



Scuola Normale Superiore
Classe di Scienze Umane

CORSO DI PERFEZIONAMENTO IN
DISCIPLINE FILOLOGICHE, LINGUISTICHE E STORICHE CLASSICHE

Nessuno guarda Elissa
Due luoghi del primo libro dell'*Eneide*
di perturbata ricezione critica

Relatore
Prof. Gianpiero Rosati

Candidata
Viola Starnone

ANNO ACCADEMICO 2016–2017

Nessuno guarda Elissa
Due luoghi del primo libro dell'*Eneide*
di perturbata ricezione critica

Introduzione	4
Parte prima: Ciò che vede Enea	
D) Venere nella selva: Imbarazzi dell'immaginazione	
1. Vergine e madre	15
2. Tre letture poetiche	
2.1. Manilio	22
2.2. Silio Italico	24
2.3. Stazio	29
3. Seneca e la <i>facies</i> del <i>vir bonus</i>	33
4. La Venere astrologica	38
5. <i>Femina composita ad fallendum</i>	43
6. <i>Enea-puer</i>	49
7. La selva e le Veneri	
7.1. Bernardo Silvestre	52
7.2. Francesco Petrarca	55
7.3. Giovanni Boccaccio	66
7.4. Cristoforo Landino	71
8. L'eros e l'arte della citazione	
8.1. Ascensio	79
8.2. Sebastiano Corradi	82
8.3. Lamberto Ortensio	87
8.4. Sebastiano Regoli	89
8.5. Nascimbene Nascimbeni	94
8.6. Fulvio Orsini	97
8.7. Germano	98
8.8. Pontano	100
8.9. Juan Luis De La Cerda	103
8.10. Paolo Beni	111
9. Il commento del traduttore	117
10. Immagini	132

11. Venere parodiata	152
12. Tra degradazione e sublimazione	160
13. Scoprire/coprire	165
14. Richard Heinze	172
15. Madre e figlio tra pianto e riso	174
15.1. La lettura tragica	175
15.2. La lettura comica	178

II) Venere nella selva: La dimensione erotica

1. La lettura di Sainte-Beuve	
1.1. Il lento affacciarsi dell’Inno omerico ad Afrodite	186
1.2. L’Inno omerico ad Afrodite come scena primaria	192
2. La lettura di Ovidio	
2.1. Giove e Callisto	200
2.2. Scilla	202
2.3. <i>Venus-virgo</i>	204
2.4. <i>Simulacra</i>	209
2.5. Narciso	213

Riepilogo	219
-----------------	-----

Parte seconda: Ciò che Enea non vede

I) L’eroe *defixus*

1. La donna e la dea	
1.1. Lo sguardo su Nausicaa	234
1.2. Lo sguardo su Medea	235
1.3. Un problema di visibilità	237
1.4. Enea e Atteone	241
1.5. Il colpo di fulmine	244
2. La <i>pictura</i>	
2.1. Enea, <i>inanibus captus</i>	252
2.2. <i>Commutatio</i>	255
2.3. Lo sguardo secondo Donato	257
2.4. Lo sguardo secondo La Cerda	260
3. L’irruzione di Acate	265

II) *Pertemptant*

1. <i>Vehementer, leviter</i>	
1.1. Probo	274
1.2. Servio	277
2. L'assenza dei <i>parentes</i>	
2.1. Corradi	279
2.2. Orsini e Beni	281
3. Giulio Cesare Scaligero	
3.1. Il tocco del citaredo	282
3.2. Un che di nascosto	283
4. <i>Titillationes</i>	
4.1. Le gradazioni della letizia secondo Nascimbeni	288
4.2. La Cerda	
4.1.1. <i>La titillatio venerea</i>	292
4.1.2. <i>Spectator reginae</i>	298
5. Latona ha gli occhi di Enea	
5.1. L'aura erotica di <i>Aen.</i> 1, 502	301
5.2. La similitudine come cifra trasparente di processi psicologici	303
6. Un lapsus freudiano	306
Riepilogo	308
Conclusioni	314
Bibliografia	327

Introduzione

Il lavoro su duemila anni di commenti a un testo che ha la potenza dell'*Eneide* rende innanzitutto evidente come i problemi relativi al rapporto tra autore, testo e lettore abbiano una loro persistenza malgrado i mutamenti epocali. Chi legge, in ogni tempo, deve fare i conti con quelle strutturali *equivocationes* e *plurivocationes* della scrittura letteraria¹ che avevano spinto Simone Martini a immaginare un Servio capace di cogliere Virgilio non nella fase del materiale deporre segni sulla pagina, ma nel momento in cui il pensiero si forma, l'immagine si definisce e la penna è sospesa a mezz'aria, nel punto d'incontro dell'intenzione con la parola.²

Ma si tratta di un'aspirazione irrealizzabile: probabilmente nessun testo letterario può essere colto in una sorta di sua limpidezza originaria. Per quanto cioè l'autore—nel mondo antico come in quello contemporaneo—organizzi la sua pagina secondo movimenti e percorsi lucidamente studiati, in modo tale da orientarne la ricezione, anche il lettore più competente e avveduto si troverà di fronte ad aree che gli opporranno resistenza e intorno alle quali fioriranno letture più o meno illuminanti, più o meno devianti.

Indagare sulle risposte ermeneutiche che sono state date nel corso dei secoli alle zone più in ombra del testo può fornire elementi per capire come un problema interpretativo si sia andato definendo e attraverso quali passaggi si siano delineate nel

¹ Uso qui la terminologia impiegata da Bernerdo Silvestre nel suo commento al primo libro dell'*Eneide*: vd. *infra*: 54-55. Sulla polisemia virgiliana, si veda la bella annotazione di James Henry ad *Aen.* 1, 318-20: “every second or third sentence of Virgil suggests, like an oracle or sphinx-riddle, every meaning except the meaning intended by the author, or—to use an illustration more flattering both to my author and the learned men who have occupied themselves now nearly for two thousand years in expounding him—reflects, like a crystal with many facets, a different prismatic colour to the eye of every different beholder.”

² È questa la funzione del commento secondo Segre 1992: 15: “È come se il commento, attraversando lo specchio del testo, giungesse ad afferrare le ombre che gli si muovono dietro, le ombre dei movimenti di sistemazione dei contenuti testuali.” Sulla celebre miniatura dipinta sul frontespizio del Virgilio Ambrosiano di Petrarca, si veda ad es. Ardissino 1991: 244, che per la posa di Virgilio rinvia alla descrizione del poeta in Fulgenzio: 140-141, 12-16 *Nam ecce ad me etiam ipse Ascrei fontis bractamento saturior advenit, quales vatium imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis, stupida fronte arcanum quiddam, latranti intrinsecus tractatu, submurmurant* (ed. Helm); cfr. anche Hardie 2014b: 8.

tempo possibili soluzioni.³ Ma non tutto ciò che appare arduo da decifrare è riconducibile alla metafora del buio e della luce.⁴ Sono particolarmente affascinanti quei luoghi che non sono affatto oscuri e che tuttavia causano un disturbo che, in un testo come quello virgiliano, che ha attraversato i secoli con un foltissimo corredo di commenti, è documentabile non solo fin quasi dal suo primo apparire ma anche nel suo continuo riproporsi alla ricerca di una definizione. Tale disturbo in principio si presenta lieve, e quindi può essere facilmente accantonato. Siamo cioè di fronte a una sorta di fastidio dell'immaginazione, che all'apparenza sembra essere causato da un piccolo cedimento della vigilanza dell'autore—un di più, un di meno—e che invece diventa nel tempo un sintomo persistente. Di questo inceppo si accorgono naturalmente gli esegeti; essi tuttavia tendono spesso a minimizzarlo o a trovare soluzioni che permettano di passare oltre. A intuirne invece la reale portata sono, di solito, i poeti, lettori sensibili ma di norma privi dello statuto ufficiale del commentatore. È il riuso poetico che in genere rende evidente ciò che il testo segnala solo flebilmente.

Il lavoro, partendo da queste considerazioni, si concentrerà su passi virgiliani che presentano queste caratteristiche. Prenderemo infatti in considerazione due episodi che fin dai primi interventi esegetici a cui possiamo risalire mostravano la loro resistenza sia al sigillo della perfezione che deriva dalla fama dell'autore, sia a interpretazioni pienamente soddisfacenti: il momento in cui si para di fronte a Enea nella selva oltre la quale c'è Cartagine la madre Venere in veste di *virgo* (Verg. *Aen.* 1, 314-410); e il momento in cui Enea è assorbito dalla *pictura* e intanto entra in scena Didone (Verg. *Aen.* 1, 494-504).

³ Si veda ancora Segre 1992: 4: “La serie diacronica dei commenti a cui un testo è stato sottoposto attraverso il tempo documenta le fasi della sua produttività. Nel tempo mutano le necessità e i luoghi che si sente il bisogno di esplicitare. Molti commenti sono già un concentrato di questa storia della ricezione semiotica: contengono la serie delle interpretazioni contrastanti di singoli brani allineate e discusse. Si tratta di materiali che esaminati nella loro globalità forniscono le linee di una storia delle interpretazioni del testo e permettono di definire i vari stili epocali della lettura. Il commento è una sorta di termometro delle difficoltà della comunicazione.”

⁴ La metafora dell'oscurità applicata al discorso, poetico e non, ha avuto una grande fortuna. Si abbina all'altra metafora, quella sintetizzabile con il “far luce”, con lo “svelare”. Il testo, in questa chiave, è accostato al messaggio oracolare: si veda ad es. Cic. *div.* 1, 34, dove gli *interpretes* degli oracoli sono paragonati ai *grammatici poetarum*, in una teoria dell'interpretazione che ha a che fare col divino (cfr. Pease *ad loc.*). In generale vd. Lo Monaco 1992.

Ho scelto questi passi perché essi non appaiono in alcun modo formulati *obscure*, come si esprimeva Girolamo a proposito dell'indecifrabilità del testo biblico⁵; eppure poeti e commentatori hanno da subito percepito una loro indefinibile disfunzione. Il mio scopo, nell'accostarmi a questi due luoghi virgiliani, non sarà fornire un quadro esaustivo del ricchissimo materiale fiorito nei secoli intorno ad essi. Cercherò piuttosto di ricostruire le fasi più significative della loro ricezione critica, mettendo a fuoco il primo affiorare dei segnali destabilizzanti di cui abbiamo parlato e il loro perdurare nel succedersi dei commenti così come dei rimandi poetici, fino alle riflessioni metodologiche e alle prospettive critiche contemporanee.⁶

Entrambi i casi di studio hanno al centro lo sguardo di Enea, ciò che lui vede o non vede, e di conseguenza ciò che il lettore vede o non vede obbedendo con gli occhi della mente al disegno narrativo di Virgilio. Questo mi sembra particolarmente importante, soprattutto se si tiene conto del fatto che, in questa fase della narrazione, il personaggio dell'eroe è ancora "in formazione" e che è in quegli snodi che Enea, pur incastonato nel genere epico, assume i connotati di creatura specificamente virgiliana. Penso dunque che una storia della fruizione critica di questi due episodi possa risultare particolarmente significativa per capire se e come, nell'immaginario dei lettori, si affollassero in principio svariati possibili Enea.⁷

Nella prima parte della ricerca, divisa in due sezioni e intitolata "Ciò che vede Enea", affronteremo l'incontro tra l'eroe e Venere in veste di *virgo*, innanzitutto riconsiderandolo all'interno della tradizione omerica e delle modalità secondo cui Virgilio adatta tale tradizione alla propria sensibilità. Il poeta fa confluire qui la dea madre che interviene in favore del figlio mortale, la dea protettrice che si presenta

⁵ Hier. *adv. Rufin.* 1, 16: *Commentarii quid operis habent? Alterius dicta edisserunt, quae obscure scripta sunt plano sermone manifestant.* Si veda la discussione in Skoie 2001: 15.

⁶ Ricchi di spunti teorici per il tipo di lavoro che ho cercato di svolgere sui commenti sono stati: McKinley 2001, che si è occupata dell'esegesi medievale, umanistica e post-umanistica delle *Heroides* ovidiane; Skoie 2002, che ha analizzato i commenti ai carmi attribuiti a Sulpicia a partire dal 1475 fino al 1990; Berlincourt 2013, che propone uno studio dei commenti alla *Tebaide* dal 1600 al 1800. Di grande interesse ho trovato poi Most 2005, in specie per il suo modo di usare il concetto di lacuna narrativa a proposito della figura di Tommaso l'incredulo.

⁷ Sul protagonista del poema virgiliano la bibliografia è ovviamente molto vasta. Mi limito a rinviare all'utile sintesi delle principali tendenze interpretative in Conte 1984a: 86-89 e al capitolo sulla ricezione della figura di Enea in Hardie 2014b: 77-92, intitolato "The many faces of Aeneas" (si veda anche Kallendorf 1989: 1-18).

all'eroe sotto mentite spoglie, la vergine che s'imbatte nello straniero in area extraurbana. Comparendo di fronte a Enea per rincuorarlo e indirizzarlo in città, Venere è la madre dell'eroe come Teti nell'*Iliade*, si traveste come Atena (in particolare *Od. 7* e *Od. 13*), si manifesta al figlio con la coloritura erotica di Nausicaa (*Od. 6*), ma anche con l'aspetto con cui, nell'Inno omerico ad Afrodite, ha avvicinato il suo futuro padre, Anchise (*Hymn. Hom. Ven. 82-83*). Chi legge l'*Eneide*, da subito, fruisce dell'incontro senza riuscire ad attestarsi con agio nell'adattamento virgiliano. Poeti e commentatori lasciano traccia di questo disorientamento, coniugando ciò che Enea vede con ciò che essi vedono, anzi sovrapponendo i due sguardi. Seguiremo dunque l'intrecciarsi nel tempo della descrizione della *virgo* (il rimando alle vergini spartane, l'arco, i capelli al vento, l'abito succinto, le ginocchia nude, i coturni), di ciò che la *virgo* dice di sé (la tonalità cameratesca, le sorelle), di ciò che Enea dice di lei (la sottolineatura dell'aura divina emanata dal corpo della fanciulla), di ciò che Enea lascia vedere parlando, di ciò che gli autori dei riusi poetici e dei commenti vedono muovendo dal testo virgiliano. Analogamente, cercheremo di ricostruire il contrasto tra l'immaginazione iper-realistica dei commentatori e la stilizzata velocità espressiva con cui Virgilio, nel finale, sintetizza il brusco passaggio di Venere dalla forma umana a quella divina. Cosa vede anche in questo caso Enea e soprattutto cosa vedono gli interpreti? In che modo immaginano la forma della fanciulla che si modifica nella forma della madre? La prima si dissolve in un lampo, sostituita dalla seconda? Il colore roseo, il fulgore, l'odore è ancora quello della *virgo* e così il vestito che defluisce fino ai piedi? Oppure, poiché nessun vestito potrebbe contenere la dea, *vestis defluxit* allude alla nudità di Venere? E che tipo di camminata renderebbe di colpo evidente la sua natura divina? Sono questioni all'apparenza frivole che in realtà si sommano nel corso dei secoli, aprendo a temi più complessi come la relazione tra la mappa dei corpi celesti e la *silva* del mondo terreno, tra mortali e immortali, tra madre e figlio.

Nella seconda parte della tesi, divisa anch'essa in due sezioni e intitolata: "Ciò che Enea non vede", ci occuperemo dell'accanita ricerca del primo sguardo dell'eroe sulla regina di Cartagine. Da Marco Valerio Probo fino a Viktor Pöschl è infatti possibile tracciare una linea lungo la quale affiora di continuo il bisogno di attribuire a Enea una

reazione tendenzialmente estranea al genere epico, ma coerente con il Virgilio bucolico, che aveva contribuito a fissare in lingua latina il canone del maschio innamorato al primo sguardo. Che l'eroe si dedichi alla *pictura* e ai compagni piuttosto che a Didone è stato ritenuto per secoli da poeti e commentatori tanto improbabile quanto inadeguato. C'è di conseguenza un affannarsi a colmare la lacuna, prima cercando lo sguardo di Enea nell'*ekphrasis* della *pictura*, poi nella similitudine Didone-Diana, quindi mettendo l'una e l'altra in connessione. Nell'ultima parte del lavoro proveremo a ricostruire la lunga e intricata storia dell'interpretazione del verso conclusivo della similitudine (*Aen.* 1, 502), in particolare del verbo *pertemptant*, mostrando come tale storia si saldi alla ricerca della reazione di Enea all'entrata in scena di Didone.

Negli ultimi anni lo studio dei commenti si è sviluppato con grande intensità, procurando acquisizioni di rilievo sia sulla metodologia dei commenti che sui contributi specifici apportati alla lettura dei testi poetici.⁸ A una definizione di commento come “testo parassitario”⁹, puro e semplice “decriptatore tra emittente e ricevente, che in sé e per sé non costituisce un altro testo, perché privo di autonomia comunicativa”¹⁰, si è affiancata la riflessione sul commento come “testo unito a un altro testo di cui parla”¹¹, e, in tempi recenti, come genere letterario autonomo.¹² Nella nostra ricerca considereremo i commenti alla stregua di testi letterari che raccontano una relazione intensa, quella tra lettore competente e opera, e che insieme mettono in scena il dialogo

⁸ Utili punti di partenza sono le raccolte curate da Besomi/Caruso 1992; Most 1999; Goulet-Cazé 2000; Gibson/Kraus 2002. Si veda inoltre la voce “Commentary” a cura di Anthony Grafton in Grafton/Most/Settis 2010. Per un inquadramento generale dei problemi relativi ai commenti antichi all'*Eneide*, mi limito a rinviare al lavoro enciclopedico di Ziolkowski-Putnam 2008, da affiancare al sempre fondamentale studio di Comparetti 1872 (ulteriori riferimenti bibliografici relativi ai singoli commentatori verranno forniti in nota alle varie sezioni del lavoro). Riflessioni metodologiche di grande interesse si trovano in Conte 1984c. Sulla fortuna medievale e umanistica di Virgilio, Zabughin 1921-23 e Kanuer 1964 restano strumenti essenziali per orientarsi nella selva dei commenti virgiliani, da integrare con i numerosi contributi messi a punto in anni più o meno recenti su singoli commentatori e su questioni specifiche: ad esempio la raccolta curata da Mathieu-Castellan/Plaisance 1988; i contributi di Kallendorf (1983; 1999; 2007a; 2007b; 2015); le recenti miscellanee a cura di Enenkel (2013; 2014). Per una storia della ricezione dell'*Eneide* anche al di fuori dei commenti, si vedano ad es. Farrell/Putnam 2010 e Hardie 2014b.

⁹ Ad es. Kraus 2002: 1.

¹⁰ Segre 1992: 3.

¹¹ Genette 1997: 6.

¹² Si vedano ad es. le riflessioni contenute nell'introduzione di Skoie 2002.

amichevole o conflittuale con altri lettori più o meno autorevoli.¹³ Da un lato cercheremo di valorizzare la natura “palinsestica” del materiale esegetico¹⁴, la stratificazione di responsi al testo che il commento mette tradizionalmente a disposizione del lettore senza attribuire un senso esclusivo e assoluto alla soluzione prescelta.¹⁵ Affiancheremo cioè all’analisi di quella che il commentatore considera “la giusta lettura” (il momento in cui chi scrive si pronuncia in modo rigido o in modo mediato per una tesi piuttosto che per un’altra) l’esame delle ipotesi scartate o secondarie o attribuite ad altri. Nella nostra analisi troveranno spazio osservazioni all’apparenza inconsistenti, marginali, cavillose, ottuse (ad esempio le obiezioni di Marco Valerio Probo alla similitudine Didone-Diana), che sembrano sviare il lettore dal testo anziché aiutarlo ad aprirsi un varco in esso (ad esempio: Didone aveva portato con sé in Libia i suoi *parentes*?).¹⁶ Parallelamente però—malgrado la costitutiva frammentazione del materiale esegetico¹⁷—cercheremo, nei limiti del possibile, di seguire le tracce di una concezione unitaria e coerente, evidenziando i punti in cui la voce del singolo riesce a risuonare più o meno nitidamente in mezzo alla folla dei predecessori.¹⁸ Ciò avviene in maniera più evidente in età umanistica e post-umanistica, quando il commento comincia ad assumere espressamente dignità di opera letteraria, sganciandosi dalla funzione didattica e rivolgendosi sempre più a un pubblico di eruditi.¹⁹ In certi casi tuttavia, anche in un commento come quello serviano, frutto di un accumulo plurisecolare di interpretazioni eterogenee, è possibile avvertire, certo in modo meno limpido e più altalenante, la voce individuale.

¹³ Per la concezione del processo di lettura come “dialogo”, vd. Skoie 2002: 1-2. Sulla “anxiety of influence” che in molti casi determina la selezione del materiale dei predecessori, vd. Kraus 2002: 17.

¹⁴ Fowler 1999: 429.

¹⁵ Fowler 1999: 433-434.

¹⁶ Per un lavoro incentrato sull’orientamento centrifugo dei commenti vd. Berlincourt 2013.

¹⁷ Secondo Kraus 2002: 11; 14-15, la selezione delle porzioni di testo da lemmatizzare è un atto interpretativo. I lemmi passano da uno studioso all’altro col risultato che i lettori—inclusi i commentatori—tendono a considerare le altre parti del testo come meno importanti perché prive di spiegazione. La lemmatizzazione offre al lettore un’ottica sul testo, un modo per guardare ad esso in modo orientato. Qualunque filo l’autore vi abbia inserito viene inevitabilmente decostruito, spezzato, decontestualizzato dal commentatore.

¹⁸ Sul problematico ruolo della voce del commentatore, vd. ad es. Kraus 2002: 4-6; Berlincourt 2013: 16-18.

¹⁹ Del particolare statuto dei commenti umanistici si sono occupati ad esempio Lo Monaco 1992; Pastore Stocchi 2003. Si vedano anche i contributi raccolti da Enenkel 2013 e 2014.

Come accennavamo, le riletture poetiche dei passi virgiliani saranno considerate vere e proprie forme di commento. Come scrive Glenn W. Most,

Poets are readers before they are writers [...] their own poems can in certain cases profitably be understood as poetic commentaries on the works of their models, in which they deal with problems in the texts they read by offering solutions in the texts they write.²⁰

Benché infatti i processi logici relativi al commento seguano vie diverse da quelli che presiedono alla creazione poetica, nella maggior parte dei casi le due modalità di intervento sul testo originario danno risultati convergenti. I commentatori di professione non hanno mai ignorato i contributi dei poeti, anzi li hanno messi a frutto attraverso il gioco sapiente delle citazioni.

