

MARCO FERNANDELLI, *Via Latina. Studi su Virgilio e sulla sua fortuna*, Polymnia. Studi di filologia classica 15, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2012, ISBN 9788883033841.

Il volume raccoglie alcuni studi su Virgilio e sulla sua ricezione, già pubblicati dall'Autore in riviste o miscellanee negli ultimi dieci anni, revisionati e aggiornati (tranne due, inediti).

La prima parte (1-111) verte sui rapporti di Virgilio con i modelli, con particolare riguardo all'«epos tragico» come «forma simbolica in cui si costituisce la visione seria e totale delle cose», sulla base di una «concezione del genere come categoria spirituale», non meramente culturale (dalla *Premessa*, VII-IX). Infatti, nella *Bucolica* VI Virgilio segue Callimaco (in particolare, l'episodio di Aconzio e Cidippe) e supera i limiti del genere letterario, «ritrovando nel canto espressivo e armonizzante l'essenza della poesia di valore, comune a tutti i generi» («Xenomede, Callimaco e le voci dell'*Ecloga* 6», 3-10, già in *Dignum laude virum. Studi di filologia classica e musica offerti a Franco Serpa*, a cura di L. Casarsa e altri, Trieste 2011, 47-56). Lucrezio, con la sua trattazione della fisiologia e della patologia della passione amorosa (nel libro IV del *De rerum natura*), fornisce lo spunto per la metafora dell'amore come veleno «bevuto» da Didone (*longum...bibebat amorem*, v. 749) nel libro I dell'*Eneide* («*Paulatim abolere Sychaeum*», 11-37, inedito). La presenza della tragedia greca nel libro II dell'*Eneide* trova riscontro nell'assimilazione del cavallo di legno a un serpente (nell'ambito di un più complesso e articolato quadro di «serpent imagery», già studiato da Bernard Knox) e nella scena dell'apparizione dell'*imago* di Creusa, modellata sull'epifania di Teti nell'*Andromaca* di Euripide («Serpent imagery» e tragedia greca nel libro II dell'*Eneide*», 39-56, già in *Orpheus* 18, 1997, 141-56; *Presenze tragiche nell'Iliupersis virgiliana*, 57-63, già in *MD* 36, 1996, 187-96).

Alla fine del libro III dell'*Eneide* il racconto di Enea è indicato dal verbo *renarrabat* (v. 717), che richiama il sintagma *renouare dolorem* all'inizio dell'apologo (2.3), a esprimere «la ripetizione di una sofferenza atroce e vana» mediante la rielaborazione di espressioni provenienti dall'epica omerica (libro XII dell'*Odissea*) e dalla tragedia, segnatamente dall'*Oreste* di Euripide («*Sic pater Aeneas fata renarrabat diuom*», 65-75, già in *MD* 42, 1999, 95-112). L'episodio di Polidoro (*Aen.* 3.13-68) presenta un'«architettura poetica di tipo concentrico», che consiste in una cornice esterna dai caratteri dell'epos «ctistico» (propri, in generale, del libro III del poema), una «fascia più interna» formata dagli elementi del racconto provenienti dall'*Ecuba* di

Euripide, mentre «al centro del sistema si trova il dramma, tutto virgiliano, del quale Enea e Polidoro sono gli attori»: questa peculiare costruzione serve ad attutire l'impatto della *nouitas* (l'uccisione del giovinetto concepita come una sorta di lapidazione che, insieme con l'invenzione del tumulo parlante, sembra prendere spunto da un epigramma sepolcrale) e a integrarla nella «struttura estetica» dell'epica (“Mitopoiesi e tecnica del racconto nell'episodio virgiliano di Polidoro”, 77-101, già in *Prometheus* 22, 1996, 247-73). La sezione centrale del libro VII dell'*Eneide*, dall'evocazione di Alletto all'apertura del tempio di Giano da parte di Giunone, risulta collegata all'episodio enniano della *Discordia*, che si intravede in più frammenti del libro VII degli *Annales* (sugli eventi successivi alla seconda guerra punica): l'esame comparativo condotto a suo tempo da Eduard Norden, a partire dal confronto già avanzato da Servio tra *Aen.* 7.620 ss. ed Ennio, *ann.* 225-6 Skutsch, è corroborato e approfondito con altri riscontri, più sottili e sfumati (“Alletto e Discordia”, 103-111, già in *Maia* 51, 1999, 23-27).

La seconda (“Fortuna antica di Virgilio”, 113-201) e la terza parte (“Fortuna moderna di Virgilio”, 202-52) riguardano l'imitazione dell'*Eneide* rispettivamente nell'epica romana e greca e nella poesia latina del Pascoli.

