lusus estivo*, dunque, in apparenza, quello della traduzione delle *Amatoriae narrationes*, o forse piuttosto delizioso frutto di un atteggiamento intellettuale ben riconoscibile negli umanisti della sua generazione, presso i quali il vanto dell'opera d'ingegno mai si andava esprimendo a chiare lettere, ma si veniva a celare piuttosto dietro una falsa modestia e un non troppo esibito orgoglio letterario, Poliziano confeziona per l'amico (e per noi) un autentico gioiello letterario, finemente cesellato, banco di prova per le sue pregiate qualità traduttive, singolare esperimento letterario in un gusto così diverso dal suo consueto modo di concepire il mondo.

Lo si capirà perfettamente volendo trascogliere a titolo d'esempio una delle storie dell'opera e raccontando per sommi capi la vicenda che si legge nella *Narratio III*, dove si viene a conoscere la triste avventura del povero padre di famiglia Scedaso, che abitava a Leuttra, in Beozia, con due figlie bellissime. Assai ospitale, pur nella povertà estrema in cui si trovava, egli accolse devotamente due forestieri spartani, che tuttavia non gli si dimostrarono altrettanto devoti e riconoscenti. Capitati, infatti, una seconda volta nella sua casa tempo dopo e non avendovelo trovato, si intrattennero invece con le due giovani fanciulle, indifese e incustodite, alle quali i due forestieri, approfittando dell'assenza del padre, usarono violenza; uccise quindi spietatamente le giovani, ne gettarono i miseri corpi dentro un pozzo. Quando il padre tornò a casa ignaro del dramma che vi si era consumato, venne attratto presso il pozzo dall'uggiolare della cagnetta, che lo guidò così all'orribile scoperta. L'infelice Scedaso si recò dunque a Sparta per avere giustizia dell'ignobile delitto, ma non venne ascoltato da nessuno. Finì per aggirarsi come un folle per tutta la città fino a che non decise di darsi la morte, dopo aver invocato le Furie a vendetta dell'atroce assassinio. Sarà

proprio Scedaso, comparso in sogno a Pelopida al tempo della battaglia di Leuttra, a decretare la vittoria dei Tebani sui colpevoli Spartani.

L'autore di questa esemplare edizione delle *Amatoriae narrationes* ci presenta la fatica di Poliziano con rigore scientifico, esattezza di informazione e grande entusiasmo intellettuale; ottimi ingredienti, questi, soprattutto se accompagnati, come nel nostro caso, da un periodare sapido e coinvolgente, per consentire al lettore un approccio pieno, diretto e consapevole all'esperienza traduttiva di Poliziano alle prese con il testo plutarco. Dopo aver fornito numerose e preziose informazioni sulle circostanze specifiche della traduzione dell'opera, ovvero sulle motivazioni della scelta poliziana e sul contesto specifico entro il quale furono concepite le *Amatoriae narrationes*, il curatore si dedica con perizia filologica alla disamina del manoscritto che del testo plutarco doveva leggere e tradurre il Poliziano, individuandolo, sulla scorta delle considerazioni di altri autorevoli studiosi, e aggiungendo prove stringenti della veridicità di questa identificazione, nel Laurenziano greco 80.21, risalente al XIV o XV secolo, che spicca tra i manoscritti del testo di Plutarco allora circolanti a Firenze. Si dedica quindi a una interessante e particolareggiata disamina delle modalità e delle caratteristiche traduttive del Poliziano, non senza prima aver riservato un'apposita parte del proprio lavoro a Plutarco e alle sue abitudini linguistiche; definisce quindi la traduzione di Poliziano sempre scrupolosa, mai pedissequa, libera a tratti, decisamente consapevole e ben condotta (cfr. p. XIX), osservando come sia tipico della grande personalità del Poliziano avvicinarsi al testo con attenzione e cura, misura e autenticità di procedimento, ricorrendo all'amplificazione o alla specificazione di concetti solo quando lo ritenga necessario o opportuno, dimostrandosi piuttosto fedele al testo ma offrendo ad ogni occasione una varietà traduttiva mobile, viva e vibrante.

Del testo qui presentato non ci sono manoscritti, autografi o copie, dell'autore. L'edizione dell'opera non può dunque prescindere da quella nata dai torchi di Aldo Manuzio nel 1498. Prima dell'edizione aldina era stato avviato in realtà un progetto di edizione da parte di Alessandro Sarti, per lo stampatore bolognese Platone Benedetti, poi sfumato per la morte del suo promotore. Tutte le altre derivarono dunque dall'Aldina. Una edizione critica moderna è stata predisposta da Caterina Malta nel 2004 ed è introdotta da un saggio sulla traduzione plutarca, ma l'edizione che qui illustriamo riprende la *princeps* Aldina con poche correzioni, proponendo il testo latino e greco con il corredo di un duplice apparato critico, che agevola la lettura del testo.

Questo prezioso volumetto di Claudio Beveggi rinnova nel lettore la curiosità intellettuale per l'affascinante mondo dell'Umanesimo fiorentino e per il suo rapporto con la classicità, alla quale Angelo Poliziano, come gli altri suoi amici umanisti, ha sempre guardato come a un faro di luce e virtù. Il pregio, l'acutezza e la valenza scientifica dell'edizione qui presentata si accompagnano senza dubbio alla piacevolezza del testo in sé, fornendo un indiscutibile contributo all'indagine del complesso e affascinante rapporto tra gli umanisti fiorentini e un mondo classico da loro profondamente ammirato e sempre malinconicamente rimpianto, nell'ampio orizzonte, a tratti ancora in parte da investigare, della lettura degli antichi e della traduzione del loro intramontabile patrimonio di virtù e sapienza esemplare.

SERENA FERRANDO
(Università degli Studi di Genova)