Gli studiosi sono in dubbio se attribuire o meno ai luoghi paralleli inseriti nei commenti lo statuto di vere e proprie interpretazioni.²¹ Il commentatore si limita a raccogliere i passaggi che gli paiono rilevanti per la comprensione del testo, lasciando al lettore il compito di generare senso? Oppure la selezione dei *loci similes* finisce in un modo o nell'altro per orientare il lettore? Chi segue la via indicata dai paralleli si smarrisce inevitabilmente nella selva delle citazioni, perdendo di vista il testo originale? Oppure per quella via si può tornare al testo con una vista più acuta e nitida?²² Spesso la citazione è il punto d'arrivo di un'immagine, di un'intuizione che il testo ha suscitato nella mente del commentatore. Si tratta di schegge dell'immaginazione generate dal testo, talora in modo chiaro, talora in modo sotterraneo. Il commentatore trova nella citazione il supporto materiale per ciò che il testo gli ha confusamente suggerito, anche quando all'apparenza l'intervento ha un fine puramente grammaticale. Questo lavoro finisce inevitabilmente per produrre esplicite o implicite connessioni. La citazione cioè fornisce al lettore una visualizzazione che trae spunto dal testo e intanto stabilisce nessi

²⁰ Most 1999: XIII. Su questo punto si veda Martindale 1993.

²¹ Sul problematico ruolo della citazione nel commento si vedano ad es. Goldhill 1999: 397; Gibson 2002; Kraus 2002: 20-22.

²² Secondo Kraus 2002: 21, "for a reader the assembled parallels and cross-references create and highlight links both between parts of the text under scrutiny and between that text and many others. Parallels, after all, invite, even create, polyphony: they can, among other things, be deployed to question other commentators' authority, open up new lines of inquiry, suggest a previously ignored way of understanding an ancient author."

tra frammenti di senso anche distanti tra loro. Come scrive John Ma, lo sguardo del commentatore sul testo è “an atomizing gaze that breaks up a complex matter into pieces to be associated with other pieces judged relevant”²³: l’interprete cioè smembra il testo, lo fa a pezzi, per poi riassemblarlo con pezzi di altri testi. Su questa sommatoria si innestano i nuovi commenti, che di secolo in secolo in certi casi assorbono la citazione al punto di confonderla col testo originario. Le ragioni di superficie che in un determinato momento storico spingono l’esegeta a stabilire contatti tra testi diversi e distanti sbiadiscono nel tempo. Restano invece quei contatti che, proprio nel tempo, si stabilizzano e acuiscono lo sguardo (o lo confondono) dei lettori e degli stessi commentatori.

Cercheremo dunque di studiare le citazioni tratte dall’*Eneide* stessa e dalle altre opere virgiliane, come anche quelle provenienti da poeti anteriori o posteriori a Virgilio, non alla stregua di puri e semplici interventi filologici che rafforzano l’interpretazione, ma anche come segnali di un non detto e forse un non (ancora) dicibile che si insediano nel testo e finiscono per influenzarne stabilmente la lettura. Faremo lo stesso con l’individuazione dei modelli a cui Virgilio si sarebbe rifatto. Ravvisare somiglianze, selezionare scene equivalenti si rivela spesso, come avviene per la citazione, un indicatore del modo di leggere il testo e di conseguenza anche un modo per indirizzarne la lettura. Ad esempio, è del tutto diverso rimandare Venere in veste di *virgo* a Nausicaa piuttosto che ad Atena in veste di portatrice d’anfora, di giovane pastore o addirittura di *Mente*.

Daremo un peso particolare al modo in cui, nei riusi dei due passi, sono ritagliate ed estrapolate dal testo parole o frasi. L’interesse sarà rivolto in special modo a come l’invenzione virgiliana—spesso un frammento verbale, un singolo verso—agisce nell’ordine culturale di poeti, letterati, filosofi, volgarizzatori, commentatori. È il caso, ad esempio, della fortuna immediata, già a partire da Seneca, di *Aen.* 1, 327 (*o quam te memorem, virgo*), e del ruolo decisivo del verso nelle prime letture allegoriche e nel mondo cristiano.

²³ Ma 1994: 77. Per il concetto di “atomizzazione” si veda Most 1985: 36-37.

Le osservazioni di tipo tecnico (considerazioni metriche, individuazione e discussione di figure retoriche, commenti relativi alla strategia narrativa ecc.) saranno anche considerate in prospettiva, per cercare di capire se di fatto esse rimandavano anche a problemi irrisolti (per esempio, la catalogazione di *Aen.* 1, 502 come epifonema). Analogamente, valuteremo le proposte di alterazione o di espunzione del testo non solo come interventi filologici, ma anche come possibili risposte polemiche ad altre interpretazioni, come vie d'uscita di fronte a problemi considerati insolubili, come reazioni infastidite a una parola o un verso ritenuti incoerenti con la propria lettura. Così accade ad esempio per l'interpretazione di *Latonae* come *Latoniae* ad *Aen.* 1, 502, proposta da Paolo Beni nel XVII secolo, o nel caso dell'incoerenza compositiva postulata da Richard Heinze nel rimprovero di Enea alla madre (*Aen.* 1, 407-408). Infine i fraintendimenti, i cedimenti della memoria, le banalizzazioni, i lapsus avranno un'importanza particolare in quanto interventi a volte irriflessi, probabili manifestazioni del desiderio di un testo che di fatto non c'è.²⁴

Nel lavoro, inoltre, troverà spazio anche il modo in cui il commentatore parafrasa o riassume il testo (se, per esempio, viene taciuto al lettore un dettaglio o gliene sono forniti altri che Virgilio non menziona). Le stesse traduzioni, i volgarizzamenti, i travestimenti burleschi, saranno trattati come forme di interpretazione. Il traduttore, il volgarizzatore, infatti, per poter trasportare nella sua lingua il testo originario, deve prima comprenderlo, letteralmente afferrarlo e farlo suo; la trasposizione, spesso in versi—che nel caso dei volgarizzamenti cinquecenteschi si pone dichiaratamente in gara con l'originale—genera sì un nuovo testo, ma che il lettore finisce per usare e consumare come se si trattasse del testo originario. L'autore del travestimento dà vita a una sorta di commento stravolto, perché coglie possibilità comiche in un testo dal registro tendenzialmente serio. Nel lavoro dell'artista, come anche nelle farse seicentesche, ciò che nei commenti è presente in modo mediato emerge spesso con

²⁴ Sebastiano Timpanaro 1974 ha sottoposto a critica puntuale le principali spiegazioni di lapsus fornite da Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. Nella maggior parte dei casi, secondo Timpanaro, si tratterebbe di semplici banalizzazioni sopravvalutate dalla psicanalisi, vale a dire fenomeni con cui i critici testuali si confrontano abitualmente. Il problema è come valutare quelle banalizzazioni che si ripresentano costantemente nei secoli e in passaggi del testo nient'affatto oscuri.

chiarezza. L'iconografia, altra forma di interpretazione, nella prima parte del lavoro farà da supporto all'analisi dei testi.

La ricerca nel suo insieme intende innanzitutto tornare al testo virgiliano attraversando la "cortina fumogena" delle interpretazioni. Per intenderci, sicuramente Virgilio racconta, proprio mentre riusa la tradizione epica, che sotto le spoglie della fanciulla tiria non c'è una dea qualsiasi, come si immagina in un primo momento l'eroe, ma sua madre, e questo è un dato niente affatto secondario. Per intenderci, sicuramente Virgilio, rispettando con tutta probabilità la tradizione epica, non mette in parole il volgersi dello sguardo di Enea dalla *pictura* a Didone né racconta in modo esplicito l'effetto emotivo che ne deriva, e anche questo è un dato niente affatto secondario. Eppure questi dati limpidamente esibiti dal testo risultano in tutta evidenza così spiazzanti da produrre nei secoli una lettura ricca di sfaccettature che finisce spesso per immaginare, per desiderare una pagina diversa da quella che ci è arrivata, anche a costo di forzare il lessico e l'ingranaggio retorico virgiliano.

In entrambi i casi presi in esame, l'indagine vuole mostrare come le pagine dei commenti tendano a una loro autonomia dal testo commentato, tanto da produrre—specialmente nel dialogo tra loro—una sorta di testo virgiliano fantasmatico che suggerisce interpretazioni e fornisce materia per legittimare le interpretazioni. In qualche punto del lavoro, questo "fantasma" assume una sua materialità e pone un problema di non poco conto: fino a che punto il testo virtuale evocato da poeti e commentatori è fuorviante; e fino a che punto invece è un passaggio essenziale per formulare ipotesi che si avvicinino sempre più alla strategia messa in atto dall'autore.

Parte prima
Ciò che vede Enea

I) Venere nella selva: Imbarazzi dell'immaginazione

1. Vergine e madre

Nel primo libro dell'*Eneide*, quando Enea, scampato alla tempesta, approda con le navi superstiti in un'insenatura della costa, Virgilio insiste sul carattere incontaminato del luogo, un porto naturale, dove non c'è traccia della mano dell'uomo (*Aen.* 1, 159-169). I singoli elementi del paesaggio sembrano dotati di vita propria: la baia sorge perché la costa arretra (*secessus*); un'isola getta i suoi fianchi contro il mare aperto (*obiectu laterum*), creando così l'approdo; le rupi minacciano (*minantur*); il bosco incombe (*imminet*); le acque tacciono (*silent*); la pietra che dà forma ai sedili dell'antro è "viva" (*vivo saxo*)²⁵. Avvistato un branco di cervi che pascola nelle valli a ridosso del *litus*, Enea ne uccide sette, inseguendoli per i boschi (*Aen.* 1, 184-193). Dopo aver procurato a questo modo cibo ai compagni, si sforza di confortarli pur essendo oppresso lui stesso dall'angoscia e dal dolore per i dispersi (*Aen.* 1, 198-222).

A questo punto Virgilio decide di ampliare lo spazio scenico spostando l'azione dalla terra al cielo. Accade dunque che la madre di Enea, Venere, si presenti a Giove in lacrime, protestando perché Giunone, senza che lui si opponesse, ha indotto la terribile tempesta che ha parzialmente distrutto la flotta troiana (*Aen.* 1, 223-253). Giove rasserena Venere, la tranquillizza sulla sorte del figlio e sul futuro della sua progenie (*Aen.* 1, 254-296). A questo punto la dea esce di scena, di lei non ci viene raccontato il disegno di mostrarsi al figlio e rassicurarlo sul luogo e su ciò che lo aspetta. La narrazione invece continua con Giove che invia Mercurio in terra per rendere ospitali i feroci Tirii e la loro regina (*Aen.* 1, 297-304). Si torna quindi a Enea, che, dopo una notte insonne, nascoste le navi, decide di andare a esplorare l'area, che vede deserta e incolta, tanto da mettere in conto di non trovare uomini ma fiere (*Aen.* 1, 305-310). Un senso di pericolo imminente preme su di lui e sul suo compagno Acate: prima di mettersi in marcia, gli eroi si armano di due aste ciascuno per difendersi da potenziali

²⁵ Vd. ad es. Reeker 1971: 12 e ss. e Austin 1971 *ad loc.*

aggressioni (*Aen.* 1, 311-313) e infine si addentrano in una *silva*. Ecco allora che Venere torna in scena e si fa incontro al figlio (*Aen.* 1, 314-417)²⁶:

cui mater media sese tulit obvia silva
 virginis os habitumque gerens et virginis arma 315
 Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat
 Harpalyce volucremque fuga praevertitur Hebrum.
 namque umeris de more habilem suspenderit arcum
 venatrix dederatque comam diffundere ventis,
 nuda genu nodoque sinus collecta fluentis. 320
 ac prior ‘heus,’ inquit, ‘iuvenes, monstrate, mearum
 vidistis si quam hic errantem forte sororum,
 succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis,
 aut spumantis apri cursum clamore prementem.’
 Sic Venus et Veneris contra sic filius orsus: 325
 ‘nulla tuarum audita mihi neque visa sororum,
 o quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus
 mortalis, nec vox hominem sonat; o dea certe
 (an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?),
 sis felix nostrumque leves, quaecumque, laborem 330
 et quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris
 iactemur doceas: ignari hominumque locorumque
 erramus vento huc vastis et fluctibus acti.
 multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra.’
 Tum Venus: ‘haud equidem tali me dignor honore; 335
 virginibus Tyriis mos est gestare pharetram
 purpureoque alte suras vincire coturno.
 Punica regna vides, Tyrios et Agenoris urbem;
 sed fines Libyci, genus intractabile bello.
 imperium Dido Tyria regit urbe profecta, 340
 germanum fugiens. longa est iniuria, longae
 ambages; sed summa sequar fastigia rerum.
 huic coniunx Sychaeus erat, ditissimus auri
 Phoenicum et magno miserae dilectus amore,
 cui pater intactam dederat primisque iugarat 345
 ominibus. sed regna Tyri germanus habebat
 Pygmalion, scelere ante alios immanior omnis.
 quos inter medius venit furor: ille Sychaeum
 impius ante aras atque auri caecus amore
 clam ferro incautum superat, securus amorum 350
 germanae; factumque diu celavit et aegram
 multa malus simulans vana spe lusit amantem.
 ipsa sed in somnis inhumati venit imago

²⁶ Tutte le citazioni da Virgilio sono tratte dall’*OCT* di R. A. B. Mynors 1969.

coniugis ora modis attollens pallida miris;
 crudelis aras traiectaque pectora ferro 355
 nudavit caecumque domus scelus omne retexit.
 tum celerare fugam patriaque excedere suadet
 auxiliumque viae veteres tellure recludit
 thesauros, ignotum argenti pondus et auri.
 his commota fugam Dido sociosque parabat. 360
 conveniunt quibus aut odium crudele tyranni
 aut metus acer erat; navis, quae forte paratae,
 corripiunt onerantque auro. portantur avari
 Pygmalionis opes pelago; dux femina facti.
 devenere locos ubi nunc ingentia cernes 365
 moenia surgentemque novae Karthaginis arcem,
 mercatique solum, facti de nomine Byrsam,
 taurino quantum possent circumdare tergo.
 sed vos qui tandem? quibus aut uenistis ab oris?
 quoue tenetis iter?' quaerenti talibus ille 370
 suspirans imoque trahens a pectore vocem:
 'O dea, si prima repetens ab origine pergam
 et vacet annalis nostrorum audire laborum,
 ante diem clauso componet Vesper Olympo.
 nos Troia antiqua, si vestras forte per auris 375
 Troiae nomen iit, diversa per aequora vectos
 forte sua Libycis tempestas appulit oris.
 sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penates
 classe veho mecum, fama super aethera notus;
 Italiam quaero patriam, et genus ab Ioue summo. 380
 bis denis Phrygium conscendi navibus aequor,
 matre dea monstrante viam data fata secutus;
 vix septem convulsae undis Euroque supersunt.
 ipse ignotus egens Libyae deserta peragro,
 Europa atque Asia pulsus.' nec plura querentem 385
 passa Venus medio sic interfata dolore est:
 'Quisquis es, haud, credo, invisus caelestibus auras
 vitalis carpis, Tyriam qui adveneris urbem;
 perge modo atque hinc te reginae ad limina perfer.
 namque tibi reduces socios classemque relatam 390
 nuntio et in tutum versis Aquilonibus actam,
 ni frustra augurium vani docuere parentes.
 aspice bis senos laetantis agmine cycnos,
 aetheria quos lapsa plaga Iouis ales aperto
 turbabat caelo; nunc terras ordine longo 395
 aut capere aut captas iam despectare videntur:
 ut reduces illi ludunt stridentibus alis
 et coetu cinxere polum cantusque dedere,
 haud aliter puppesque tuae pubesque tuorum
 aut portum tenet aut pleno subit ostia velo. 400

perge modo et, qua te ducit via, derige gressum.’

Dixit et avertens rosea cervice refulsit,
ambrosiaequae comae diuinum vertice odorem
spiravere; pedes vestis defluxit ad imos,
et vera incessu patuit dea. ille ubi matrem 405
agnovit tali fugientem est voce secutus:
‘quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus? cur dextrae iungere dextram
non datur ac veras audire et reddere voces?’
talibus incusat gressumque ad moenia tendit. 410
at Venus obscuro gradientis aëre saepsit
et multo nebulae circum dea fudit amictu,
cernere ne quis eos neu quis contingere posset
molirive moram aut veniendi poscere causas.
ipsa Paphum sublimis abit sedesque revisit 415
laeta suas, ubi templum illi, centumque Sabaeo
ture calent arae sertisque recentibus halant.

Come si vede, Virgilio annuncia subito al lettore che Venere-madre (*mater*) si offre allo sguardo del figlio assumendo il volto e l’abbigliamento di una *virgo* e le armi di una *virgo* spartana (*Aen.* 1, 314-315), simile alla virago Arpalice, che affatica i cavalli e batte in velocità lo scorrere dell’Ebro alato (*Aen.* 1, 316-317). Appare dunque in mezzo alla selva una giovane cacciatrice con l’arco in spalla, i capelli mossi dal vento, le ginocchia nude, le pieghe fluenti della veste raccolte in un nodo (*Aen.* 1, 320 *nuda genu nodoque sinus collecta fluentis*). Se l’aspetto di Venere è quello di una vergine, il tono pare privo di remore (*Aen.* 1, 321-324): “Ehi, ragazzi, nel caso che abbiate visto una delle mie sorelle, indicatemi da che parte è andata, se vagava per questa selva cinta di faretra e coperta di lince maculata, o se incalzava con grida un cinghiale in fuga tutto schiumante”. Enea di rimando (*Aen.* 1, 325-334) costruisce un discorso il cui polo è la sua condizione di straniero sbattuto dalla fortuna su una terra sconosciuta e bisognoso di soccorso. L’eroe riprende chiasticamente le precedenti allusioni della giovane alla vista e all’udito (*Aen.* 1, 326 *nulla tuarum audita mihi neque visa sororum*). Da questo momento i due sensi hanno un ruolo importante nel suo discorso, che sembra un’indagine ansiosa sulla persona che gli si è parata davanti. La frase chiave è: *o quam te memorem, virgo?* (*Aen.* 1, 327). La ricognizione visiva e sonora che segue dà risultati sicuri: il volto non è mortale, il suono della voce non è umano (*Aen.* 1, 328). Essa

soprattutto non pare un esercizio retorico come nel modello omerico, Odisseo al suo primo incontro con Nausicaa, il quale, dopo aver giocato con la bellezza della giovane paragonandola ad Artemide, conclude definendola γύναι (*Od.* 6, 168). Per Enea è ipotetica non la divinità della fanciulla, ma la sua identità: è la sorella di Febo? È una della stirpe delle ninfe? (*Aen.* 1, 328-329 *O dea certe!/an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?*). La natura divina della cacciatrice è, per i suoi sensi, così sicura che Enea le si rivolge usando il formulario delle preghiere nel promettere di sacrificarle vittime sugli altari una volta esaudita la sua richiesta: sotto quale cielo, su quali spiagge sono stati gettati lui e i compagni, privi di informazioni su abitanti e luoghi, costretti a errare sospinti dal vento e dal vasto mare? (*Aen.* 1, 330-334). La risposta di Venere non conferma l'intuizione di suo figlio (*Aen.* 1, 335-338). Dicendosi indegna di vittime sacrificali, di fatto nega di essere Diana, e dichiarandosi fanciulla tiria, afferma di non essere una ninfa. Poiché Enea non ha formulato l'ipotesi di trovarsi di fronte a sua madre, sua madre gli replica in coerenza con il proprio travestimento, spiegandogli: "Ho l'aspetto che vedi perché è costume di tutte le vergini tirie portare la faretra e allacciare il coturno purpureo fin sopra i polpacci" (*Aen.* 1, 336-337). La sua risposta è un passaggio narrativamente obbligato. Essa introduce ai *Punica regna*, segnalando il nome del popolo che abita la terra sconosciuta, cosa che pone le basi per il racconto delle vicende di Didone (*Aen.* 1, 338-368). Dopo che gli ha costruito ad arte nella mente la figura della regina, la madre domanda al figlio e al suo compagno chi sono, da dove vengono e dove sono diretti (*Aen.* 1, 369-370). Enea conferma con il vocativo *O dea* che la risposta della fanciulla non lo ha convinto (*Aen.* 1, 372). E le fa un discorso che ha innanzitutto la funzione di presentarlo nella luce migliore. Ecco quindi che si auto-definisce *pius Aeneas* [...] *fama super aethera notus* (*Aen.* 1, 378), e soprattutto ecco che si gioca la sua carta più importante: *matre dea monstrante viam, data fata secutus* (*Aen.* 1, 382), è figlio di una dea che gli è guida e lo protegge. Si tratta sicuramente di una forma di *captatio benevolentiae* da parte di uno straniero, ma è anche la prolessi delle parole che in seguito l'eroe rivolgerà ad Acate dinanzi alla *pictura* del tempio di Giunone: *quis iam locus* [...] *Achate, / quae regio in terris nostri non plena laboris?* [...] *feret haec aliquam tibi fama salutem* (*Aen.* 1, 459-463). Il discorso insomma ha

anche il seguente sottotesto: rendendo nota agli abitanti di questo luogo la mia fama e quella della città da cui veniamo, potremo sperare di essere accolti con benevolenza, e anticipa quella speranza che progressivamente crescerà fino a esplodere nel momento in cui l'eroe si vedrà raffigurato nella *pictura* (*Aen.* 1, 488). La natura materna di Venere, ciò che convive con la sua divergente apparenza di vergine, è smossa dalla disperazione del figlio (*Aen.* 1, 385-386 *nec plura querentem/passa Venus medio sic interfata dolore est*) e prevale al punto che lei, per confortarlo, gli profetizza il ritrovamento dei compagni perduti (*Aen.* 1, 390-400). È un momento importante perché, a partire da adesso, il mascheramento comincerà a cedere. La vera dea sguscia via dalla cacciatrice tiria e, voltandosi (*Aen.* 1, 402 *avertens*), offre al figlio un corpo sfuggente di madre bellissima, il movimento di fuga ma anche la grazia dell'incedere (*Aen.* 1, 405 *vera incessu patuit dea*). Lo sguardo di Enea coglie per un attimo tutta la potenza della dea-madre. Venere, nei versi della sua epifania, appare infatti per quel che è: madre e insieme dea dell'eros; è naturale quindi che si manifesti in tutto il suo fulgore e il suo profumo (*rosea cervice refulsit/ambrosiaequae comae divinum vertice odorem/spiravere*), quando la veste defluisce fino ai piedi come se fosse un'acqua che lava via la mortalità (*Aen.* 1, 404 *pedes vestis defluxit ad imos*). La reazione dell'eroe alla trasformazione della fanciulla tende alla recriminazione (*Aen.* 1, 407-409). Sono due le componenti immediatamente percepibili nelle sue parole: l'insofferenza per le *falsae imagines* con cui la madre lo illude crudelmente (*Aen.* 1, 407-408 *quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis/ludis imaginibus?*) e l'urgenza di un dialogo e di un contatto fisico vero (*Aen.* 1, 408-409 *cur dextrae iungere dextram/non datur ac veras audire et reddere voces?*). Dopo questo sfogo, Enea si avvia con Acate lungo il sentiero che la madre gli ha indicato. Venere, secondo la prassi epica, li avvolge in una nube rendendoli invisibili (*Aen.* 1, 410-414). Quindi si dirige a Pafos (*Aen.* 1, 415-417).