Lo sviluppo diacronico del genere letterario dell'epillio, con speciale attenzione per le interpretazioni innovative che scaturiscono dalla particolare sensibilità dei singoli poeti, è oggetto di un esame comparativo, trasversale, che va da Mosco a Ovidio (“Miti. Miti in miniatura. Miti senza racconto”, 115-36, già in *Centopagine* 2, 2008, 12-27). La doppia favola di Aristeo e di Orfeo nel finale del libro IV delle *Georgiche* ha in comune una serie di elementi strutturali con l'*Europa* di Mosco e col carme 64 di Catullo (l'architettura concentrica di cornice e inserto, realizzata mediante la tecnica dell'*ekphrasis*; il rapporto speculare tra il racconto esterno e quello interno); inoltre Virgilio attinge dal modello catulliano l'immedesimazione del narratore nel contenuto del racconto, tanto più che Proteo (il narratore secondario), personaggio capace di trasformarsi, rappresenta «l'ipostasi del narratore soggettivo: sentimentale, partecipe, ma soprattutto incline a 'versarsi' nel suo oggetto» (115-24). Il culmine del pathos si raggiunge nella similitudine dell'usignolo (*georg.* 4.507-15), che richiama allusivamente il mito di Procnè, Filomela e Tereo, quindi ancora un racconto nel racconto, legato alla storia-cornice di Orfeo da una forte corrispondenza di senso e di sentimenti: il lamento dell'usignolo simboleggia al tempo stesso «la natura offesa e il mito eclissato» (125-32). Nel libro XI delle *Metamorfosi*, Ovidio scompone la struttura canonica dell'epillio (il racconto nel racconto, con vicende speculari e corrispondenze sentimentali): egli pone l'ampio episodio di Orfeo in rapporto col micro-epillio di Esaco che conclude il libro, creando «un effetto che consiste nell'inopinato ricomparire dei materiali virgiliani rimossi dal racconto di Orfeo e che rappresenta lo spostamento sul piano dell'arte di quel contrasto che nell'originale scaturiva dalla strutturazione dei

contenuti»: si tratta insomma di una «variazione di maniera» non soltanto del racconto virgiliano, ma più in generale dell'architettura tradizionale dell'epillio (133-6).

La tecnica compositiva di Silio Italico, che ha come punti di riferimento Ennio (per la materia storica e per l'impostazione tendenzialmente annalistica), Virgilio (per lo stile propriamente epico) e Lucano (per la selezione della materia e l'organizzazione della narrazione in funzione di una tesi), è illustrata mediante un esame del libro VII dei *Punica*, di cui si analizza la struttura, l'imitazione del libro IX dell'*Eneide*, le variazioni rispetto al modello (secondo i due criteri dell'*imitatio cum uariatione* e dell'*oppositio in imitando*), la mediazione di Lucano, la significazione ideologica ed etica ("La maniera classicistica di Silio", 137-81, già in *Incontri triestini di filologia classica* 5, 2005/2006, 73-118). Nella similitudine della caldaia (*Aen.* 7.460-6) Virgilio imita Omero (*Il.* 21.361-5) con l'aiuto di Lucrezio (3.288-306, specialmente 294-8), da cui attinge lo stimolo e gli strumenti per «rinnovare l'epos nella direzione dell'economia, della tensione e della pregnanza di significato che sono proprie del linguaggio drammatico»; Quinto Smirneo, in un paragone che accosta l'ira di Aiace all'ebollizione dell'acqua (5.379-85), si rifa direttamente a Omero, ma si può ipotizzare credibilmente che imiti congiuntamente anche Virgilio, da cui derivano alcune variazioni: tuttavia «la ripresa virgiliana è esclusa dalla funzione allusiva, ed è anzi quasi nascosta dall'esplicito dialogo di Quinto con Omero e dall'andamento stesso del racconto» ("La similitudine della caldaia in Omero, Virgilio e Quinto Smirneo", 183-201, già in *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica dell'Università di Torino* 10, 1998, 103-19).

Il «tema di Circe», definito come «il vincolo che unisce il personaggio del mito» a uno «schema lirico» elaborato da Virgilio (segnatamente ad *Aen.* 7.10-24: una melodia suggestiva e ammaliante, che proviene da una «sorgente non vista»), è ripreso da Leopardi quale elemento fondante della sua «poetica dell'indefinito» ed è riecheggiato allusivamente nella canzone *A Silvia*; tale tema ricompare nei *Poemi conviviali* di Pascoli: prima di affermarsi esplicitamente nell'*Ultimo viaggio*, esso è già presente in *Alexandros* con tutti i suoi motivi caratteristici, ossia «l'impedimento della visione, il canto e la tessitura (tessono le sorelle Parche), il canto e il fremito ferino, l'atmosfera notturna e l'effetto interiore del suono» proveniente da una fonte nascosta ("Pascoli, *Alexandros* e il canto di Circe", 205-27, già negli *Studi in onore di Filippo Càssola*, a cura di M. Faraguna e V. Vedaldi Iasbez, Trieste 2006, 209-32). Nell'*Ultimo viaggio*, poi, Pascoli fonde spunti di Dante e di Tennyson nel ritratto di Ulisse, rielaborando in modo personale e innovativo il personaggio omerico, con la mediazione importante dell'*Eneide*, sia per la peculiare menzione delle Sirene nel libro III sia per l'episodio di Palinuro nel finale del V ("*Sale saxa sonabant*. Echi virgiliani nell'*Ultimo viaggio* di Pascoli", 229-52, inedito).

A uno sguardo d'insieme, il volume appare interessante e ricco di spunti fecondi. Il discorso critico è condotto con competenza tecnica, padronanza della bibliografia, fine sensibilità letteraria (una qualità paradossalmente rara, quest'ultima, nelle ricerche di filologia classica), sia pur con qualche sottigliezza eccessiva e qualche indulgenza (non sempre sorretta da argomentazioni solide) all'analisi psicologica dell'operazione creativa.

GIAMPIERO SCAFOGLIO  
Seconda Università di Napoli  
scafogli@unina.it