Virgilio ha evidentemente incrociato in questo episodio lo schema dell'incontro erotico con una *virgo* in area extraurbana²⁷ con lo schema della dea protettrice che si

²⁷ Già Macrobio segnalava che qui Venere corrisponde a Nausicaa nel sesto libro dell'*Odissea*: *Sat.* 5, 2, 13 *Venus in Nausicaae locum Alcinoi filiae successit*.

presenta all'eroe sotto mentite spoglie.²⁸ Comparando di fronte a Enea nella selva che circonda la città, Venere ricopre il ruolo che nel modello omerico era stato di Nausicaa, ma anche il ruolo di Atena con i suoi vari travestimenti, fanciulle-dee nelle quali l'eroe bisognoso di tutto s'imbatte *in locis solis*, che hanno la funzione di agevolare i suoi rapporti con il potere, collocato *in urbe media*.²⁹ Ma il lettore dell'*Eneide* intanto ha appreso subito che non si tratta né di una *virgo* né di una dea qualsiasi, ma della madre dell'eroe (*Aen.* 1, 314 *cui mater media sese tulit obvia silva*).³⁰ Ecco dunque che agisce sull'impostazione della scena anche il modello rappresentato da Teti, madre divina preoccupata per la sorte del figlio mortale, nonché quello di Cirene nel quarto libro delle *Georgiche*.³¹ Né Teti né Cirene tuttavia sentono la necessità di un travestimento, cosa che invece accade alla Venere virgiliana. Il suo assumere la spoglia di *virgo* finisce così per evocare un altro memorabile travestimento della dea, quello da *παρθένος ἄδμης* che le è servito per sedurre Anchise (*Hymn. Hom. Ven.* 82-83).³² La commistione dunque, nella scena virgiliana, di momenti omerici distanti tra loro per finalità narrative, il loro agire insieme nell'episodio della selva, genera una sorta di imbarazzo dell'immaginazione. Imbarazzo di cui resta traccia attraverso i secoli negli stessi

²⁸ Questo modulo è ricorrente in Omero. L'esempio più vicino alla rielaborazione virgiliana è l'incontro tra Atena e Odisseo a Scheria (*Od.* 7, 18-77): dopo che Nausicaa ha lasciato l'eroe nel bosco sacro alle porte della città, la dea gli si fa incontro travestita da fanciulla (*Od.* 7, 20 *παρθενικῆ εἰκὼν νεήνιδι*). La dea-fanciulla accetta di condurlo al palazzo del re, ma lo avverte della ostilità del popolo verso gli stranieri. Perciò avvolge l'eroe in una fitta nebbia che lo protegge mentre ammira le bellezze della città, finché non è giunto a destinazione. Infine Atena gli dà istruzioni su come comportarsi al cospetto dei sovrani, gli svela la genealogia dei Feaci e il prestigio della regina Arete. I nessi con questo modello sono indicati da Knauer 1964: 159-163; si vedano poi vd. ad es. Thome 1986; Freund 2013. Se è vero che il travestimento di Venere ricorda quello di Atena, le implicazioni di quel travestimento sono del tutto diverse: la scelta di Atena di mostrarsi a Odisseo come *νεῆνις παρθενικῆ* è del tutto congrua con la sua natura di dea vergine, mentre il travestimento di Venere stride fortemente con la sua natura di dea dell'eros. Vd. anche *Od.* 13, 221-225, dove Atena, con l'aspetto di un ragazzo, compare dinanzi a Odisseo, appena traghettato a Itaca dai Feaci.

²⁹ La terminologia (*in locis solis*, *in urbe media*) è tratta dalle obiezioni di Marco Valerio Probo alla similitudine Didone-Diana (*Gell.* 9, 9, 12-17), su cui ci concentreremo più avanti (pp. 238 e ss.).

³⁰ Gutting 2010 ha studiato gli effetti dell'accostamento virgiliano tra ruolo di dea protettrice e ruolo materno (vd. *infra*: 178).

³¹ Su Teti come modello della Venere virgiliana vd. ad es. Leach 1997, che però non si occupa del nostro episodio. Sull'incontro tra Aristeo e Cirene come possibile antecedente dell'incontro tra Enea e Venere, vd. *infra*: 218, n. 520. Per ipotetici spunti enniani, vd. Scafoglio 2010: 133-134 (lo studioso menziona anche, tra i modelli omerici, l'incontro tra Telemaco e Odisseo ringiovanito da Atena in *Od.* 16, 178-219) e Burbidge 2010: 73-74.

³² Secondo Faulkner *ad loc.* la dea sceglierebbe questo travestimento perché "there is nothing more opposite to Aphrodite's true nature than this disguise". Sui complessi rapporti tra Virgilio e gli inni omerici vd. ad es. Scafoglio 2010: 134-135 con bibliografia.

commentatori e che è riassumibile così: com'è possibile conciliare il fatto che la fanciulla tiria è “una Nausicaa”, o forse una dea silvana, col fatto che sotto quella spoglia Enea ha di fronte sua madre? Tanto più che Venere trascina automaticamente nella figura della vergine cacciatrice la sua potenza erotica molto più di quanto poteva accadere alla figlia di Alcino, già protagonista di un brano singolarmente carico d'eros per gli standard omerici³³; tanto più che quel travestimento può evocare uno degli incontri erotici più terribili della tradizione, l'incontro che, nell'Inno omerico ad Afrodite, porta al concepimento di Enea. Allo sguardo dell'eroe gli interpreti sostituiranno il loro sguardo e reagiranno coprendo spesso il proprio disorientamento con le più varie interpretazioni.

2. Tre letture poetiche

Ci occuperemo innanzitutto della traccia che la scena virgiliana ha lasciato in tre poeti di età imperiale: Manilio, Silio Italico e Stazio. Cercheremo soprattutto di vedere cosa accade al ruolo materno di Venere quando gli autori presi in esame riecheggiano nei loro versi il lessico dell'episodio.

2.1. Manilio

L'autore degli *Astronomica*, nella sua versione del mito di Andromeda, ci offre una interessante rilettura dello svelamento di Venere:

Manil. 5, 554-57
supplicia ipsa decent; nivea cervice reclinis
molliter ipsa suae custos est fida figurae.
Defluxere sinus umeris fugitque lacertos
vestis et effusi scapulis haesere capilli.³⁴

³³ Si vedano ad es. Hainsworth *ad loc.* e Gutglueck 1987-1988.

³⁴ Cito dall'edizione di E. Flores 2001.

Manilio sembra innanzitutto trasferire il dettaglio della torsione e del collo roseo della Venere virgiliana, *avertens rosea cervice*, sulla figura di Andromeda incatenata alla rupe, *nivea cervice reclinis*. Si noti il mutamento cromatico della *cervix*, che da *rosea* passa a *nivea*, aggettivo che esalta l'anomalia della carnagione chiara della principessa etiope³⁵, connota Andromeda come *puella* elegiaca e insieme evoca il paragone tipico tra la fanciulla e la statua³⁶. La clausola *cervice reclinis*, la stessa di Ov. *met.* 10, 558 *inque sinu iuvenis posita cervice reclinis*³⁷, proietta inoltre su Andromeda il ricordo di una Venere che è *venatrix* per amore del cacciatore Adone.³⁸ Ma soprattutto il poeta, per raccontare la bellezza della giovane, sembra fondere l'immagine ovidiana di Dafne, che, fuggendo Apollo, viene spogliata dal vento (Ov. *met.* 1, 527-30 *tum quoque visa decens;/nudabant corpora venti, obviaque adversas vibrabant flamina vestes,/et levis impulsos retro dabat aura capillos,/auctaque forma fuga est*)³⁹ con un passaggio dello svelamento di Venere al figlio: il *vestis defluxit* virgiliano (*Aen.* 1, 404), ossia il rapido disfarsi della “*collectio*” dei *sinus fluentis* con cui la dea si è presentata a Enea (*Aen.* 1, 320 *nodoque sinus collecta fluentis*), pare riusato da Manilio per raccontare i *sinus* che scivolano via dalle spalle di Andromeda come un'onda (*defluxere sinus umeris*) e la veste che le sfugge dalle braccia (*fugitque lacertos/vestis*), lasciandole i capelli sparsi sulle scapole.⁴⁰ Manilio, di non molto posteriore a Virgilio, propone dunque una lettura della metamorfosi della *virgo* in dea-madre che privilegia l'idea di nudità, anziché quella di copertura. In particolare, egli lascia traccia di una possibile lettura erotica

³⁵ Scarcia *ad loc.*

³⁶ Cfr. Ov. *met.* 4, 675 *marmoreum opus*. Sul tema di veda ad es. Sharrock 1991.

³⁷ Scarcia *ad loc.* In Ovidio *reclinis* è Adone, ma, come nota Reed *ad loc.*, “l'ambiguità fra nominativo (con Venere) e genitivo (con *iuvenis*) sottolinea la reciprocità della loro posizione”.

³⁸ Sulla ripresa della scena di Virgilio nell'episodio ovidiano di Venere e Adone (*met.* 10, 535-536), vd. *infra*: 200.

³⁹ Voss 1972: 428 (seguito da Scarcia *ad loc.*) cita invece Catull. 64, 65-7, Arianna spogliata dalle onde (accostata da Reckford 1995-1996 alla Venere virgiliana: vd. *infra*: 195-196). Lo studioso (428, n. 2), associando *defluere* al catulliano *delabi*, cerca altri paralleli più o meno coevi per quest'uso di *defluo*, ma, avendo probabilmente letto il *defluxit* virgiliano come un ricoprirsi piuttosto che un denudarsi (come d'altronde fa il *ThLL*, s.v. *defluo*, 5.1.364.3-11: “i. q. demitti, delabi”, sotto cui è classificato il *defluxit* virgiliano, e 5.1.364.51-54: “de vestibus, i. q. exui”, sotto cui troviamo il *defluxere* di Andromeda, con espressa— e forse pregiudiziale— distinzione dall'accezione precedente), non ne trova.

⁴⁰ L'uso di questa terminologia “marina” (*defluxere*, *sinus*, ma anche *scapulis*, che come annota Scarcia è in “calcolata parafonia con *scopulis*”) non è casuale: Andromeda si confonde con il paesaggio in cui è imprigionata.

dell'agnizione, utilizzabile naturalmente non per un corpo di madre ma per un corpo di fanciulla.⁴¹

2.2. Silio Italico

Nei *Punica* le reminiscenze di *Venus-virgo* e del suo incontro con il figlio sono frequenti e assumono di volta in volta sfumature e significati diversi.⁴² Innanzitutto, nel descrivere il comportamento inflessibile di Regolo, che, sbarcato in patria, respinge le manifestazioni d'affetto della moglie Marcia e del figlio Serrano, Silio attribuisce a quest'ultimo un lamento che ricorda in maniera evidente quello rivolto da Enea a Venere (6, 415-424)⁴³:

Hic alto iuvenis gemitu lacrimisque coortis
'magne parens' inquit 'quo maius numine nobis
Tarpeia nec in arce sedet, si iura querelis
sunt concessa piis, cur hoc matrique mihi que
solamen, vel cur decus hoc, o dure, negasti,
tangere sacratos vultus atque oscula ab ore
libavisse tuo? dextram mihi prendere dextra
non licitum? leviora forent haec vulnera quantum,
si ferre ad manes infixos mente daretur
amplexus, venerande, tuos.

⁴¹ Per riletture poetiche che puntano invece sull'idea di copertura, vd. Drac. *Romul.*, 2, 84 *pedes fluitans vestis laxatur ad imos* (Cupido si muta in ninfa per sedurre Ila e rilascia la veste, generalmente accorciata); Prud. *psych.* 631-635: *Pax inde fugatis/hostibus alma abigit bellum, discingitur omnis/terror et avulsis exfibulat ilia zonis./Vestis ad usque pedes descendens defluit imos/temperat et rapidum privata modestia gressum.* Stipulata la pace, i soldati della *Psychomachia* svestono i panni da guerra, togliendo le fibbie che fermavano le vesti all'altezza dei fianchi e lasciandole defluire ai piedi (il parallelo è noto agli interpreti: Schwen 1937: 70; Lühken 2002: 313). La descrizione prudenziana dell'abbigliamento dei soldati appare poco verosimile: la veste militare era sì corta ma non per "*succinctio*": l'immagine virgiliana sembra dunque prendere il sopravvento sul realismo della scena e il passaggio dalla guerra alla pace è curiosamente raccontato come il passaggio dalla figura della *virgo* succinta a quella di Venere dalle lunghe vesti (ma, come vedremo, già la mutazione staziana di *Virtus* in Manto seguiva da vicino la dinamica della scena virgiliana: vd. pp. 31-33). Un'analoga fraseologia trova impiego in Prop. 3, 17, 32 *levis odorato cervix manabit olivo/et feries nudos veste fluente pedes* (su Bacco). L'ipotesi di una ripresa dell'*Eneide* è stata avanzata da Heyworth/Norwood per un altro passo del terzo libro delle elegie properziane (Prop. 3, 14, 15-16).

⁴² Sulla devozione di Silio per Virgilio, notoriamente testimoniata in una lettera di Plinio il Giovane (*epist.* 3, 7, 8), vd. Santini, *EV*, s.v. "Silio Italico".

⁴³ Tutte le citazioni di Silio Italico sono tratte dall'edizione di J. Delz 1987.

Proprio come Enea aveva chiamato Venere *crudelis* (*Aen.* 1, 407), perché con i suoi continui travestimenti di fatto gli negava la possibilità di un vero scambio madre-figlio (*Aen.* 1, 408-409 *cur dextrae iungere dextram/non datur ac veras audire et reddere voces?*)⁴⁴, Serrano rimprovera il padre chiamandolo *durus*, perché gli ha negato (*negasti*) la possibilità di toccargli il volto (*tangere [...] vultus*), di ricevere i suoi baci (*oscula [...] libavisse*⁴⁵), di prendergli la mano (*dextram mihi prendere dextra non licitum*). Silio offre in sostanza un'interpretazione della scena dell'*Eneide*: Serrano desidera l'abbraccio del padre come *solamen*, come *decus*, come diritto filiale (*si iura querelis/sunt concessa piis*): il ricordo degli abbracci paterni servirà ad alleviare nel tempo il dolore della sua morte. Per questo tutti gli aspetti relativi alla *pietas* sono enfatizzati: si parla di *sacratos vultus*; il padre è detto *venerandus*.⁴⁶ Il principale punto di contatto tra i due testi è dunque la durezza della figura parentale. Il rimprovero di Serrano è il lamento di un figlio a cui un genitore ha negato un gesto d'affetto. Ma le divergenze sono forti e significative. La figura materna cede il posto a quella paterna, la dea-madre è sostituita da un padre mortale (pur dotato di caratteristiche divine). Il tema del raggio scompare.⁴⁷

Un altro caso di riuso è Sil. 12, 243-250, in cui la morte violenta di Cinipe, giovane di grande bellezza (227-231), presenta tratti dello svelamento della dea in Virgilio ed è paragonata all'offuscamento improvviso dell'astro di Venere:

<i>ambrosiae cecidere comae, violataque cervix</i>	245
<i>marmoreum in iugulum collo labente recumbit.</i>	
<i>solvitur omne decus leto, niveosque per artus</i>	243
<i>it Stygius color et formae populatur honores.</i>	244
<i>haud secus Oceano rediens Cythereius ignis,</i>	247
<i>cum sese Veneri iactat splendore refecto,</i>	
<i>si subita invadat nubes, hebetatur et atris</i>	
<i>decrescens tenebris languentia lumina condit.</i>	

⁴⁴ La ripresa del poliptoto delle destre unite di *Aen.* 1, 408 è segnalata da Spaltenstein 1990 *ad loc.*; Willis 1996: 205; Fröhlich 2000 *ad loc.*

⁴⁵ Cfr. *Aen.* 1, 256 *oscula libavit natae*, come segnala Spaltenstein *ad loc.*

⁴⁶ Questa interpretazione fondata sulla *pietas*, come vedremo, troverà riscontro nei commenti antichi e moderni alla scena (vd. *infra*: 49; 85; 94).

⁴⁷ Rimane forse una traccia del travestimento tirio di Venere negli abiti da prigioniero cartaginese indossati da Regolo (v. 408 *habitu [...] et velamine Poeno/deformem* nell'ottica della moglie).

L'espressione *ambrosiae cecidere comae, violataque cervix*, con cui Silio descrive il moto dei capelli che, strappato l'elmo, ricadono inerti, e il collo violato⁴⁸, che, secondo un *topos* risalente in ambito latino almeno a Verg. *Aen.* 9, 433-438 (la morte di Eurialo, citata da Silio quasi alla lettera)⁴⁹, si affloscia come un fiore reciso, riecheggia, stravolgendolo, il nesso *rosea cervice refulsit/ambrosiaeque comae divinum vertice odorem/spiravere*, dove si racconta invece l'esplosione di luce rosata e l'onda di profumo sprigionata dai capelli di Venere nella torsione con cui si svela al figlio (*Aen.* 1, 402-403).⁵⁰ Indirettamente qui si pone dunque a confronto la morte del giovane che, cadendo, appassisce come un fiore, al "fiorire" di Venere, che sboccia dalla spoglia della *virgo*.⁵¹

Silio riutilizza anche altrove l'epifania virgiliana della dea, sovrapponendola all'immagine lucreziana di Venere come forza della natura che porta con sé una miracolosa primavera. Quando nel settimo dei *Punica* il poeta fa raccontare a Proteo il giudizio di Paride, descrive l'arrivo di Venere nei boschi dell'Ida come una specie di prodigio che investe la natura circostante (Sil. 7, 466-472):

postrema nitenti
affulsit vultu ridens Venus. omnia circa
 et nemora et penitus frondosis rupibus antra
spirantem sacro traxerunt vertice odorem.
 nec iudex sedisse valet, fessique nitoris
 luce cadunt oculi, ac metuit dubitasse videri.

⁴⁸ Il verbo *violo* avvicina l'uccisione del giovane a una violenza sessuale (Fowler 1987: 191). La *cervix violata* inoltre, rinviando implicitamente alla viola e al suo colore, può rinviare alla *rosea cervix* di Venere.

⁴⁹ uoluitur Euryalus leto, pulchrosque per artus/it cruor inque umeros cervix conlapsa recumbit. Vd. Spaltstein 1990 *ad loc.* Il paragone deriva da *Il.* 8, 306-308 (la morte di Gorgizione) e Stesicoro (SLG S15 II. 12: il ferimento di Gerione da parte di Ercole). Su questa similitudine vd. Fowler 1987.

⁵⁰ Il commentatore siliano Georg Alexander Ruperti (1795-98), riconoscendo in *ambrosiae comae* l'allusione a Verg. *Aen.* 1, 403, "ubi tamen proprie de dea epith. adhibetur", critica il poeta per aver indugiato troppo nella descrizione della bellezza di Cinipe, tanto che—scrive *ad loc.*—è difficile capire se qui si tratta della morte di un guerriero o di quella di Venere. Il parallelo con Virgilio è segnalato anche da Spaltstein 1990 *ad loc.*

⁵¹ Sul tema della rosa, fiore dalla forte simbologia sessuale (basti pensare ad es. al *Roman de la rose*) associato alla *cervix* di Venere e alla dea in generale, i commentatori torneranno ossessivamente nei secoli (vd. *infra*: ad es. 101).

L'apparizione della dea è marcata dalla luce (*nitenti/affulsit vultu* rinvia al *refulsit* di *Aen.* 1, 402), ma soprattutto dall'odore sprigionato dai suoi capelli (*spirantem sacro traxerunt vertice odorem* riscrive *Aen.* 1, 403-404 *ambrosiaeque comae diuinum uertice odorem/spirauere*⁵²), che invade il bosco e penetra fin dentro le caverne. Silio si concentra sull'impatto che la vista di Venere ha sull'osservatore della scena, Paride: non riesce a stare seduto, gli occhi non reggono il fulgore soprannaturale, il giovane teme di dare l'impressione di avere ancora dubbi su chi sia la più bella fra le dee.⁵³

In questa stessa direzione, ma in un modo che esaspera i tratti seducenti di Venere nella conclusione della scena di Virgilio, va un altro adattamento siliano (15, 18-31):

Has, lauri residens iuuenis viridante sub umbra
 aedibus extremisolvebat pectore curas,
 cum subito assistunt, dextra laevaueque per auras
 allapsae, haud paulum mortali maior imago,
 hinc Virtus, illinc virtuti inimica Voluptas.
 altera Achaemenium spirabat vertice odorem,
ambrosias diffusa comas et veste refulgens,
 ostrum qua fulvo Tyrium suffuderat auro;
 fronte decor quaesitus acu, lascivaue crebras
 ancipiti motu iaciebant lumina flammas.
 alterius dispar habitus: frons hirta nec umquam
 composita mutata coma, stans vultus, et ore
 incessuque viro propior laetique pudoris,
 celsa humeros niveae fulgebat stamine pallae.

Silio racconta qui l'apparizione di *Virtus* e *Voluptas* al giovane Scipione, che a conclusione dell'episodio sceglierà la via della virtù anziché quella del piacere.⁵⁴ Per i

⁵² Il nesso intertestuale, già segnalato da Jakob van Emenes (o Emmenessius, XVII sec.) ad *Aen.* 1, 404, è in Spaltestein 1990 *ad loc.*

⁵³ Claudiano, nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* (238-240), racconta in maniera simile l'arrivo di Venere presso la casa della sposa: *cum procul augeri nitor et iucundior aer/attonitam lustrare domum fundique comarum/gratus odor. Mox vera fides numenque refulsit.*

⁵⁴ Sull'interazione complessa con altri modelli, in particolare la rappresentazione di Eracle al bivio data da Prodicò (Xen. *mem.* 2, 1, 21), vd. Spaltestein, Sil. 15, 18.

tratti di *Voluptas*, il poeta si ispira in maniera evidente a Venere che si svela a Enea⁵⁵: l'odore divino diffuso dalla dea nell'*Eneide* diventa qui un odore achemenio (*Achaemenium spirabat vertice odorem*), le chiome ambrosie sono sciolte (*ambrosias diffusa comas*), il fulgore proviene dalla veste (*veste refulgens*) di porpora tiria trapunta d'oro (*ostrum qua fulvo Tyrium suffuderat auro*).⁵⁶

Secondo il commentatore Georg Alexander Ruperti (1795-98), *Voluptas*, ricalcata sulla Venere virgiliana, si presenterebbe a Scipione “ut orientalis meretrix, pretioso cultu ornata”.⁵⁷ È interessante che François Spaltenstein (1990) consideri esagerato il paragone istituito dal suo predecessore proprio in base alla corrispondenza tra questa *Voluptas* orientaleggiante e la Venere virgiliana: “ce parallele avec la Vénus de Verg. montre que ‘qualis [...] orientalis meretrix’ de R. est exagéré”.⁵⁸

I quattro brani, come si vede, segnalano tutti in un modo o nell'altro che Silio, per riusare il lessico virgiliano, deve espungere il rapporto madre-figlio, come d'altronde aveva già fatto Manilio. È significativo per la nostra analisi che quando il commentatore tardo settecentesco Ruperti pare far poco conto del contesto virgiliano, il commentatore tardo novecentesco Spaltenstein glielo ricordi con tono di rimprovero.

⁵⁵ Si può pensare che, per la descrizione di *Virtus*, Silio si rifaccia invece alla *virgo* virgiliana (come avverrà in Stazio, che per la metamorfosi di *Virtus* in Manto s'ispira, oltre che alla scena di Virgilio, anche a quella di Silio: vd. *infra*: 31-33). Il poeta dei *Punica* sarebbe cioè il primo a sdoppiare *Venus-virgo* in dea casta e dea lasciva. Si noti anche l'analoga ambientazione silvana: come *Venus-virgo* compare dinanzi a Enea *media silva*, così *Virtus* e *Voluptas* si manifestano a Scipione mentre questi è *lauri residens [...] viridante sub umbra*.

⁵⁶ Peraltro *Voluptas* si presenta a Scipione con queste parole: Sil. 15, 59-60 *illa ego sum, Anchisae Venerem Simoentos ad undas/ quae iunxi* (cfr. *Aen.* 1, 617-618). Si tratta cioè dell'artefice della nascita di Enea, e l'accento compare all'interno di un lessico che rimanda a Venere che si svela al figlio.

⁵⁷ Ruperti *ad loc.* negli *addenda et corrigenda* del commento.

⁵⁸ Vd. anche Sil. 17, 567-80, dove Giunone si traveste da pastore e va incontro ad Annibale, fingendo di reindirizzarlo alla battaglia di Zama, ma in realtà depistandolo per salvargli la vita (trovo il parallelo in Ganiban 2010: 97).

2.3. Stazio

Com'è stato notato⁵⁹, il passo del secondo libro della *Tebaide* in cui l'ombra di Laio, presentatasi in sogno a Eteocle sotto le spoglie di Tiresia, si svela di colpo, è reminiscente della scena virgiliana (*Theb.* 2, 120-124)⁶⁰:

dixit et abscedens (etenim iam pallida turbant
sidera lucis equi) ramos ac vellera fronti
deripuit, confessus avum, dirique nepotis
incubuit stratis; iugulum mox caede patentem
nudat et undanti perfundit vulnere somnum.

L'incipit è fonicamente simile (*dixit et a-*); sia Venere sia Laio si palesano mentre fuggono (l'*abscedens* staziano corrisponde all'*avertens* virgiliano); in entrambi i casi l'epifania è segnata dalla luce (*lucis/refulsit*).⁶¹ Ma soprattutto Stazio sembra trasformare lo svelarsi di Venere, quel suo lasciar defluire ai piedi la veste, nel gesto con cui Laio (simile all'ombra di Sicheo, Verg. *Aen.* 1, 356) snuda (*nudat*) la gola tagliata. L'immagine della ferita che inonda l'addormentato (*undanti perfundit vulnere somnum*) potrebbe cioè letteralizzare la metafora acquatica del *defluxit* virgiliano.

I commentatori sottolineano l'anomalia di questa scena in cui un'ombra assume false sembianze per presentarsi ai vivi⁶². Sebbene il fantasma di Laio giustifichi il proprio travestimento, impiegato per distinguersi dalle *falsae imagines* notturne (*Theb.* 2, 94-95 *neu falsa videri/noctis imago queat*), è verso le *falsae imagines* dei sogni, o degli incubi, che il riuso staziano sembra sospingere la scena virgiliana.

⁵⁹ Mulder *ad loc.*; Gervais *ad loc.*

⁶⁰ Tutte le citazioni di Stazio sono tratte dalla seconda edizione di D. E. Hill 1996².

⁶¹ Gervais *ad loc.*: "Venus' epiphany to Aeneas in *Aen.* 1 is also relevant: as she departs, divine light and ambrosial odour reveal the goddess' true identity (1.402ff., esp. 405 'uera incessu patuit dea'). But Laius sheds blood, not ambrosia, on Eteocles."

⁶² Mulder *ad loc.* fa notare che negli altri casi si tratta di divinità (cita ad es. Alletto che assume le sembianze di Calibe nel settimo dell'*Eneide* o Morfeo che appare ad Alcione in veste di Ceice nell'undicesimo delle *Metamorfosi* di Ovidio). Secondo Gervais *ad loc.*: "This is the first instance in ancient literature of a shade not appearing in propria persona".

L'episodio di Virgilio riaffiora anche nell'incontro tra Ipsipile e Adrasto nei boschi di Nemea (Stat. *Theb.* 4, 746-771):⁶³

tandem inter siluas (sic Euhius ipse pararat)
errantes subitam pulchro in maerore tuentur
Hypsipylen; illi quamuis et ad ubera Opheltes
non suus, Inachii proles infausta Lycurgi,
dependet (neglecta comam nec diues amictu), 750
regales tamen ore notae, nec mersus acerbis
extat honos. tunc haec adeo stupefactus Adrastus:
‘diua potens nemorum(nam te uultusque pudorque
mortali de stirpe negant), quae laeta sub isto
igne poli non quaeris aquas, succurre propinquis 755
gentibus; Arquitenens seu te Latonia casto
de grege transmisit thalamis, seu lapsus ab astris
non humilis fecundat amor (neque enim ipse deorum
arbiter Argolidum thalamis nouus), aspice maesta
agmina. nos ferro meritas excindere Thebas 760
mens tulit, imbelli sed nunc sitis aspera fato
summittitque animos et inertia robora carpit.
da fessis in rebus opem, seu turbidus amnis,
seu tibi foeda palus, nihil hac in sorte pudendum,
nil humile est; tu nunc Ventis pluuioque rogaris 765
pro Ioue, tu refugas uires et pectora bellis
exanimata reple: sic hoc tibi sidere dextro
crescat onus. tantum reduces det flectere gressus
Iuppiter, o quanta belli donabere praeda!
Dircaeos tibi, diua, greges numerumque rependam 770
plebis, et hic magna lucus signabitur ara.’

Adrasto e i suoi, sfiancati dalla sete, vagano (*errantes*⁶⁴) alla ricerca di una fonte, quando *inter silvas* scorgono (*tuentur*) all'improvviso Ipsipile, bella nel dolore (*pulchro in maerore*).⁶⁵ Ciò che la donna a prima vista comunica—la condizione di *mater* che

⁶³ Il passo staziano (in particolare i vv. 753-754) è citato da Cristoforo Landino nel suo commento all'*Eneide* del 1478 (sul quale vd. *infra*: 79, n. 185), in corrispondenza di *Aen.* 1, 328. Un'analisi dettagliata delle somiglianze tra i due episodi si trova poi nel commento seicentesco di Caspar von Barth al passo staziano, considerato un'imitazione mal riuscita della scena virgiliana. Tra gli studi recenti si veda in particolare Brown 1994: 99-102, che, oltre a enfatizzare la ripresa da Virgilio, valorizza la componente erotica dell'incontro associata all'ambientazione silvana.

⁶⁴ Brown 1994: 100 associa *errantes* ad *Aen.* 1, 333 *erramus*.

⁶⁵ L'incontro tra Adrasto e Ipsipile è inoltre ispirato a quello tra gli Argonauti e le Esperidi in Apollonio Rodio (in particolare 4, 1409-1421), episodio che, secondo Nelis 2001: 123, sarebbe anche alla base della scena virgiliana. Sugli altri modelli femminili di Ipsipile, in specie Nausicaa e Didone, vd. Parkers *ad loc.*

allatta un neonato⁶⁶, l'apparenza servile, di donna scarsamente curata, con la chioma spettinata e le vesti povere—non cancella una dignità innata, la sua regalità, tanto che, come dirà Adrasto, il *vultus*, il *pudor* di Ipsipile non sembrano quelli di un essere umano. La donna che appare al re nella selva manifesta un *di più*, in rapporto a come appare, che la avvicina alla *virgo* virgiliana. Ma se la *virgo* nasconde la sua natura di *mater*, qui la situazione è rovesciata: Ipsipile esibisce al re caratteristiche materne, che però Stazio, per il lettore, immediatamente nega: il neonato che la donna allatta non è suo, la donna ne è solo la nutrice (*ad ubera Opheltes/non suus, Inachii proles infausta Lycurgi,/dependet*).⁶⁷ Adrasto dunque, all'oscuro della storia della donna, si trova di fronte a una *falsa imago*, nella quale la bellezza femminile coesiste con i segni del lutto che la guastano, in cui la trasandatezza esteriore si abbina a un portamento regale.⁶⁸ Allo sguardo del sovrano si offre dunque una paradossale *Diana-mater*, che riunisce in sé tratti materni e tratti verginali in genere associati alle creature silvane.⁶⁹ E la costitutiva incongruenza di *Venus-virgo* si trasferisce nelle parole che il re, colto da stupore (*stupefactus*), rivolge alla donna con la tonalità di un Enea invecchiato e naturalmente privo della condizione di figlio: *Arquitenens seu te Latonia casto/de grege transmisit thalamis, seu lapsus ab astris/non humilis fecundat amor*. In altri termini, Stazio riusa Virgilio ma modificando l'episodio in maniera significativa: da un lato la funzione materna diventa manifesta, dall'altro sparisce lo sguardo di figlio sulla sconosciuta che cela la madre.

L'altro celebre riuso staziano della scena, notato già da Lattanzio Placido (*Theb.* 10, 678), è l'episodio in cui *Virtus*, per indurre Meneceo a immolarsi per la comunità, si presenta al giovane con l'aspetto della profetessa Manto.⁷⁰ Qui Stazio capovolge la

⁶⁶ Questo dettaglio (*ad ubera Opheltes [...] dependet*) potrebbe implicare che Ipsipile abbia il seno nudo: come vedremo, nella ricezione anche iconografica della scena virgiliana non mancheranno esempi in cui *Venus-virgo* sarà immaginata a seno scoperto (vd. *infra*: in particolare 124-26; 140-143; 148-151).

⁶⁷ Com'è noto, Ipsipile non è una *virgo* ma ha a sua volta dei figli (vd. Parkers *ad loc.*).

⁶⁸ Sulla duplice natura di Ipsipile in questo episodio vd. Augoustakis 2010: 39, che però non si occupa del rapporto intertestuale con Virgilio.

⁶⁹ Parkers *ad loc.* nota a ragione: "In his rhetorical awkwardness, Adrastus is most like Aeneas [...], but at least the Trojan leader is on the right track".

⁷⁰ Per un altro modello della scena, vd. ad es. Verg. *Aen.* 7, 415 ss., la metamorfosi di Alletto nella vecchia sacerdotessa Calibe (cfr. Fantham 1997). La descrizione di *Virtus* deriva in parte da quella siliana (Sil. 15, 28-31).

dinamica della metamorfosi di Venere: da divinità dalle caratteristiche belliche (la *virgo* virgiliana) *Virtus* si muta infatti in sacerdotessa (Venere).⁷¹

Theb. 10, 639-649

sed placuit mutare genas, fit provida Manto,
responsis ut plana fides, et fraude priores
exuitur vultus. abiit horrorque vigorque
ex oculis, paulum decoris permansit honosque
mollior, et posito vatam gestamina ferro
subdita; descendunt vestes, torvisque ligatur
vitta comis (nam laurus erat); tamen aspera produunt
ora deam nimique gradus. sic Lydia coniunx
Amphitryoniaden exutum horrentia terga
perdere Sidonios umeris ridebat amictus
et turbare colus et tympana rumpere dextra.

Theb. 10, 672-680

sic ait et magna cunctantis pectora dextra
permulsit tacite seseque in corde reliquit.
fulminis haud citius radiis adflata cupressus
combibit infestas et stirpe et vertice flammas,
quam iuvenis multo possessus numine pectus
erexit sensus letique invasit amorem.
ut vero aversae gressumque habitumque notavit
et subitam a terris in nubila crescere Manto,
obstipuit

Le caratteristiche virili che contraddistinguono *Virtus* (*horror*, *vigor*, vesti succinte⁷², armi, chiome *torvae*) cedono il posto a tratti più morbidi: vesti lunghe (*descendunt vestes* riscrive il virgiliano *vestis defluxit*, potenziando l'idea di copertura⁷³), capelli legati con la benda sacra, mentre al posto delle armi spuntano le insegne proprie degli indovini. A tradire la vera identità della dea restano l'espressione dura (*ora aspera*) e il passo troppo pesante (*nimii gradus*). Sintomaticamente la metamorfosi di *Virtus* in Manto è immaginata da Stazio come metamorfosi di genere, come passaggio dalla sfera

⁷¹ Faranda Villa 1998.

⁷² Come spiega Lattanzio, in genere *Virtus* veniva raffigurata succinta: *Theb.* 10, 644 *solet enim Virtutis simulacrum depingi succintum*.

⁷³ Già Lattanzio glossa *descendunt vestes* con *defluunt*, richiamandosi probabilmente al *defluxit* virgiliano. Von Barth, citando il commento del suo predecessore, rinvia esplicitamente a Virgilio: *Virtutis simulacrum succinctis vestibus pingi solitum, ait Lutatius. Contra aliae deae. Ut de Venere in suam figuram reversa Virgilius lib. I <404-405> pedes vestis defluxit ad imos/et vera incessu patuit dea.*

maschile a quella femminile. Non a caso il poeta paragona *Virtus* che si muta in Manto a Ercole che, provocando l'ilarità di Onfale, sveste la pelle di leone (*horrentia terga*), indossa abiti femminili rovinandoli e finisce per disfare e distruggere conocchia e timpano.⁷⁴

R. D. Williams (*Theb.* 10, 646 ss.) ha ritenuto che questa similitudine sia incongrua.⁷⁵ A me pare piuttosto la spia di come Stazio abbia reagito all'episodio virgiliano. Nel riusare infatti tematicamente la mutazione di Venere in *virgo* e della *virgo* in Venere, il poeta immagina la *virgo* come una figura del tutto lontana da Venere, una cacciatrice tiria che non ha alcuna caratteristica femminile, una seguace di Diana che si colloca proprio per questo al capo opposto della dea dell'eros.⁷⁶ Dalla scena virgiliana Stazio cancella rigorosamente l'idea che allo sguardo del figlio Enea si sia offerta una *virgo-mater* con un qualche tratto seducente.⁷⁷

3. Seneca e la *facies* del *vir bonus*

L'episodio virgiliano era stato utilizzato anche da Seneca nell'epistola 115.⁷⁸ Seneca legge il brano virgiliano come allegoria dello sguardo che non si lascia ingannare dalle apparenze. Sulla scia di Platone, in particolare del *Simposio*⁷⁹ e del *Fedro*⁸⁰, l'autore s'immagina l'*animus* del *vir bonus* come una visione travolgente di bellezza e sacralità

⁷⁴ Williams *ad loc.* rinvia a Stat. *Ach.* 1, 325 ss., dove Teti "trasforma" Achille in ragazza.

⁷⁵ "This simile [...] is wholly inappropriate in the context of the transformation of the majestic goddess *Virtus*: Hercules' plight is comical and ridiculous". Dello stesso avviso è Faranda Villa 1998. In difesa della similitudine si schiera invece Feeney 1991: 384-385, che però non tiene conto dell'intertesto virgiliano. Si veda anche Fantham 1997.

⁷⁶ Su questa interpretazione torneremo (vd. *infra*: ad es. 98; 155).

⁷⁷ Si veda anche l'epitalamio di Stella e Violentilla (Stat. *silv.* 1, 2, 11-15), dove Venere, *genetrix Aeneia*, dissimula la propria divinità (*dissimulata deam crinem vultusque genasque/temperat*; Pederzani *ad loc.* rinvia, per contrasto, ad Apul. *Met.* 4, 28, dove la dea non può tollerare l'esistenza di Psiche, seconda Venere).

⁷⁸ Un'analisi dettagliata dei nessi tra l'epistola 115 e il brano virgiliano si trova in Doppioni 1937. Per un quadro generale dei rapporti di Seneca con Virgilio, vd. Setaioli 1965 (specialmente pp.138-39), che mette in luce la tendenza senecana, di probabile derivazione diatribica, a citare versi virgiliani avulsi dal loro contesto, adattando il senso alla propria trattazione. Sulla tradizione filosofica della personificazione allegorica vd. Armisen-Marchetti 1989: 255-256.

⁷⁹ Pl. *Symp.* 211-212a, il celebre discorso di Diotima sulla contemplazione dell'oggetto supremo dell'Eros, il Bello in sé e per sé (con il commento di Dover *ad loc.*).

⁸⁰ Pl. *Phaedr.* 251a-c, sulla visione della Bellezza da parte dell'iniziato (con il commento di Yunis *ad loc.*).

che si offre a chi possiede una vista particolarmente acuta, una vista diversa da quella corporea, che è invece ottusa e appannata.⁸¹ Opportunamente indirizzata, questa “vista dell’anima” può cogliere nitidamente la *virtus* e la *pulchritudo* celate sotto la povertà, sotto l’umiliazione infamante, sotto un aspetto sordido.⁸² Così come viceversa può scorgere la pochezza nascosta dietro lo sfarzo e l’ostentazione della ricchezza. Leggiamo il brano in cui compare la citazione virgiliana (*epist.* 115, 3-7)⁸³:

Si nobis animum boni viri liceret inspicere, o quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico placidoque fulgentem videremus, hinc iustitia, illinc fortitudine, hinc temperantia prudentiaque lucentibus! Praeter has frugalitas et continentia et tolerantia et liberalitas comitasque et (quis credat?) in homine rarum humanitas bonum splendorem illi suum adfunderunt. Tunc providentia cum elegantia et ex istis magnanimitas eminentissima quantum, di boni, decoris illi, quantum ponderis gravitatisque adderent! quanta esset cum gratia auctoritas! Nemo illam amabilem qui non simul venerabilem diceret. Si quis viderit hanc faciem altiore fulgentioreque quam cerni inter humana consuevit, nonne velut numinis occursu obstupefactus resistat et ut fas sit vidisse tacitus precetur, tum evocante ipsa vultus benignitate productus adoret ac supplicet, et diu contemplatus multum extantem superque mensuram solitorum inter nos aspici elatam, oculis mite quiddam sed nihilominus vivo igne flagrantibus, tunc deinde illam Vergili nostri vocem verens atque attonitus emittat? <*Aen.* 1, 327-328; 330>

O quam te memorem, virgo? namque haut tibi vultus
mortalis nec vox hominem sonat...
sis felix nostrumque leves, quaecumque, laborem.

Aderit levabitque, si colere eam voluerimus. Colitur autem non taurorum opimis corporibus contrucidatis nec auro argentoque suspenso nec in thensauros stipe infusa, sed pia et recta voluntate. Nemo, inquam, non amore eius arderet si nobis illam videre contingeret; nunc enim multa obstrigillant et aciem nostram aut splendore nimio reperiunt aut obscuritate retinent. Sed si, quemadmodum visus oculorum quibusdam medicamentis acui solet et repurgari, sic nos aciem animi liberare impedimentis voluerimus, poterimus

⁸¹ L’analogia tra vista corporea e vista dell’anima compare già in Sen. *ep.* 95, 6 *sed, si quemadmodum visus oculorum acui solet et repurgari, sic nos aciem animi liberare impedimentis voluerimus, poterimus perspicere virtutem*. Seneca è forse influenzato anche dalla scena del secondo libro dell’*Eneide* in cui Venere dissipa la nube che ottunde la vista del figlio mortale e gli permette di vedere il divino oltre il velo delle apparenze: *Aen.* 2, 604-606: *aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti/mortalis hebetat uisus tibi et umida circum/caligat, nubem eripiam* (sulle ascendenze filosofiche, in particolare lucreziane, della scena vd. Delvigo 2005).

⁸² Cfr. Pl. *Symp.* 211e.

⁸³ Cito dall’*OCT* di L. D. Reynolds 1965.

perspicere virtutem etiam obrutam corpore, etiam paupertate opposita, etiam humilitate et infamia obiacentibus; cernemus, inquam, pulchritudinem illam quamvis sordido obtectam.

È evidente che qui Seneca trasforma lo sguardo di Enea in paradigma di come bisogna guardare se si vuole riconoscere il *vir bonus* e seguirne gli insegnamenti.⁸⁴ Ciò che vede Enea—o meglio ciò che Seneca ritiene che Enea veda—diventa quindi centrale. L'eroe che guarda la *virgo* vede non ciò che la *virgo* sta lì a mostrare ma ciò che la *virgo* sta lì a nascondere, cioè il fulgore della *dea* (il ruolo materno di Venere non viene mai citato). Seneca dunque paragona mentalmente il corpo della vergine tiria alla *membrana* (*epist.* 115, 9) che cela l'*animus* del *vir bonus* e di conseguenza paragona l'*animus* del *vir bonus* alla *dea* Venere. In questo senso lo sguardo di Enea è simile a quello di chi, oltre le apparenze del corpo, è capace di vedere l'*animus* e la sua *facies*.⁸⁵

Ma soffermiamoci più in dettaglio sul brano senecano. Benché l'autore citi espressamente solo *Aen.* 1, 327-328, i versi che descrivono l'ammirazione di Enea e la sua iniziale incertezza sulla natura della fanciulla, e infine il v. 330, sulla richiesta di aiuto che l'eroe le rivolge, egli sembra avere in mente l'episodio nel suo complesso.⁸⁶ Il modo secondo cui Seneca si è immaginato l'incontro tra Enea e la fanciulla emerge con chiarezza. L'accostamento analogico tra l'*animus* del *vir bonus* e la *dea* che si cela

⁸⁴ Cfr. Coleman 1974: 281: "Aeneas' plight [...] serves as a symbol of the human predicament: shaken by life's *tempestates*, men must recognize divinity in the *sapiens* and as humble suppliants seek his help and guidance".

⁸⁵ Si vedano Ragazzini 1929: 570; Doppioni 1937: 30; Setaioli 1965: 143-144 e Mazzoli 1970: 217, n. 9, per il quale la ripresa virgiliana deriverebbe, qui come altrove, dal carattere quasi oracolare attribuito da Seneca all'ispirazione del poeta dell'*Eneide*: "L'effetto di 'trasumanazione' riferito [...] alla *facies* del *vir bonus* [...] si riverbera su colui che contempra tale *facies* [...]. Per chi si trovi in questa condizione di religioso rapimento è spontaneo ricorrere all'ispirato 'verbo' di Virgilio". Cfr. anche Courcelle 1984: 85-6.

⁸⁶ Così Doppioni 1937: 130. Già l'espressione di meraviglia (*o quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico placidoque fulgentem videremus*) attribuita a colui al quale sia lecito vedere (*si nobis liceret inspicere*) l'*animus* del *vir bonus* sembra riecheggiare da vicino l'*o quam te memorem, virgo* di Enea, che Seneca citerà espressamente più avanti. Anche il tema del culto appropriato da tributare alla *facies*—non vittime sacrificali ma una *pia et recta voluntas*—come nota Doppioni 1937: 31, ricorda l'offerta di sacrifici da parte di Enea e la risposta di Venere (*Aen.* 1, 334-335 *multa tibi ante aras cadet hostia dextra./Tum Venus: haud equidem magno tali me dignor honore.*). Esso sembra inoltre anticipare le discussioni sul giusto modo di onorare la *dea* (secondo un'interpretazione di *Aen.* 1, 335 che coglierebbe il seguente sottotesto: "io sdegnò i sacrifici cruenti perché sono Venere e prediligo altre forme di culto") che si possono trovare nei relativi commenti a partire da Servio (*et aut vult se probare non numen, sed virginem Tyriam; aut certe quia Paphiae Veneri quae Cypri colitur, ture tantum sacrificatur et floribus; QUIA AIT <Aen. 1, 416-417> ubi templum illi centumque Sabaeo/thure calent arae, sertisque recentibus halant*).

dietro la *virgo* porta Seneca a passare dal genere maschile a quello femminile: il termine *animus* cede presto il posto a *facies*, sostantivo femminile che indica l'aspetto, la figura nel suo complesso, e che rende agevole la sovrapposizione tra l'*animus* del *vir bonus* e Venere. La *facies* quindi assume progressivamente le caratteristiche femminili che Seneca ricava da ciò che il testo virgiliano gli ha suggerito. Nella descrizione senecana emergono infatti tre elementi: la bellezza, l'altezza, il fulgore. La sottolineatura relativa alla bellezza (*pulchram, pulchritudinem*) è una suggestione, visto che Virgilio non ne parla mai esplicitamente⁸⁷; essa rinvia più in generale al tema senecano del *pulchrum* morale.⁸⁸ L'insistenza sull'altezza abnorme dell'apparizione (*altiozem, multum extantem superque mensuram solitorum inter nos aspici elatam*), anch'essa assente dal testo virgiliano, è però tipica delle epifanie divine e quindi diventa a sua volta un luogo comune dell'immaginazione del lettore.⁸⁹ Infine il dato più sottolineato da Seneca è il nitore eccezionale che promana dalla visione (*fulgentem, lucentibus, splendorem, fulgentiorem, flagrantibus*);⁹⁰ eppure nel brano dell'*Eneide* la *virgo* non è mai associata a immagini di luce, solo alla fine la *dea mater* manifesta il suo fulgore (*Aen.* 1, 402 *refulsit*).

A queste caratteristiche prevalentemente fisiche sono intrecciate poi le reazioni dell'ipotetico osservatore della *facies*, ancora una volta ricalcate sulle reazioni che Seneca attribuisce ad Enea. Senz'altro egli proverà meraviglia e ammirazione: questo emerge implicitamente da alcune locuzioni e dal tono esclamativo del discorso (*o quam; di boni; quantum ... quantum ... quanta*), ma anche dall'insistenza sull'anomalia della visione per occhi umani: *fulgentioremque quam cerni inter humana consuevit, superque*

⁸⁷ Egli tuttavia la comunica a più riprese a chi legge, sia nella descrizione dell'abbigliamento e dei capelli sciolti della *virgo* sia soprattutto nella rivelazione finale della dea-madre. Le letture dei commentatori dei secoli successivi potenzieranno questo aspetto, a partire da Servio, che ad *Aen.* 1, 337 *purpureoque alte suras vincire cothurno* introduce una notazione relativa alla bellezza visiva dell'abbigliamento di Venere: *purpureo* significa bello oppure di colore rosso (*aut pulchro aut russati coloris*); lo stesso vale per il colore della *cervix* di Venere che si svela mentre si volta, *rosea*, cioè *pulchra* (Serv., *Aen.* 1, 401).

⁸⁸ Sull'interferenza tra sfera estetica e sfera etica in Seneca si veda ad es. Mazzoli 1970: 19-24.

⁸⁹ Vd. ad es. La Cerda, *Aen.* 1, 337: *apparebant deae mortalibus forma humana maiores, ex qua forma potuit conicere Aeneas venatricem istam esse deam: hoc illa diluens, magnitudinem sui corporis conicit in cothurnum, qui altus, augebat enim staturam*. Secondo Reckford 1995-96: 21, nella metamorfosi della *virgo* in dea l'accento al *vertex*, la sommità del capo di Venere (*Aen.* 1, 403), potrebbe contenere un'allusione alla statura che si fa più elevata.

⁹⁰ Sul motivo della luce per descrivere il momento della presa di coscienza, vd. ad es. Armisen-Marchetti 1989: 131-32, 174-6; Solimano 1991: 92-103; Bartsch 2006: 195.

mensuram solitorum inter nos aspici elatam. Lo stato d'animo con cui, secondo Seneca, l'osservatore proromperebbe nell'*o quam te memorem* virgiliano sarebbe dominato dal timore reverenziale e dal turbamento (*verens atque attonitus*). La sua reazione sarebbe quella di chi si paralizza, stupefatto di fronte a un'epifania divina (*nonne velut numinis occursum obstupefactus resistat*), e quindi prega tacitamente, tra sé e sé, che quella visione sia lecita, *ut fas sit vidisse tacitus precetur*. Per quanto riguarda quest'ultima notazione, si tratterebbe secondo gli studiosi di una formula rituale⁹¹. Ma seguendo il filo delle corrispondenze con il brano dell'*Eneide*, possiamo chiederci se qui non ci sia un'ulteriore eco virgiliana. È possibile che Seneca stia pensando alle parole con cui Enea rivendica il diritto filiale di vedere la propria madre senza il filtro delle *falsae imagines* che lei ha insensatamente frapposto tra la sua *facies* di *vera dea* e il figlio (*Aen.* 1, 408-409 *cur dextrae iungere dextram/non datur ac ueras audire et reddere uoces?*). È possibile che questo si incroci con il *topos* dell'incontro di un mortale con una dea, con tutte le conseguenze che ne possono derivare.⁹² Se andiamo in questa direzione diventerebbe ancor più evidente come Venere nel parallelo stabilito da Seneca aderisca ormai perfettamente alla *facies* dell'*animus* del *vir bonus* fin quasi a surrogarla del tutto. Il parallelo non a caso approda al tema erotico, già anticipato dall'espressione *Nemo illam amabilem qui non simul venerabilem diceret*, “nessuno potrebbe definirla amabile senza definirla anche venerabile”. L'autore si concentra in breve sull'*amor*, sentimento che divamperebbe inevitabilmente in chi dovesse avere la visione delle qualità morali del *vir bonus*: *Nemo, inquam, non amore eius arderet si nobis illam videre contingeret*.⁹³ Si tratta delle parole in uso per l'innamoramento a prima vista: chi ha la fortuna di vederla, non può che ardere d'amore. Moralizzata Venere, ridotta a equivalente dell'*animus*, l'*eros* è insieme potenziamento e punto d'approdo della *acies animi*.⁹⁴

⁹¹ Sull'espressione si veda Wagenvoort 1956: 184-192.

⁹² Si pensi, per fare due esempi su cui torneremo, all'Inno omerico ad Afrodite o al mito di Atteone.

⁹³ Su questo tema vd. Pl. *Symp.* 211d con Dover *ad loc.*

⁹⁴ Nella tradizione dei commenti virgiliani, l'epistola di Seneca, a quanto ho potuto vedere, è citato soltanto dal gesuita tedesco Pontano (1599) a proposito dell'apparizione di Venere al figlio ad *Aen.* 1 e ad *Aen.* 2, in quest'ultimo caso all'interno di un elenco di passi sulla statura abnorme e sulla incredibile maestà degli dei nei loro incontri coi mortali (vd. *infra*: 100).

4. La Venere astrologica

Servio, nel suo lavoro interpretativo sull'episodio, sembra puntare soprattutto sulle connessioni tra spazio terreno e spazio celeste, così come del resto accade nella struttura narrativa virgiliana. Nella sostanza comunque la sua operazione pare mossa da ragioni analoghe a quelle che spingono Seneca alla moralizzazione di Venere.

Andiamo al primo commento all'incontro tra Enea e la *virgo*. In esso si sottolinea innanzitutto lo spazio entro cui avviene la scena:

Aen. 1, 314 MEDIA SESE TULIT OBVIA SILVA
quam Graeci ὕλην vocant poetae nominant silvam, id est elementorum
congeriem, unde cuncta procreantur.⁹⁵

Per Servio *silva* è l'equivalente latino di ὕλη, nel senso di materia grezza, *elementorum congeries*: la selva rappresenta il disordine degli elementi.⁹⁶ Questa definizione si associa all'idea della generazione: dalla selva, caos primigenio, tutto è generato (*unde cuncta procreantur*). È un'osservazione di grande interesse, che avrà un ruolo importante nei commenti post-danteschi.⁹⁷ Servio dunque introduce due concetti: la *silva* come spazio non ordinato, non ancora soggetto a una forma; la *silva* come luogo della generazione delle forme.⁹⁸ In questo senso risulta relevantissimo il commento ad *Aen.* 6, 131:

⁹⁵ Il testo di Servio è quello di G. Thilo/H. Hagen 1881; le aggiunte di Danielino sono in maiuscoletto anziché in corsivo.

⁹⁶ Sulla selva nei testi classici (e in special modo in Virgilio) come ambientazione di eventi misteriosi e sovranaturali vd. Saunders 1993: 26: "In particular, the forest appears as a landscape of potentiality, associated with destiny, prophecy and the unexpected." Spunti interessanti su questo passaggio serviano si trovano in Di Matteo 1989: 40-41, che si occupa più in generale della ricezione della figura di Venere-vergine nell'opera di Edmund Spenser attraverso i principali commenti virgiliani.

⁹⁷ Sul peso che la *silva* del primo libro dell'*Eneide* può aver avuto sulla selva dantesca vd. *infra*: ad es. 61; 90; 222-23; 315.

⁹⁸ Dietro l'argomentazione serviana si possono scorgere alcuni concetti di origine platonica: in particolare l'idea, esposta nel *Timeo*, di principio corporeo come ricettacolo informe di tutte le forme generate, madre-materia. Nel commento di Calcidio al dialogo platonico compare per la prima volta l'equivalenza ὕλη-*silva* (CXXIII [...] *chaos, quam Graeci hylen, nos silvam vocamus*); in Calcidio tuttavia *silva* non ha ancora il significato letterale di "bosco". Su questi temi e sulla loro ricezione in Servio, nella scuola neo-platonica di Chartres e negli umanisti, vd. Saunders 1993: 19 ss.; Setaioli 1995: 195-96.

TENENT MEDIA OMNIA SILVAE

causam reddit cur non facilis sit animarum regressus, quia omnia polluta et inquinata sunt: nam per silvas tenebras et lustra significat, in quibus feritas et libido dominantur.

Il motivo principale per cui è difficile uscire dall’Averno, spiega Servio, è che ogni cosa è contaminata e inquinata. Col termine *silvae*, prosegue, si indicano infatti le tenebre e i covi, in cui dominano la bestialità e la libidine: *nam per silvas tenebras et lustra significat, in quibus feritas et libido dominantur*. *Silva* indica dunque, allegoricamente, il disordine delle passioni, il centro delle pulsioni erotiche.⁹⁹

Se quindi a questo punto torniamo al commento serviano ad *Aen.* 1, 314, dobbiamo registrare una svolta: dopo aver sottolineato, nel passo che abbiamo analizzato, in quale spazio si compie l’incontro tra Enea e la fanciulla tiria, Servio si concentra infatti sul piano astrologico:

et multi volunt Aeneam in horoscopo Virginem, IBI ETIAM VENEREM habuisse. bene ergo in media silva virginis habitu ei Venerem poeta facit occurrere, quia ut supra diximus Venere in Virgine constituta et misericordes procreantur feminae et viri per mulierem felices futuri, ut probamus in Aenea, QUONIAM MISERICORDIA DIDONIS SERVATUR.

Come si vede, nell’accennare alla posizione astrologica di Venere in Vergine, Servio rimanda a una nota precedente (*ut supra diximus*), quella relativa al dialogo tra Venere e Giove (*Aen.* 1, 223):

Aen. 1, 223 CUM IUPPITER AETHERE SUMMO DESPICIENS

oeconomiam istam secundum mathesin videtur ordinasse Vergilius; nam Iove in altitudine sua posito cum Venere significatur quod per mulierem aliqua felicitas possit evenire. ergo quoniam Aeneas in partem regni admittetur a Didone per occasionem coniugii, idcirco haec poeta praemisit. sane et illud animadvertendum quod peritissime dixit tristiolem Venerem fuisse cum Iove, ex quo significat exitum uxoris infelicem futurum; nam se utique Dido

⁹⁹ Servio torna sullo stesso tema ad *Aen.* 8, 601, per spiegare l’etimologia del nome *Silvanus*, ricondotto appunto a *silva-ύλη*. Il commentatore riprende la spiegazione di ύλη fornita ad *Aen.* 1, 314, introducendo alcune novità: al posto di *congeries* usa il termine *faex*, “feccia” di tutti gli elementi, più sordida cioè del fuoco e dell’aria, dell’acqua e della terra (*ύλη autem est faex omnium elementorum, id est ignis sordidior et aer, item aqua et terra sordidior, unde cuncta procreantur: quam ύλην Latini materiam appellaverunt; nec incongrue, cum materiae silvarum sint. ergo quod Graeci a toto, hoc Latini a parte dixerunt*).

interemit. quod autem Mercurium facit a Iove defluentem ad occasum descendere, id est ad ima terrarum, ostendit amicitias quidem fore, sed minime diuturno tempore permanere. illud etiam mathematici dicunt, Venere in Virgine posita misericordem feminam nasci: atque ideo Vergilius fingit in habitu virginis venatricis Venerem occurrisse filio, quod et misericordem postea reginam probavit Aeneas et in venatione cum ea permixtus est.

In questa nota Servio si adopera per trovare nel cielo le ragioni delle vicende umane, rintracciando nella *oeconomia*¹⁰⁰ messa in atto da Virgilio gli influssi celesti che governano lo spazio terreno. In particolare, il commentatore propone un'interpretazione *secundum mathesin* del ruolo di Venere tra primo e quarto libro.¹⁰¹ Questo, per quanto riguarda la scena della selva, ha innanzitutto l'effetto di "sgravare" l'incontro tra Enea e la *virgo* di parte del torbido e dell'intricato che il lettore poteva percepire in esso.¹⁰² Vediamo in che modo.

Ricorrendo all'astrologia, Servio sembra riordinare la materia eneadica stabilendo nessi tra figure diverse ed eventi distanti. Nel disegno astrologico ciò che nello spazio terreno può apparire incongruo diventa congruo; ciò che è separato riceve una sua unità.¹⁰³ A questo modo la vicenda Didone-Enea viene ricondotta innanzitutto alla congiunzione astrale Giove-Venere (*Iove in altitudine sua posito cum Venere*). L'incontro tra le due divinità è esaminato in termini astrologici. E quindi il *coniugium*

¹⁰⁰ Sul concetto di *oeconomia* in Servio, vd. Lazzarini 1989.

¹⁰¹ Sull'impiego dell'allegoria in Servio si veda Jones 1961 e 1986. Secondo Lazzarini 1989: 79-80, "si tratta di un'interpretazione allegorica strettamente intradiegetica [...] rivelatrice della forte coscienza manifestata da questa antica esegesi di un piano d'insieme sotteso al poema, e preesistente all'elaborazione artistica di esso". Vallat 2016: 113-122 ha studiato questo passaggio serviano in rapporto alle sue possibili fonti astrologiche; a suo parere (121-122), "les détails sont incontestablement plus techniques, et la cohérence globale avec la doctrine astrologique indique que des sources précises ont été consultées; mais des approximations dans la terminologie, un flou certain et des problèmes de contradiction prouvent qu'il s'agit au mieux d'une version abrégée, dont le résumé n'a pas été bien maîtrisé, ou qu'un compilateur a puisé dans des textes astrologiques des éléments d'interprétation qui cadraient avec le texte virgilien sans (pouvoir) prendre en compte des à côtés techniques qui se contredisaient."

¹⁰² Su quanto l'incontro nella selva turbi il lettore anche quando trova il modo di riconoscerli significati elevati non va trascurata la nota sul significato del verbo *dignor* (*Aen.* 1, 335 *Tum Venus: 'Haud equidem tali me dignor honore'*), che per Servio vuol dire *dignam me iudico*, "mi reputo degna". Per chiarire meglio in che senso Venere non si sente degna dell'onore che Enea si è offerto di tributarle, Servio cita un verso del terzo libro dell'*Eneide*: *Aen.* 3, 475 *coniugio Anchisa Veneris dignate superbo*. È a quanto ne so la prima volta che l'episodio della selva viene accostato, seppure indirettamente, al rapporto Venere-Anchise. Su queste connessioni vd. *infra*: 186-187.

¹⁰³ L'idea della divinità che, identificata col cosmo, predetermina gli eventi terreni, così come la riduzione degli dei a corpi celesti, è di matrice stoica: vd. ad es. Pellizzari 2003: 150. Sugli influssi astrali di Venere vd. Firm. Mat. 3, 6. Sulla *genethliologia*, l'arte degli oroscopi, che stabiliva il cosiddetto tema natale, vd. Vallat 2016: 113.

tra Enea e Didone è visto come l'effetto di Venere in Giove, posizione che è considerata anche figura del ruolo propizio rivestito da Didone e della sua accoglienza benevola (*per mulierem aliqua felicitas possit evenire; quoniam Aeneas in partem regni admittetur a Didone per occasionem coniugii, idcirco haec poeta praemisit*).¹⁰⁴ La stessa drammatica fine di Didone viene ricondotta a come Venere si manifesta in Giove: poiché la dea si accosta a Giove in lacrime (*Aen. 1, 228 tristior et lacrimis oculos soffusa nitentes*), Didone è destinata a una fine sventurata: Venere piangente prefigura il suicidio della regina (*ex quo significat exitum uxoris infelicem futurum; nam se utique Dido interemit*). Così anche il movimento di Mercurio *a Iove defluentem ad occasum* (*Aen. 1, 297-301*), effetto dell'incontro celeste tra Venere e Giove, indica che le *amicitiae* instaurate sono destinate ad essere di breve durata (*ostendit amicitias quidem fore, sed minime diuturno tempore permanere*).¹⁰⁵

Ma all'astrologia viene soprattutto ricondotto il travestimento di Venere. Venere in Vergine giustifica vari passaggi narrativi: a) sotto questa congiunzione nascono donne misericordiose, cioè Didone (*Venere in Virgine posita misericordem feminam nasci*); b) la *virgo* è *venatrix*, vale a dire che la donna misericorde si unirà ad Enea in una battuta di caccia (*atque ideo Vergilius fingit in habitu virginis venatricis Venerem occurrisse filio, quod et misericordem postea reginam probavit Aeneas et in venatione cum ea*

¹⁰⁴ Come nota Vallat 2016: 117, l'influsso benefico di questi due pianeti sui rapporti con le donne è ben attestato. Lo studioso rinvia ad es. a Firm. Mat. 6, 30, 9 *feminarum praesidio ex ista coniunctione maxima felicitatis insignia conferuntur; aut ex aliquo femineo opere initium felicitatis accipiunt*.

¹⁰⁵ In questa direzione sembra andare anche il commento di Servio ad *Aen. 1, 382* *matre dea monstrante viam*. Qui il commentatore, riportando la vicenda alla *historia* registrata da Varrone nelle *Antiquitates*, riduce Venere da figura materna ad astro-guida (vd. Wlosok 1967: 79-82). L'osservazione serviana, come vedremo, sarà ripresa da Cristoforo Landino nelle *Disputationes Camaldulenses* (vd. *infra*: 73, n. 174).

permixtus est);¹⁰⁶ c) Come Servio ha annotato nel commento a *silva* (*Aen.* 1, 314), secondo una convinzione diffusa Enea stesso sarebbe nato sotto l'influenza di Venere in Vergine, il che, dice il commentatore, comporta che sotto quella congiunzione astrale nascano *sia* uomini che saranno felici grazie a una donna *sia* donne misericordi (*et misericordes procreantur feminae et viri per mulierem felices futuri*).¹⁰⁷ A questo modo gran parte della materia riguardante il rapporto Enea-Didone viene ricondotta sotto l'influenza della congiunzione astrale Venere-Vergine¹⁰⁸, ma non solo. La stessa scelta narrativa che comporta il travestimento di Venere come s'è visto viene giustificata in termini astrologici. Nel ragionare dell'organizzazione virgiliana della materia narrativa, Servio trasforma il momento più anomalo della narrazione, l'incontro tra la fanciulla tiria e Enea, in un principio ordinatore che discende da cielo in terra. Da un lato il commentatore dà un peso enorme—il peso che d'altra parte merita—al travestimento di Venere, dall'altro lo libera di quanto di disagiata quel passaggio narrativo suggerisce. Ma la “depurazione astrologica” non riesce a compiersi fino in fondo. C'è un passaggio

¹⁰⁶ Si noti che il verbo *permisceo* potrebbe alludere anche all'unione sessuale tra Enea e Didone nella *spelunca*, nel bel mezzo della caccia (benché, secondo Adams 1982: 180-181, i composti di *misceo* che indicano l'atto sessuale siano generalmente *admisceo* e *commisceo*). Sul rapporto Venere-Didone, è interessante che lo stoico Crisippo (SVF II 1098) proponeva di modificare il nome Dione, la madre di Afrodite ma in certi casi la dea stessa, in Didone (Διδόνη), perché assonasse con ἐπιδιδόναι τὰς τῆς γενέσεως ἡδονάς, con cui si definisce la sua funzione. Orazio Toscanella (1566) conetterà esplicitamente la regina pronta per la caccia (*Aen.* 4, 136-139) a Venere-vergine: “Nel IIII. descrivendo le vestimenta e gli ornamenti della regina Didone, che andava ad una caccia generale, ha riguardo al suo grado, che per esser regina e ricca la fa cavalcar sopra scarlatto e d'oro; per esser donna la fa vestir con robba lunga; per esser regina di Cartagine la fa vestire alla ninfale, sì come in quel paese anco Enea trovò Venere sua madre, quando gli apparve; e per esser bella e innamorata la fa vestir con estrema attilatura e strisciamento.” Viktor Pöschl 1950: 113 ripropone sostanzialmente la tesi serviana: “Die von Probus so grob getadelte ‘pharetra’ gewinnt so geradezu eine innere Notwendigkeit: die Schicksalslinie, die Äneas zu Dido führt, wird durch die Jägerin Venus (314ff.), das Gleichnis der Jägerin Diana und die Jägerin Dido bezeichnet: die Bilder erscheinen als Chiffren eines tragischen Schicksalszusammenhangs.” E in nota (113, n. 1) sottolinea la tensione erotica che caratterizza l'incontro con *Venus-virgo*: “Schon in der Art, wie die Begegnung mit der Liebesgöttin geschildert war, lag eines leises erotisches Moment, das aut die Begegnung mit Dido vorbereitet.”

¹⁰⁷ Nella nota ad *Aen.* 1, 314 Servio sembra omettere del tutto uno dei due simboli attribuiti a Venere nel commento ad *Aen.* 1, 223, quello relativo all'abito da cacciatrice, che prefigurava la battuta di caccia e l'unione tra i personaggi nel quarto libro (*cum ea permixtus est*). Va tuttavia segnalata la comparsa del tema della generazione, che rimbalza dalla *silva* (*unde cuncta procreantur*) alla collocazione astrale di Venere in Vergine (*miseriordes feminae procreantur*), dallo spazio terreno a quello celeste. La presenza dell'eros dunque non scompare da una nota all'altra, ma si generalizza nell'idea di pulsione generatrice, forza riproduttiva cosmica.

¹⁰⁸ La riduzione di *Venus-virgo* alla costellazione della Vergine è già presente nei *Phaenomena* di Germanico (96-98). Il poeta riecheggia infatti innanzitutto la presentazione virgiliana della dea come *virginis os habitumque gerens* nell'incipit della trattazione sulla Vergine: *Virginis inde subest facies* (v. 96), ma soprattutto trasforma l'*o quam te memorem, virgo* di Enea nella formula *quam te, diva, vocem?* (v. 98). Avieno, negli *Aratea*, mostra di aver colto l'allusione di Germanico e la esplicita: *Arat.* 277 *quam te, quam memorem?* Su questi riusi di *Aen.* 1, 327 vd. Bellandi/Berti/Ciappi: 28, n. 23.

oscuro che lega selva e cielo. Se la selva è il luogo della generazione, è il luogo dove, in termini platonici, la *materia* è *mater*, in un continuo fondersi e confondersi anche l'ordine astrale può confinare con il caos. Venere in Vergine, che appare al figlio all'improvviso nella selva per indirizzarlo verso Didone è la stessa Venere i cui influssi hanno agito sia su Enea sia sulla regina di Cartagine, rendendoli rischiosamente affini. È forse partendo da qui, dalla Venere *virgo venatrix*, dalla sua prossimità con Diana, che Servio Danielino troverà la strada che lo porterà a considerare Enea e Didone "fratelli" in un noto passaggio del commento al quarto libro:

Aen. 4, 144

Apollini Aeneam vel propter sagittas, quibus in venatu utebatur, comparat; vel certe propter futurum infelix matrimonium: ut enim et supra diximus, nuptiis est hoc numen infensum. VEL APOLLINI AENEAM, UT IN PRIMO DIDONEM DIANA: QUOMODO GERMANORUM NUPTIAE ESSE NON POSSUNT.¹⁰⁹

5. *Femina composita ad fallendum*

Fra i commentatori, Tiberio Claudio Donato¹¹⁰ è, a quanto ne sappiamo, colui che per primo attribuisce in maniera esplicita all'episodio virgiliano una componente erotica.¹¹¹ Essa assume una sorprendente evidenza nel suo commento dedicato al figlio e tutto rivolto in maniera programmatica a fare di Enea il prototipo dell'uomo pio, virtuoso nell'animo e nel corpo:

¹⁰⁹ Sulle conseguenze di questa prossimità si veda Hardie 2008.

¹¹⁰ Su Donato in generale si vedano Squillante Saccone 1985 e i contributi di Gioseffi (in specie 2000 e 2005), secondo il quale il commentatore, lungi dal produrre una semplice parafrasi retorica del poema virgiliano, "fu, a suo modo, un artista in gara con l'originale" (2000: 151).

¹¹¹ Per Gioseffi 2000: 183-84, in questa scena "Enea viene elogiato [...] perché non assale con intenzioni libidinose la madre apparsagli sotto le vesti di cacciatrice, sola e senza apparente difesa: segno evidente che Donato e i suoi lettori un simile comportamento non lo trovavano naturale e si sarebbero aspettati qualche scena di brutale violenza". Altre analisi si trovano in Di Matteo 1989: 41; Bono-Tessitore 1998: 112-113; Hardie 2014b: 81: "[...] when Aeneas met a beautiful and unaccompanied virgin (as she seemed, in reality Venus in disguise) in the woods in Book I, he did not think of raping her, as many men might have (and one might add as an Ovidian god certainly would have done)". Da notare la condanna dell'interpretazione di Donato in Anderson 1955: 237, n. 18: "Donatus [...] contends that Aeneas is to be admired for not succumbing to the many *inritamenta libidinis* present in Venus' garb and person. There could hardly be any more complete misunderstanding of the purpose of her disguise." Su questo brano vd. *infra*: 179.

Ecce et hic Aeneae virtutes et animi et corporis numerantur; quietis enim omnibus et diligenter absconditis solus cum uno ad incertum pergit. additur ei a loco, a tempore, a persona aliud ad laudem; nam cum se ei obtulisset media in silva composita ad fallendum femina, sub virginis habitu et forma quasi venatrix, motus in libidinem non est, cui dabant omnia audendi facultatem, locus, virginitas, pulchritudo, vestitus. accedebat ad hominis castitatem malorum tantorum saeva congeries, quae etiam libidinosos revocat a Veneris voluptatibus, ut Terentius ait <Heaut. 1, 1, 57> *nulla adeo ex re istud fit nisi ex nimio otio*.¹¹²

Il commentatore sceglie di non nascondere ciò che Enea vede, ma di esplicitarlo, anzi addirittura esagerarlo, per poi coprirlo con il trionfo dell'eroe sul possibile cedimento alla libidine.¹¹³ Per raggiungere il suo scopo infatti Donato si rappresenta, e ci rappresenta, l'incontro nei termini della tentazione. Nella selva si para di fronte a Enea una femmina fatta per l'inganno (*composita ad fallendum*)¹¹⁴, in abito di vergine e più o meno (*quasi*) una cacciatrice.

Gli elementi per cui un uomo comune si abbandonerebbe alla *audendi facultas* ci sono tutti. Innanzitutto il luogo in cui l'incontro si svolge: Donato sa—forse da

¹¹² Il testo di Donato è quello di H. Georgii 1905.

¹¹³ Tracce del motivo della castità di Enea di fronte alla *virgo* sono presenti anche nel commento serviano. Si veda ad es. quanto scrive Servio Danielino a proposito dell'aggettivo *pius* ad *Aen.* 1, 378: *SANE PIUS POTEST ESSE ET PURUS ET INNOCENS ET OMNI CARENS SCELERE*. Dichiarandosi *pius*, Enea sta dicendo alla *virgo* di essere un uomo puro e dunque innocuo. Inoltre, in un commento ad *Aen.* 2, 593, sempre Danielino ci informa del fatto che, secondo alcuni, l'*os roseum* con cui Venere parla al figlio durante l'ultima notte di Troia stonava con l'atmosfera luttuosa in cui avviene l'incontro (*QUIDAM REPREHENDUNT NON CONVENISSE IN RUINA ET EXITIO CIVITATIS VENEREM ROSEO ORE LOQUI CUM FILIO*). Si può dunque ipotizzare che alcuni percepissero la figura di Venere come portatrice di una sensualità troppo dirompente (si ricordi la *rosea cervix* della dea durante lo svelamento al figlio), che cozzava con la dignità epica del poema. La contrapposizione tra l'eroe casto e la sfera dei piaceri carnali, simboleggiata da Venere, è presente anche in un altro commento serviano all'epifania del secondo libro. A proposito della visione della distruzione di Troia da parte degli dei (*Aen.* 2, 604), Servio allude a una questione *theologica* che rimanda direttamente al legame con la *voluptas* di Venere: la potenza erotica della dea è così forte che Enea riesce a vedere gli dei solo dopo che Venere si è allontanata. Il commentatore stabilisce cioè un nesso tra castità e capacità di vedere i numi destinato a fruttare molto nei secoli. Per l'associazione di Venere col piacere carnale si veda anche la lettura allegorica della nascita della dea dall'evirazione di Saturno e dal mare nel commento serviano ad *Aen.* 5, 801 (*omnes vires usu venerio debilitantur, qui sine corporis damno non geritur: unde fingitur Venus nata per damnum; de mari autem ideo, quia dicunt physici sudorem salsum esse, quem semper elicit coitus*).

¹¹⁴ Una terminologia simile compare in Donato a proposito del racconto di Sinone (*Aen.* 2, 115) e torna identica ad es. in Bernardo di Chiaravalle (*epist.* 285, 2 *totus compositus ad fallendum, ad perturbandum non minus*) e nelle *Facetiae* di Poggio Bracciolini (267 *foemina ad fallendum prompta*).

Servio¹¹⁵, sicuramente dal suo bagaglio culturale—che la selva, qui definita *solitudo*¹¹⁶, è la sede del disordine delle passioni, che quello è lo spazio privilegiato per gli incontri d’amore. Al luogo si aggiunge la *virginitas* e il *vestitus*, così come la *pulchritudo*, caratteristica che, come abbiamo ricordato, emerge solo indirettamente dalla descrizione virgiliana ed è quindi affidata all’immaginazione del lettore. Meno male, dunque, che una *saeva congeries malorum* (formula che ricorda la definizione serviana di *silva* come *elementorum congeries*)¹¹⁷ asseconda la castità dell’eroe, come del resto terrebbe lontano dai piaceri di Venere anche chi, a differenza di lui, è facilmente tentato dalla libidine.¹¹⁸ D’altra parte, la citazione dall’*Heautontimorumenos* di Terenzio, dove il padre rimprovera il figlio perché corre dietro alle donne, dandosi come unica spiegazione per tale comportamento l’eccessivo *otium*, è forse significativa per capire

¹¹⁵ Sulla complessa questione dei rapporti tra Servio e Tiberio Donato (e in generale sulle fonti di quest’ultimo) vd. ad es. Squillante Saccone 1985: 27-61; Vallat 2009.

¹¹⁶ *Aen.* 1, 310; 318; 385-386. Il termine *solitudo* è significativo: esso, insieme a *desertum*, definisce spesso l’ambiente in cui compare il diavolo (vd. Saunders 1993: 10 e ss.; sull’assimilazione tra foresta e deserto durante il Medioevo si veda Le Goff 1983). Lo schema narrativo della tentazione diabolica, notoriamente, poneva al centro il travestimento del diavolo in forma di fanciulla seducente: cfr. ad es. Athan. *V. Ant.* 636b (PG XXVI/2, 847-848 Migne): καὶ ὁ μὲν διάβολος ὑπέμενεν ὁ ἄθλιος καὶ ὡς γυνὴ σχηματίζεσθαι νυκτὸς, καὶ πάντα τρόπον μιμῆσθαι, μόνον ἵνα τὸν Ἀντώνιον ἀπατήσῃ. Ennodio nella *Vita Epiphani* (29, 37 ss.) sembra reimpiegare il nesso virgiliano *imaginibus ludere* (*Aen.* 1, 407-408) per descrivere le tentazioni carnali che assalgono (vanamente) il santo in sogno: *nam de pudicitia iuvenis mei quid loquar? in quo domum sibi statuerat castitas et continentia radices fixerat in profundum. virum se esse nisi per patientiam laboris ignorabat; carnem habere, nisi cum moriturum esse meminerat, nesciebat. Quotiens tamen illum corporeus appetitus, sicut ab ipso didici, ludebat imaginibus somniorum, illico ad vigilias sanctas, continuata ieiunia, standi diutissime necessitatem plena aviditate currebat.* Com’è noto, nel commento di Donato non ci sono riferimenti al Cristianesimo, né, come scrive Brugnoli (*EV*, s.v. “Tiberio Claudio Donato”), egli “appare schiettamente paganeggiante”. Vd. anche Squillante Saccone 1985: 11-12.

¹¹⁷ L’espressione *malorum congeries* è riusata da Donato nel parafrasare il discorso della falsa Beroe alle Troiane (*Aen.* 5, 625 ss.) e a proposito dello stato d’animo di Turno ad *Aen.* 12, 665 ss. Essa compare anche ad es. in Ammiano Marcellino (21, 16, 11; 31, 15, 5) e in Macr. *Sat.* 7, 14, 8. Nel *Secretum*, Petrarca usa il nesso per descrivere la propria condizione: 2, 108 *tum demum pulsatus undique et tantam malorum congeriem perhorrescens ingemisco.*

¹¹⁸ Secondo Bono/Tessitore 1998: 113, “Donato si affretta ad aggiungere che tale castità si spiega in parte come conseguenza del ‘selvaggio cumulo di tante sventure, che trattiene anche i libidinosi dai piaceri di Venere’ [...], quasi per evitare che la straordinaria e dunque perfino sospetta capacità di controllo dell’eroe porti a metterne in dubbio la virilità”.

come Donato legge l'episodio. L'ozio alimenta la *libido* e non c'è il rischio che Enea si attardi nell'*otium* accettando la conversazione con la fanciulla?¹¹⁹

Va detto a questo punto che Donato, perché la sua lettura dell'episodio funzioni, è costretto a parlare di Venere come se fosse davvero un'estranea e di Enea come se l'intrattenersi troppo con lei lo esponesse davvero ai pericoli della *libido* che si nutre di *otium*. Il commentatore infatti, fino ad ora, non ha mai accennato al fatto che sotto le spoglie della *virgo* si nasconde la madre dell'eroe. Venere anzi figura nel discorso soltanto come genitivo che definisce le *voluptates* suggerite dalla *virgo* ed esca per i libidinosi. A differenza di Virgilio, che ha subito informato il suo lettore (*Aen.* 1, 314), Donato nasconde finché può come stanno le cose e anzi le racconta nell'ottica di Enea, che è all'oscuro dell'inganno di Venere. D'altra parte anche quando il commentatore riporta il passo virgiliano che dà l'informazione necessaria a orientarsi nel testo (*Aen.* 1, 314-32), non rinuncia a esaltare l'elemento della tentazione erotica. Ecco infatti come continua:

ecce quanta iritamenta libidinis Aenean non moverunt: nam fuit pulchra, bene vestita, capillis diffusis et genu nuda, dehinc quod se in illa solitudine ad conferendas cum viris fabulas prior ingessit.

Donato insiste, seppure per negazione, nel rappresentare gli *irritamenta libidinis* che l'eroe volente o nolente è costretto a subire: la *femina* è bella; è ben vestita; ha i capelli sciolti e le ginocchia scoperte. Infine il commentatore si sofferma sul modo disinvolto

¹¹⁹ A questo dubbio si lega in parte l'insistenza del commentatore sulla durata dell'episodio: è come se Donato misurasse il tempo di esposizione dell'eroe all'eventuale seduzione, come se egli sottolineasse il conflitto tra esposizione alla seduzione e peso degli obblighi di Enea come capo. La narrazione della storia di Didone è breve, scrive ad es. il commentatore, perché Venere non deve tenere Enea all'oscuro troppo a lungo (*Aen.* 1, 336-337 *dehinc longarum rerum incipit brevis et concinna narratio; non enim debuit Aeneas sub incerto diutius detineri, cum hoc et ipse vellet et desideraret*). Si veda anche il commento donatiano sulla opportuna brevità del discorso di Venere: *Aen.* 1, 350 *Aeneas enim in silva, naufragus, suum et naufragorum sociorum negotium gerens per id temporis quo miseris suis cupiebat aliquatenus subveniri tenendus non fuit longo textu sermonis* (cfr. Heinze, ed. it.: 529, n. 16: "Virgilio non ha voluto rinunciare a dare per intera la storia di Didone, ma sente che la cosa è nella circostanza fuori luogo, tanto che fa interrompere Venere, proprio come se lei stessa avesse quella sensazione"). Donato sottolinea a più riprese la volontà di Enea di non trattarsi troppo. Perciò quando deve rispondere alla domanda sulla sua provenienza, l'eroe dichiara l'impossibilità di dilungarsi: Enea desidera ricongiungersi al più presto coi suoi; è inopportuno che si trovi in luoghi deserti e sconosciuti lontano dai compagni sul finire del giorno (*Aen.* 1, 372 *properabat enim redire ad suos et in locis incognitis et desertis post finem diei separatus ab ipsis inveniri non debuit*). Questo tema ricomparirà a proposito della contemplazione della *pictura* (vd. *infra*: 254-57). Sul concetto di *brevitas* in Donato, vd. Daghini 2013.

con cui la *virgo* si rivolge per prima ai *viri* in quel luogo solitario (*Aen.* 1, 321), comportamento che Donato interpreta come segno di disponibilità, ma anche come scelta di Venere volta a dar loro *fiducia loquendi*, in quanto forse i due uomini morigerati potrebbero trovare *improbum*, disonesto, rivolgere la parola ad una vergine (*prior enim debuit Venus offerre loquendi fiduciam, ne illis improbum forsitan videretur cum virgine, cum sola quae non sola putaretur; miscere conloquium*)¹²⁰. Insomma, fino al momento del suo disvelarsi, Venere per Donato resta *femina composita ad fallendum*. Il commentatore seguita infatti a insistere su come la dea non faccia che perfezionare l'inganno e dunque persista nell'apparenza tentatrice. Inganna Enea e Acate non solo con la *species*, ma anche col *sermo* (*certe et illud ad fallendum proficiebat, ut illa non tantum specie virginis verum etiam sermone transduceret imprudentis, ut ad interrogandi necessitatem venire potuissent*); individua i punti deboli del suo travestimento e li propone come tratti del costume locale (*sed quia suspicari etiam ipsa potuit quibus signis illi putaverint deam ecce qua causa suspiciones eius conatur avertere, ut adhuc non intellegat se loqui cum matre. habitus iste, inquit, quo me aestimatis deam, non meus est tantummodo, sed omnium virginum Tyriarum quae in istis regionibus commorantur, pharetram nobis et hoc calceamentorum genus inposuit patrius mos. et facile potuit hoc ipsum pro vero persuadere, quia Aeneas superius dixit nec regiones se nec homines nosse, nescienti ergo bene mentita est*). Quando dice *quisquis es* (*Aen.* 1, 387), continua a rivolgersi all'eroe quasi fosse uno sconosciuto (*perseverat adhuc, quasi cum incognito loquatur, quasi si diceret sive Aeneas es sive Troianus*). Insomma Donato sottolinea tutti i passaggi in cui Venere insiste nel conservare il suo travestimento e anzi rafforzarlo, proprio perché legge il brano come

¹²⁰ Donato sembra attribuire a Enea e al suo compagno una valutazione accorta della situazione, che ricorda quella di Odisseo davanti a Nausicaa a *Od.* 6, 145-47 (l'eroe dovrebbe abbracciarle le ginocchia, ma non lo fa temendo che la vergine si indigni). Donato ricorre spesso ad argomentazioni moraleggianti di questo tipo, ad esempio a proposito dell'ingresso in scena di Didone (*Aen.* 1, 496 ss.: vd. *infra*: 257-259) o dell'incontro tra Enea e Andromaca a Butroto (*Aen.* 3, 299): *non vult enim Aenean cum muliere sponte conseruisse conloquium quod veniret ex dispositione propriae voluntatis; debuit et illam inducere priorem vidisse Aenean, quae ex occultis luci illius spatiis potuit prima conspicerent venientem. [...] ecce prior vidit mulier, prior loquitur, Aeneae verecundia intemerata servatur; qui respondentis officio functus ostenditur nec aliquid prior exegisse*. Anche in questo caso dunque la *verecundia* di Enea è confermata (vd. *infra*: 259, n. 602). Vd. Gioseffi 2000: 182-184.

una scena di resistenza virtuosa alla *libido*, cosa che sarebbe disturbata dall'emergere del ruolo materno¹²¹.

Solo nel commento alla trasformazione finale di Venere sotto lo sguardo di Enea Donato accondiscende al fatto che essa si mostri in quanto madre:

remota Aeneae suspitione, veram constituit deam, completis quae voluit dimisit laetum, dimisit instructum¹²² et recedens plurimis signis monstravit filio quae esset, ut pleno visu adverteret cum qua sibi fuisset conloquium.

Ma anche in questa circostanza egli non rinuncia a guardare Venere sottolineando gesti e tratti seducenti, dilatando e articolando il lessico virgiliano. Quando spiega *vestis defluxit* (*Aen.* 1, 402), ad esempio, sembra accentuare la dialettica nudità/copertura, giustapponendovi (come già Servio) l'immagine della *virgo succincta*: Venere allenta il nodo e rilascia la veste, che la ricopre fino ai piedi (*relaxata veste usque ad vestigia ipsa contecta est. supra enim dixit* <*Aen.* 1, 320> “nuda genu nodoque sinus collecta fluentis”). Il commentatore si concentra anche sull'odore che i capelli di Venere emanano (*Aen.* 1, 403-404: *odoribus quoque deam sese monstravit: sic enim eius comisse effuderant, ut ipsa herba praesens putaretur ambrosia, quam mulieres unguentis admiscet*). Ma soprattutto sono interessanti gli interrogativi che Donato attribuisce ad

¹²¹ Il termine *mater* nel commento donatiano alla scena è raro e scarsamente rilevato. L'unico momento in cui il commentatore attribuisce espressamente a Venere una funzione materna è quando si immagina l'effetto che la frase di Enea *matre dea monstrante viam* (*Aen.* 1, 382) ha su di lei, il piacere che Venere deve provare sentendo che il figlio le è grato; sebbene, aggiunge il commentatore, qui l'eroe se ne serve per comunicare alla *virgo* di essere il figlio di una dea, per fare bella figura (*quam libenter auditus est, quod gratias ageret matri, licet ipse quasi apud incognitam commendationis suae causa hoc voluerit dicere, quod ex dea sit genitus*).

¹²² L'idea che Enea emerga dall'incontro con la madre “istruito e lieto” è interessante (si veda anche il commento ad *Aen.* 1, 410 *non tamen suffecit matri quod verbis instruxerat filium, licet sciret eadem omnia composuisse Mercurium*): come vedremo nel capitolo successivo, c'era invece chi pensava che l'eroe non si sentisse affatto rassicurato. Sulla sollecitudine materna di Venere si vedano anche il commento di Servio ad *Aen.* 414 VENIENDI POSCERE CAUSAS: *scilicet ne saepe narrando crebrum patiatur dolorem. unde melius ad Aeneam refertur* <*Aen.* 1, 386> “medio sic interfata dolore est”; e una delle spiegazioni che Servio Danielino offre dell'aggettivo *laeta* ad *Aen.* 1, 416: VEL LAETA, QUIA TECTUM NEBULA FILIUM IN TUTO HABEBAT.

Enea (*Aen.* 1, 407-409), dentro cui paiono echeggiare a tratti le domande che Donato stesso si è posto:¹²³

Cur, inquit, ante hoc momentum matrem confiteri noluisti? cur quasi aliena locuta es mecum? an numquid tam infelix sum, ut in me etiam ex materno pectore crudelitas exeratur? quanto melius erat ut miseriae meae ex aperto matris fabulis levarentur et congressu dexterarum pietas sese cognosceret?

Perché Venere ha tardato tanto a farsi riconoscere? Perché gli ha rivolto la parola da quasi-estranea? La risposta che Donato si è dato è che Venere ha sottoposto il figlio a un'estrema prova di moralità. L'intero episodio quindi, pur evidenziando la componente erotica senza mezzi termini, la neutralizza chiudendola dentro il *topos* dell'induzione al male dell'uomo santo.

6. Enea-puer

La traccia della tendenza a minimizzare, se non addirittura a ignorare, il ruolo materno di Venere è presente, prima ancora che in Donato, in un commento serviano. Discutendo del perché Enea si mostri ancora timoroso malgrado le rassicurazioni di Venere (*Aen.* 1, 450-452 *hoc primum in luco noua res oblata timorem/leniit, hic primum Aeneas sperare salutem/ausus et adflictis melius confidere rebus*), Servio e Servio Danielino riportano una discussione che doveva aver avuto una certa risonanza:

Aen. 1, 450 TIMOREM

multi quaerunt, cur post visam matrem quicquam timuerit: quod tamen alii sic solvunt, ut dicant, ne tunc quidem Aeneam Venerem quam viderat esse credidisse, cuius, ut ipse putabat, agnitae nulla verba perceperat. sed vera solutio haec est: Venus nihil de Afrorum moribus, unde nunc formidat Aeneas, sed de classe liberata dixerat. VEL QUIA NON IN TOTUM AENEAS MATRIS

¹²³ Donato chiarisce però che non si tratta di un'accusa *contumeliosa*, offensiva, o destata dal risentimento (*de amaritudine veniens*), ma dalla devozione e dall'affetto (*de religione et adfectu*). Torna il tema della *pietas*, già enfatizzato nell'episodio siliano di Regolo e Serrano: si vedano in particolare le espressioni donatiane: *an numquid tam infelix sum, ut in me etiam ex materno pectore crudelitas exeratur? quanto melius erat ut miseriae meae ex aperto matris fabulis levarentur et congressu dexterarum pietas sese cognosceret?* Sulla tendenza di Donato a colmare i vuoti della narrazione virgiliana, vd. Gioseffì 2000: 162; 175.

FIDUCIA CONFIRMANDUS SIT, NE NIHIL SUPERSIT MAGNANIMITATI ET LAUDIBUS
VIRI FORTIS.

L'opinione degli *alii* a cui Servio si riferisce è rilevante per il nostro discorso, perché testimonia una corrente interpretativa che giungeva alla conclusione che, poiché Venere non dà alcuna risposta agli interrogativi angosciati del figlio ma svanisce in un lampo, l'eroe finisce per non credere che colei che ha visto sia sua madre. Anche Servio Danielino sembra aderire a questa tesi: se infatti l'eroe avesse avuto la certezza di aver ricevuto le confortanti informazioni da sua madre, ogni sua prodezza a venire avrebbe perso di valore. Di certo il dibattito mostra come sia proprio la funzione materna di Venere a complicare la fruizione dell'episodio.

Questo diventa visibile nella lettura allegorica della scena che dobbiamo a Fulgenzio¹²⁴. Il commentatore, nella *Expositio Virgiliana continentiae*, tende da un lato a potenziare Venere in quanto madre, ma la cancella poi dalla scena sostenendo che Enea non è in grado di riconoscerla. Nella sua interpretazione dell'*Eneide* come messa in scena delle varie fasi di sviluppo dell'essere umano¹²⁵, Fulgenzio vede nel naufragio un'allegoria del parto¹²⁶:

148, 6-11 Tum ille: 'Naufragium posuimus in modum periculosae
nativitatis, in qua et maternum est parienti dispendium vel infantium
nascendi periculum. In qua necessitate universaliter humanum volvitur
genus. Nam ut evidentius hoc intellegas, a Iunone, quae dea partus est, hoc
naufragium generatur.'

Questo permette a Fulgenzio di guardare a Enea che si muove dal *litus* ed esplora il territorio fino a entrare nella selva come a un neonato che si è appena affacciato alla vita (*recens a partu*):

¹²⁴ La tecnica interpretativa allegorica, già impiegata da Servio proprio a proposito della scena della selva, viene qui applicata all'intero poema virgiliano (si vedano Della Corte, *EV*, s.v. "Allegoria"; Coleiro, *EV*, s.v. "Esegesi allegorica").

¹²⁵ È Virgilio stesso, interlocutore di Fulgenzio nella *Expositio*, a enunciare questa teoria: 147, 1-3 *Ergo sub figuralitatem historiae plenum hominis monstravimus status, ut sit prima natura, secunda doctrina, tertia felicitas*. Le citazioni di Fulgenzio sono tratte dall'edizione di R. Helm 1898.

¹²⁶ Forse anche sulla scia di Lucrezio, che in una famosa similitudine (5, 222-227) paragona il neonato sbattuto nell'esistenza al naufrago sbattuto su terre sconosciute.

149, 6-10 Tum ille: ‘Ut dicere coeperam, mox ut terram tangit, matrem uidet nec agnoscit, plenam designantes infantiam quia a partu recentibus matrem uidere datur, non tamen statim cognoscere meritum contribuitur.’

A questo modo lo sguardo di Enea sulla *virgo* diventa uno sguardo infantile¹²⁷, che pur posandosi nella sostanza sulla madre, non ha ancora la capacità di riconoscerla.¹²⁸

L’interpretazione di Enea come *puer* nell’incontro con Venere¹²⁹ compare anche nel commento dello Pseudo-Acrone a Orazio¹³⁰, per spiegare un passo dell’*Ars poetica* sulla caratterizzazione teatrale del *puer* che è già in grado di *reddere voces*:

ars 158 *Reddere qui voces iam scit puer*
id est qui iam potest fari, ut Maro (*Aen.* 1, 409): *ac ueras audire et reddere uoces?* id est puer, qui iam potest loqui. Sunt enim pueri, qui, quamuis agnoscunt quaedam, tamen non loquuntur, quale est illud apud poetam (Verg. *ecl.* 4, 60): *Incipe, parue puer, risu cognoscere matrem.*¹³¹

Come si vede il nesso oraziano *reddere voces* richiama alla mente dello Pseudo-Acrone il virgiliano *veras audire et reddere voces*, tratto dalla recriminazione di Enea nei confronti della madre. Il commentatore inoltre, forse sull’onda della scena dell’*Eneide* che ha appena citato, è spinto a riportare un altro verso virgiliano, tratto stavolta dalle *Bucoliche*: il celeberrimo *incipe parue puer risu cognoscere matrem* che conclude la quarta ecloga (4, 60). A questo modo la citazione dell’*Eneide*, che pure è una frase pronunciata da un adulto, viene a trovarsi incastonata tra due versi che indiscutibilmente parlano di *pueri* e che perciò esorcizzano il disagio che lo sguardo di Enea causa nel

¹²⁷ L’interpretazione fulgenziana sembra capovolgere quella proposta da Seneca: se l’Enea dell’epistola 115 aveva una vista incredibilmente acuta, che gli permetteva di cogliere il divino celato dentro l’umano, lo sguardo dell’Enea di Fulgenzio è fallace, la sua vista è ancora appannata.

¹²⁸ Nell’*Achilleide* di Stazio, anche Achille, ritrovatosi a Sciro, stenta a riconoscere la madre: *Ach.* 1, 249-250: *omnia versa/atque ignota videt dubitatque agnoscere matrem.*

¹²⁹ L’immagine del *puer* non è di per sé rassicurante: il fratello di Enea, eterno *puer*, è Amore (si veda il commento di Servio ad *Aen.* 4, 69 URBE FURENS: *furor enim est amor, in quo nihil est stabile: unde et Cupido puer inducitur, quasi instabilis et infans, qui non potest fari: unde paulo post <Aen. 4, 76> “incipit effari mediaque in voce resistit”).*

¹³⁰ Sul commento dello Pseudo-Acrone vd. Borsák, *EO*, s.v. “Esegesi antica”: Elenio Acrone commentò Orazio alla fine del II o all’inizio del III sec. (in ogni caso dopo Gellio, che non lo cita mai). Sotto il nome di Pseudo-Acrone, designazione che si deve a Pierre Daniel, è stata catalogata una massa di scolii trasmessi nei manoscritti oraziani.

¹³¹ Cito dall’edizione di F. Hauthal 1966 (rist.).

momento in cui si poggia su una donna che è contemporaneamente una vergine tiria e sua madre.¹³²

Fulgenzio e Pseudo-Acrone sembrano così inaugurare una linea interpretativa che vede nel travestimento di Venere il simbolo della complessa acquisizione da parte del *puer* del corpo femminile come corpo materno. Il punto d'arrivo mi pare questo: se Enea è *recens a partu*, ogni possibile tensione erotica come quella sottolineata da Donato viene a cadere. Il corpo della fanciulla tiria appare nella selva a un infante esclusivamente come parvenza alla quale non è ancora in grado di dare il nome di madre.

7. La selva e le Veneri

1) Bernardo Silvestre

Che il problema di fondo sia dunque il doppio ruolo di Venere - la fanciulla che genera *irritamenta libidinis* dietro cui è occultata ma presente la *mater* - mi pare ormai evidente. Se andiamo a leggere il commento allegorico all'*Eneide* attribuito a Bernardo

¹³² Va ricordato che lo Pseudo-Acrone, nel suo commento a Hor. *carm.* 1, 13, ode incentrata sulla gelosia del poeta per Lidia, innamorata di Telefo, giovane dalla *rosea cervix*, rinvia alla *rosea cervix* di Venere, associando la scena virgiliana a un contesto espressamente erotico: *carm.* 1, 13, 2 "cum tu Lydia Telephi cervicem roseam": *Pulchram, ut Vergilius (Aen.* 1, 402): "Rosea ceruice refulsit". Sull'accostamento tra il passo oraziano e quello virgiliano vd. *infra*: 101-102.

Silvestre (1125-30 ca.)¹³³, troviamo formulato con chiarezza il tema delle due Veneri¹³⁴, anche se l'autore non si occupa dell'episodio della fanciulla tiria¹³⁵:

P.9, rr. 8-15

Eneas Anchise et Veneris filius dicitur. Anchises enim celsa inhabitans interpretatur quem intellegimus esse patrem omnium omnibus presidentem. Veneres ergo duas legimus esse, legitimam scilicet et petulantie deam. Legitimam Venerem legimus esse mundanam musicam, id est equalem mundanorum proportionem, quam alii Astream, naturalem iustitiam, vocant. Hac enim est in elementis, in sideribus, in temporibus, in animantibus. Impudicam vero Venerem et petulantie deam dicimus esse carnis concupiscentiam que omnium fornicationum mater est.¹³⁶

Come si vede, la nobilitazione del padre di Enea è piuttosto lineare: Bernardo muove dal nome Anchise e lo tratteggia come spirito elevato, *pater omnium* e *omnibus praesidens*. Più complesso è il discorso su Venere, che secondo una lunga tradizione Bernardo sdoppia. Non ha ruolo nel concepimento di Enea la *Venus impudica, dea petulantie, carnis concupiscentia* e *voluptas, fornicationum mater*. La madre di Enea è invece la *Venus legitima, mundana musica, aequalis mundanarum proportio, concordia*. È solo questa Venere che può generare Enea, *spiritus humanus* (*Ubi vero leges Venerem et Anchisem Eneam filium habere, intellige per Venerem mundanam musicam, per Eneam humanum spiritum. [...] Eneas vero Anchise et Veneris filius est quia spiritus*

¹³³ La questione dell'autenticità deriva dal fatto che, salvo due manoscritti, il commento ci è pervenuto anonimo (Dronke, *EV*, s.v. "Bernardo Silvestre").

¹³⁴ La teoria delle due Veneri che qui troviamo esposta risale al discorso di Pausania nel *Simposio platonico* (180d, con Dover *ad loc.*), dove l'Afrodite Urania è contrapposta all'Afrodite Pandemia. Nel mondo latino questa distinzione ha forse una sua prima ricezione nel *De rerum natura*, dove, com'è noto, Venere è sdoppiata in forza generativa cosmica e pulsione carnale distruttiva. Una molteplicità di Veneri — ben quattro — compare nel del *De natura deorum* di Cicerone (3, 59, con il commento di Paese, che cita altri casi, tra cui le *Veneres* di Catull. 3, 1). Abbiamo visto che Silio Italico, nell'incontro allegorico tra Scipione, *Virtus* e *Voluptas*, mostrava forse di aver letto in questa chiave la figura di *Venus-virgo*. Si ricordi poi l'opposizione tra Psiche e Venere nelle *Metamorfosi* di Apuleio, nonché quella, tratteggiata nel *De magia* (12, 1-18), tra Venere celeste e Venere volgare, ricondotta esplicitamente a Platone. La doppia Venere si ritrova poi nel *De nuptiis* di Marziano Capella (1, 85). Agostino (*civ.* 4, 10) parla invece di tre Veneri: *An Veneres duae sunt, una virgo, altera mulier? an potius tres, una virginum [...], alia coniugatarum, alia meretricum*. Sulla ricezione medievale della figura di Venere si veda Schreiber 1975.

¹³⁵ Utili osservazioni sul commento di Bernardo si trovano in Di Matteo 1989: 42-44 e Warner 2005: 57-60.

¹³⁶ Cito dall'edizione di J.W. Jones/E. F. Jones 1977.

humanus a deo per concordiam in corpore incipit vivere).¹³⁷ È dunque un caso che Bernardo non allegorizzi l'episodio della vergine tiria? Anthony Di Matteo insiste sul fatto che il commentatore, quando sdoppia Venere, non chiarisce se la Venere della selva sia la *mundana musica* oppure la *dea petulantie*, anzi inserisce sintomaticamente un brano incentrato sulle *equivocationes* e *multivocationes* tipiche del poema virgiliano¹³⁸:

P. 9, rr. 16-18

Notandum est vero in hoc loco, quemadmodum in aliis mysticis voluminibus,
ita et in hoc equivocationes et multivocationes esse et integumenta ad diversa
respicere.

¹³⁷ Warner 2005: 57-58 mostra come la terminologia di Bernardo riecheggia quella dell'allegoresi biblica. Nella ricezione cristiana dell'*Eneide* la figura di *Venus-virgo* ha grande fortuna. Prudenzio, nell'*Hamartigenia*, sembra rileggere lo svelamento di Venere come allegoria dell'anima in paradiso, che, libera dal carcere corporeo, è cullata dalla Fede: *ham. 856-58 illic purpureo latus exporrecta cubili/ floribus aeternis spirantes libat odores/ambrosiumque bibit roseo de stramine rorem* (cfr. Lühken 2002: 313). Il commentatore virgiliano Pontano (1599) ad *Aen. 2*, 591-92 segnala l'associazione tra le forme assunte da Venere, *virgo* e *mater*, e le forme assunte dalla Madonna, *virgo* e *matrona* (*Comperum est etiam divos nostros [...], cum res hominum invisunt, singulari plerumque et illustri cum forma solere conspici a mortalibus. Mater quidem dei saepissime nunc ut eximia et incredibili specie virgo, nunc ut matrona longe decentissima sese videndam praebuit*). Tale associazione è già presente nella letteratura centonaria tardoantica (cfr. ad es. il *cento Probae* 340-43 *quo femina primum/virginis os habitumque gerens -mirabile dictu/-ne generis nostri puerum ne sanguinis edit*, con Schottenius Cullhed 2015: 163-64). Di grande interesse è in particolare la ricezione cristiana di *Aen. 1*, 327 *o quam te memorem virgo*, applicato ripetutamente alla madre vergine di Gesù (cfr. ad es. il *cento Tityri* di Pomponio, v. 130 e ss. *o quam te memorem virgo cui mentem animumque/semine ab aethero superis concessit ab oris/ omnipotens*; il passo del *sermo II* sul *Salve regina* tratto dall'*In antiphonam salve regina sermones IV* attribuito a Bernardo, vescovo di Toledo nel XI sec.: *o quam te memorem, Virgo? quibus laudibus efferam?*; l'incipit del componimento del gesuita Iacobus Balde ad *Virginem Matrem* (1641): 4, 40, 1, *Lyricorum libri IV, o quam te memorem, Dea,/vitae praesidium et dulce decus meae,/quae tandem niveo redux/Lunae curriculo pristina languidae/menti gaudia sufficis*). Cfr. Andrew Laird 2010: 220-221. L'episodio virgiliano nel suo complesso è impiegato da Jacopo Sannazzaro nel *De partu Virginis* (1526) a conclusione della scena dell'Annunciazione (106 e ss. *numenque professus/incessuque habituque, ingentes explicat alas/ac tectis late insuetum diffundit odorem*): l'arcangelo Gabriele ha i tratti di Venere che si svela, mentre Maria, eroina del nuovo epos cristiano, riveste il ruolo di Enea (cfr. Brazeau 2014: 226-227). Warner 2005 (117; 119; 151; 175-176) esamina diversi casi di riuso cristiano, tra i quali: 1) la *Cristiade* di Marco Gerolamo Vida (1530 ca.), dove le riprese riguardano soprattutto la figura di Cristo (1, 938-41 *per auras/divinum toto spiravit vertice odorem/luminis aetherei specimen, genitoris imago./Nec secus emicuit roseo pulcherrimus ore*; 3, 88-93, dove Pilato, riusando le parole di Enea alla *virgo*, s'interroga sulla vera natura di Gesù); 2) La *Christiad* di Alexander Ross (1634), dove tramite i versi virgiliani sullo svelamento di Venere si descrive la bellezza della Vergine dal punto di vista di Gesù bambino (20-22 *iurat usque videre/virginea vultum, ut rosea cervice refulget,/utque fluunt nitidi per lactea colla capilli*); 3) Il *Paradise lost* di Milton. Questi riusi sembrano testimoniare che è in atto una prevalenza di quella che Bernardo Silvestre chiama *Venus legitima*, prevalenza che negli usi letterari ha nobilitato la *virgo* virgiliana. Evidentemente la *Venus legitima* è diventata a tutti gli effetti la Venere travestita, e la vergine tiria di conseguenza è andata perdendo i connotati erotici che, come abbiamo visto, ancora le attribuiva Donato.

¹³⁸ Secondo Di Matteo 1989: 43-44: "Bernardus attempts to suppress the problem in Book 1 by giving general remarks about 'multivocationes' when we clearly expect his commentary on Book 1 to continue [...]. Ironically, given the context, his theory of multiple meanings appears primarily motivated by a desire to split Venus in two". Su questo passo vd. anche Warner 2005: 56-59. Già Servio, *Aen. 1*, 1, parla di *polysemus sermo*.

Di certo la *virgo* suggerisce più l'accostamento con la *dea petulantie* che l'accostamento con la *Venus legitima*, e non solo nella sua veste di cacciatrice tiria ma anche nel suo brusco rivelarsi al figlio e sottrarsi.

Va inoltre ricordato che Bernardo è anche colui che divulga e mette ulteriormente a punto l'immagine sinistra, peccaminosa della selva (pur non occupandosi della *silva* del primo libro dell'*Eneide*).¹³⁹ Nella *Cosmographia* (1147 ca.), quella che Servio, commentando l'episodio virgiliano, aveva definito *elementorum congeries, unde cuncta procreantur*, diventa *congeries informis* (1, 1) ed è così descritta (1, 1, 18-22):

Silva rigens, informe chaos, concretio pugnax,
discolor usiae vultus, sibi dissona massa,
turbida temperiem, formam rudis, hispida cultum
optat et a veteri cupiens exire tumultu
artifices numeros et musica vincla requirit.¹⁴⁰

È quindi, in questo quadro, conseguente che Bernardo trascuri la presenza imbarazzante di Venere nella selva e privilegi la Venere *legitima*, unica possibile *mater* dell'eroe.

2) Francesco Petrarca

Petrarca, inaugurando una nuova attenzione per il mondo antico e per i suoi testi, si accosta all'incontro tra Enea e la vergine tiria da un lato riusando l'episodio nel *Secretum*, dall'altro rileggendolo nella *Senile* 4, 5. La teoria delle due Veneri, così come l'abbiamo vista nel commento di Bernardo Silvestre, riappare nel poeta non esplicitamente, ma come una sorta di continuo riaffiorare della *Venus impudica* dalla Venere faticosamente legittimata.

¹³⁹ Curtius, ed. it.: 126; Saunders 1993: 22-24. Si veda però il dettagliato commento alla selva del sesto libro (*Aen.* 6, 118): *lucos autem vocat bona temporalia quia habent tres qualitates luci qualitatibus consimiles. Quemadmodum enim nemora propter solis absentiam sunt obscura, vita propter defectum rationis temporalia. Sicut nemora propter multitudinem varietatemque viarum sunt invia, ita temporalia propter varias vias que ad summum bonum ducere videntur, cum non ducant, invia sunt.* Sull'influsso di questo passaggio di Bernardo su Dante, si veda ad es. Bellomo 2001: 43-58.

¹⁴⁰ Cito dall'edizione di C. S. Barach/J. Wrobel 1964 (rist.).

Cominciamo con il celebre proemio del *Secretum* (1350 ca.). Qui Petrarca, che si rappresenta in preda a una profonda crisi morale, si trova di fronte una donna dai tratti divini, la personificazione della Verità:

Attonito michi quidem et sepiissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem, qualiter ve forem egressurus, contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret, sed anxium atque pervigilem mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta, incertum quibus viis adisse videretur. Virginem tamen et habitus nuntiabat et facies. Hec igitur me stupentem insuete lucis aspectum et adversus radios, quos oculorum suorum sol fundebat, non audentem oculos attollere, sic alloquitur: — Noli trepidare, neu te species nova perturbet. Errores tuos miserata, de longinquo tempestivum tibi auxilium latura descendi. Satis superque satis hactenus terram caligantibus oculis aspexisti; quos si usque adeo mortalia ista permulcent, quid futurum speras si eos ad eterna sustuleris? — His ego auditis, necdum pavore deposito, maroneum illud tremulo vix ore respondi <*Aen.* 1, 327-328>:

o quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus
mortalis, nec vox hominem sonat.¹⁴¹

La *virgo* virgiliana (l'espressione *virginem tamen et habitus nuntiabat et facies* rinvia, come notano gli studiosi, al virgiliano *virginis os habitumque gerens*¹⁴²) appare qui filtrata attraverso i commenti allegorizzanti e attraverso il luogo comune stilnovistico delle donne venute dal cielo "a miracol mostrare". Ma il modello principale, anche a livello strutturale—oltre all'apparizione di Filosofia nel *De consolatione* di Boezio—sembra essere l'epistola 115 di Seneca, che non a caso Petrarca citava nella postilla ad *Aen.* 1, 327 *o quam te memorem virgo* del Virgilio Ambrosiano.¹⁴³ Prevale il fulgore abbagliante che annulla ogni possibile descrizione fisica (*inenarrabilis*). Lo sguardo ipotetico di Enea, nel mutarsi in sguardo di Francesco, perde ogni capacità di vedere. Gli occhi si tengono bassi (*me stupentem insuete lucis aspectum et adversus radios*,

¹⁴¹ Cito dall'edizione di A. Bufano 1975.

¹⁴² Vd. Rico 1974 e Fenzi 1992 *ad loc.*

¹⁴³ Come segnalano Baglio *et al.* 2006, il termine *attonitus* usato da Seneca riecheggerebbe nell'incipit del *Secretum* (*attonito michi quidem*). Ma si possono fare anche altre considerazioni: in entrambi i casi, l'*o quam te memorem, virgo* è citato espressamente ed è collocato dopo una lunga premessa dove si enfatizza l'impatto della visione sull'osservatore; Petrarca, come già Seneca, insiste fortemente sul tema dello sguardo; c'è il tema del fulgore, così come l'insistenza sull'anomalia della figura per occhi umani. L'altro modello fondamentale, l'incipit del *De consolatione Philosophiae* di Boezio, è stato a sua volta profondamente influenzato dall'epistola senecana. Vd. Fenzi 1992 *ad loc.*

quos oculorum suorum sol fundebat, non audentem oculos attollere). Petrarca lavora a potenziare la stessa area di ambiguità presente in Virgilio: l'immagine della donna che ha in sé un *di più* inafferrabile (*mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta*). Persiste inoltre, del modello virgiliano, il fatto che è la *virgo* a prendere per prima la parola. E a questo punto il poeta ricorre, con una citazione esplicita, alle prime parole pronunciate da Enea (*Aen.* 1, 327-328).

Una volta evocato Virgilio, Petrarca assegna alla *virgo* una risposta che è nella sostanza un'auto-citazione:

Illa ego sum — inquit — quam tu in Africa nostra curiosa quadam elegantia descripsisti; cui, non segnius quam Amphyon ille dirceus, in extremo quidem occidentis summoque Atlantis vertice habitationem clarissimam atque pulcerrimam mirabili artificio ac poeticis, ut proprie dicam, manibus erexisti. Age itaque, iam securus ausculta, neve illius presentem faciem perhorrescas, quam pridem tibi sat familiariter cognitam arguta circumlocutione testatus es.

La *virgo* del *Secretum* deriva sì dal testo virgiliano, ma ha preso forma ormai da tempo all'interno dell'opera più celebrata di Petrarca, l'*Africa*, la sua *Eneide*.¹⁴⁴ Ecco quindi come continua il brano:

— Vixdum verba finierat, cum michi cunta versanti nichil aliud occurrebat quam Veritatem ipsam fore, que loqueretur. Illius enim me palatium atlanteis iugis descripsisse memineram; at quanam ex regione venisset ignorabam, nisi celitus tamen venire nequivisse certus eram. Itaque videndi avidus respicio, et ecce lumen ethereum acies humana non pertulit. Rursus igitur in terram oculos deicio; quod illa cognoscens, brevis spatii interveniente silentio, iterumque et iterum in verba prorumpens, minutis interrogatiunculis me quoque ut secum multa colloquerer coegit. Duplex hinc michi bonum provenisse cognovi: nam, et aliquantulum doctior factus sum, aliquantoque ex ipsa conversatione securior spectare coram posse cepi vultum illum, qui nimio primum me splendore terruerat. Quem postquam sine trepidatione sustinui, dum mira dulcedine captus inhereo, circumspicensque an quisquam secum afforet, an prorsus incommitata mee solitudinis abdita penetrasset, virum iuxta grandevum ac multa maiestate venerandum video.

¹⁴⁴ Sulla problematica assenza nell'*Africa* della descrizione del palazzo della Verità cui qui la Verità allude, vd. Fenzi 1992 *ad loc.* (si suppone in genere che i vv. 87-264 del terzo libro sulla reggia di Siface fossero stati originariamente composti a proposito del palazzo della Verità; per un'interpretazione allegorica delle parole della Verità si veda Warner 2005: 33 e 203, n. 17). Sui rapporti tra l'*Africa* e l'*Eneide*, vd. ad es. Warner 2005: 20-50.

Riconosciuta la *virgo* quale *Veritas*, il poeta descrive come dalla donatiana *fiducia loquendi* si passi a una sorta di consolidamento della vista. Lo sguardo del protagonista attraversa infatti tre fasi: alla comparsa della donna, viene tenuto basso (*me [...] non audentem oculos attollere*); quando la donna parla per la prima volta, Francesco prova ad alzare gli occhi, ma la luce è troppo violenta, lo sguardo torna basso (*Itaque videndi avidus respicio, et ecce lumen ethereum acies humana non pertulit. Rursus igitur in terram oculos deicio*); man mano che la conversazione si fa intensa e accresce la dottrina del poeta e il suo senso di sicurezza, lo sguardo si solleva fino a diventare intento (*nam, et aliquantulum doctior factus sum, aliquantoque ex ipsa conversatione securior spectare coram posse cepi vultum illum, qui nimio primum me splendore terruerat. dum mira dulcedine captus inhereo*).

È rilevante il totale rovesciamento di senso della *virgo* virgiliana: la fanciulla tiria è un travestimento, una *falsa imago* di Venere, a cui Enea oppone la richiesta disperata di *verae voces*.¹⁴⁵ La *virgo* petrarchesca, pur essendo interpellata esplicitamente con la citazione dei versi di Virgilio, è il punto di approdo di un lungo percorso allegorico che può proporcela ormai con una funzione del tutto opposta, tanto che ciò che prima era inganno ora si presenta come l'incarnazione della Verità. Ma è proprio quella che Bernardo Silvestre chiama la Venere legittima a prevalere in quest'uso petrarchesco della fanciulla tiria? In un altro brano del *Secretum* (3, 142), la citazione virgiliana riappare, questa volta non più per bocca di Francesco, ma per bocca di Agostino e con un significato del tutto opposto:

A. Inexpugnabili erroris arce consistis, unde te deicere non otiosus labor est. Et quoniam ita te affectum video, ut multo patientius auditurus sis quicquid de te, quam quod de ipsa liberius dicetur; mulierculam tuam quantalibet laude cumules licebit; nichil enim adversabor: sit regina, sit sancta, sit <*Aen.* 1, 328-329>

dea certe
an Phebi soror, an nympharum sanguinis una.

Ingens tamen eius virtus minimum tibi ad excusationem erroris conferet.

¹⁴⁵ Cfr. anche *Aen.* 1, 405 et *vera incessu patuit dea*.

Se Francesco col suo *o quam te memorem virgo* si è rivolto con devozione alla Verità, Agostino usa esattamente i versi che seguono a quelli adoperati da Francesco per spogliarli di ogni aura e anzi svelarne l'inganno e la peccaminosa carnalità.¹⁴⁶ Attraverso la citazione virgiliana l'allegoria delle due Veneri entra in circolazione mostrando tutta l'ambiguità irresolubile del testo dell'*Eneide*. Ciò che in Francesco appare depurato, nelle parole di Agostino si svela intrinsecamente vanitoso, corruttivo e deviante.¹⁴⁷

L'operazione petrarchesca, che pare fondata sull'intuizione di quanto sia aggrovigliato il nesso tra Venere legittima e Venere impudica, diventa più chiara nella *Senile* 4, 5. Composta tra 1365 e 1367 e indirizzata a Federico d'Arezzo, essa nasce con l'intento di dare una lettura morale dell'*Eneide*.¹⁴⁸ Il punto teorico messo a fuoco da Petrarca è dichiarato fin dalle prime righe¹⁴⁹:

Sunt qui moralem sensum apud Virgilium quaerunt, sic est enim, quisque suum tendit in finem, in quem id maxime animum intendit, itaque de una eademque re, pro varietate utentium, varii captant effectus. [...] Laboriosum fateor utrumque opus, seu materiam scilicet seu virtutem, sub poetica nube quaerentium, ita demum, si noscendi ardor a principio usque in finem protendet indaginem. Vix enim mortali ingenio fieri potest, ut cuncta convenient, neque ea quidem, ut opinor, scribentium fuit intentio. Sed ut omissis aliis, ad ipsum de

¹⁴⁶ Poco sopra Francesco, insorgendo perché Agostino aveva definito Laura *mortalis*, l'aveva accostata indirettamente a *Venus-virgo*: 3, 137 *cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat*. Per Warner 2005: 3, Agostino, citando a sua volta Virgilio nella sua risposta, mostrerebbe di aver colto l'allusione di Francesco all'*Eneide* e, accostando Laura alla *falsa imago* della dea dell'eros, ne svelerebbe la natura irrimediabilmente carnale.

¹⁴⁷ Di Matteo 1989: 45 scrive a ragione: "In the *Secretum* Petrarch deploys *Venus-Virgo* to represent the dangerous ambiguities of symbolic reading. As in the *Aeneid*, she stands at the head of the work and initiates the central conflict when Petrarch's own persona Francesco mistakenly addresses Truth as *Venus-Virgo* [...]. That Francesco first addresses her with Aeneas' words indicates his distraught state of mind too preoccupied with the glory and love of Laura and the laurel". Secondo lo studioso (p. 50), Petrarca, rivolgendo a *Veritas* le parole che Enea rivolgeva a *Venus-virgo* e che Agostino, più avanti nel dialogo, userà per Laura, mostrerebbe "a troubling awareness that desire undermines reason and right reading".

¹⁴⁸ Sull'allegoria petrarchesca dell'*Eneide* vd. ad es. Ardissino 1991. Secondo la studiosa, l'approccio di Petrarca si iscrive nella scia dell'allegoresi medievale, presentando però alcune innovazioni significative che anticipano la lettura di Cristoforo Landino. Quanto alle sue fonti, prosegue Ardissino, Petrarca conosceva per certo Servio e Macrobio, ma non sappiamo se e in che misura adoperasse i commenti di Fulgenzio e Bernardo Silvestre. La studiosa (pp. 240-42) rinvia anche all'epistola metrica 2, 10, dove Petrarca formula alcune domande sul senso recondito dell'*Eneide*, che troveranno risposta nella *Senile* 4, 5 (cfr. in particolare i vv. 217-219 *Quid pius Aeneas, socius quid signet Achates?/Quid Venus ambobus medie velit obvia silve,/quo peregrina virum circumdet corpora nimbo,/qua nubem sub nube tegat ?*).

¹⁴⁹ Cito dall'edizione di E. Nota 2003.

quo quaeris Virgilium revertar, cuius finis ac subiectum, ut ego arbitror, vir perfectus est.

Dissolvere la *poetica nubes* è un compito arduo e sostanzialmente impossibile, sia che ci si occupi della lettera del testo (*materia*), sia che ci si occupi del suo significato morale (*virtus*). A questo bisogna aggiungere che il nucleo morale su cui si investiga muta da lettore a lettore ed è difficile che tutto alla fine risulti congruo. Nell'esame di Virgilio il fine che si pone il lettore-Petrarca è seguire le tracce di quella *virtus* che rende Enea un *vir perfectus*. Che cosa genera e insieme inficia la *virtus* di Enea? Per Petrarca è proprio sua madre Venere, che, come abbiamo visto, Virgilio ha così intensamente connesso a un ormai diffuso luogo allegorico, la selva:

Silva vero vita hec, umbris atque erroribus plena, perplexisque tramitibus atque incertis, et feris habitata (hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis), infructuosa et inhospita at, herbarum virore et cantu avium et aquarum murmure (idest brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum praetereuntium atque labentium) accolarum oculos atque aures interdiu leniens ac demulcens; lucis in finem horribilis ac tremenda adventuque hiemis ceno feda, solo squalida, truncis horrida, frondibusque spoliata. [16] Venus obvia silve medio ipsa est voluptas circa tempus vite medium ferventior atque acrior, os habitumque virgineum gerit ut illudat insciis.

In questo brano Petrarca fa con chiarezza ciò che non è rintracciabile in Bernardo Silvestre. La selva virgiliana gli appare come allegoria della vita. L'incontro con Venere *silve medio* è ai suoi occhi simbolicamente l'incontro con la *voluptas*¹⁵⁰ nel mezzo del

¹⁵⁰ Si ricordino le personificazioni siliane di *Virtus* e *Voluptas* al cospetto di Scipione. Qui Petrarca sembra vicino al commento di Donato e alla definizione di *Venus-virgo* come *femina composita ad fallendum*. Ma una fonte importante dell'interpretazione dell'episodio fornita nella *Senile* va forse rintracciata nella *Istoria fiorita* di Armannino Giudice (1325 ca.), miscellanea in lingua volgare di amplissima diffusione tra XIV e XV secolo (vd. Mazzatinti 1880; Parodi 1888), che dovette influenzare anche la trattazione dedicata da Boccaccio alla Venere virgiliana nelle *Genealogie* (vd. *infra*: 69, n. 166). Per Armannino, in sintesi, Venere, comparando dinanzi a Enea in veste di *virgo* (cioè di *meretrix*) per poi svelarsi, ha voluto mostrare all'eroe di non essere sua madre; Enea sarebbe infatti nato dall'unione di Anchise con una *meretrix*, simboleggiata appunto dal travestimento assunto dalla dea (vd. anche *infra*: 187, n. 418).

dantesco “cammin di nostra vita” (*circa tempus vite medium*), quando cioè i piaceri sono più fervidi e più acuti.¹⁵¹

Nam si quis eam qualis est cerneret, haud dubie visu solo tremefactus aufugeret: ut enim nichil blandius, sic nichil est fedius voluptate. Succincta autem quia velociter fugit et idcirco velocissimis comparatur: nil nempe velocius voluptate, sive in universo illam sive in partibus extimes. Nam et tota citissime desinit, necdum exercetur nisi ad momentum durat. Habitu demum venatricis, quia venatur miserorum animas; arcum habet et comam ventis effusam ut et feriat et delectet, et sit delectatio ipsa volatilis et inconstans, et ventosa ad extremum omnia.

Qui, molto più esplicitamente che nel *Secretum*, Petrarca presta attenzione all’aspetto di Venere nella forma della *virgo Tyria*. La *virgo* è per lui un’illusione che attrae gli inesperti. L’aspetto e l’abito virgineo nascondono il tremendo della dea, come anche la mescolanza di blandizie e lordura che caratterizza il piacere. La veste succinta è simbolo della fugacità della *voluptas*, in quanto le permette di essere veloce come la velocissima Arpalice. Quanto alla tenuta da cacciatrice, essa è allegoria di come Venere trasformi in prede le anime miserabili e l’arco e la chioma al vento significano che ferisce e insieme

¹⁵¹ Sulla selva dantesca e i suoi innumerevoli modelli vd. ad es. Sabbatini/Ragni, *ED*, s.v. “selva”. Se in genere si tende a indicare come fonte virgiliana della selva del primo canto dell’*Inferno* la selva del sesto libro dell’*Eneide*, Petrarca sembra qui cogliere che, anche sulla base della tradizione esegetica, la selva di Dante può avere a che fare direttamente con il nostro episodio. Su questo punto si veda De Nolhac 1965, 1: 133 e n. 2. Michele Feo (*ED*, s.v. “Francesco Petrarca”) mette in rilievo come Petrarca citi qui direttamente l’incipit della *Commedia*: “La spia più clamorosa della nuova ottica dantesca è nella nostra *Senile* la diffusa spiegazione che il P. dà dell’episodio, in *Virgilio marginale*, della selva di *Aen.* I 164-168 e 312-314 [...] Se anche si dovessero rintracciare immagini pre-dantesche della selva, qui il richiamo cosciente al I dell’*Inferno* resterebbe innegabile. [...] Il tocco più scopertamente dantesco è l’interpretazione del “*media [...] silva*” come mezzo del cammin di nostra vita (*circa tempus vite medium*).” Andrebbe però valorizzata la sensibilità erotica con cui Petrarca legge l’episodio virgiliano, che non definirei marginale. Il fatto che Petrarca accosti *media silva* al dantesco “nel mezzo del cammin di nostra vita” è un segnale di come lui consideri *quella* selva e *quell* incontro l’origine della *selva oscura* immaginata da Dante. Per una lettura “dantesca” della selva di *Aen.* 1, si veda il commento al primo libro dell’*Eneide* dell’umanista Sebastiano Regoli (1565), che cita espressamente l’incipit della *Commedia* (*infra*: 90). Si veda anche la traduzione in napoletano di Nicola Stigliola (1699): [Enea] *s’abbiaie co Acate/co dui lanzuotte pe la serva scura*. Charles Segal 1981: 72 descrive un Enea “unable to recognize his own mother as he wanders in the ignorance of his first *selva oscura*”.

diletta, ma con la volatilità e l'incostanza dei venti.¹⁵² A questo punto, Petrarca fa una breve digressione per spiegare perché Venere sia presentata come *amica* dei Troiani: ciò deriva dal fatto che i Troiani la veneravano molto ma soprattutto dal giudizio di Paride, il quale, *iniustus atque ineptus, non rationi oboediens sed passioni*, scelse la *nuda* Venere, ovvero la *voluptas* e la *libido*, con conseguenze disastrose per sé e per il suo popolo. Quindi Petrarca arriva al nocciolo della questione: la Venere di cui stiamo parlando, la *Venere-voluptas*, è la madre del *vir perfectus*, cioè di Enea. Vediamo come il poeta parla di Venere in quanto madre:

[18] Hec Enee genetrix fertur quod etiam viri fortes ex voluptate generantur et quod singularis quaedam illi fuerit venustas, qua, exul atque inops, castis etiam oculis placuisse describitur. Hec eadem formose vidue (quorum ex primo libidinis incentivum, ex secundo libertas oritur delinquendi) suum obicit Eneam, magnis iactatum casibus, incendio ac naufragio elapsam, uno tantum Achate comitatum et fusca nube circumdatum. [19] Que quidem nubes? Hac mystica nube reconditur quod interdum accidit ut, solius fama virtutis exciti, sub obtentu primum humanitatis ac misericordie moveantur animi, ad ferendam opem miseris egentibus; considerata postmodum et conspecta illorum nobilitate ac forma, velum illud scinditur et filius Veneris nudus remanet turpiterque incipit amari. [20] Ipse quoque nonnunquam flectitur quia difficile est, etiam perfectis, excellenti rerum specie non moveri, praesertim ubi se amari senserit, atque appeti; imo quidem, ut ait Ieronimus, «impossibile est in sensum hominis non irruere notum medullarum calorem».

Per Petrarca, Venere-madre non può rinunciare alle prerogative simbolicamente espresse attraverso il suo travestimento da vergine. Resta cioè la dea della *voluptas*. Petrarca annota, considerato che il figlio di Venere è Enea: “anche gli uomini forti sono generati

¹⁵² Per un'argomentazione simile, sempre in associazione con Venere, ma a proposito della rosa, fiore prediletto dalla dea, si veda Fulg. *myth.* 2, 71. Si veda poi il seguente brano della *Fiorita* di Armannino, un'analisi dettagliata della figura di *Venus-virgo* come “meretrice” che presenta non pochi punti di contatto con la spiegazione petrarchesca (riproduco il testo digitalizzato dalla Biblioteca nazionale di Madrid: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092646&page=1>, fol. 66^v):

l'andare cacciando a li cinghiali, ciò sono li grandi luxuriosi che sono assimigliati a li porci; li panni corti intorno levati mostra dionestade, la quale la meretrice sempre dimostra; e li capelli sciolti mostrano quel medesimo; l'arco e le saette dimostrano le parole e li sozzi atti e li sguardi co' quali le meretrici fanno per ferire quelli porci che con loro si diletano. Il subito venire di colei e 'l domandare che fece mostra l'attezza dionesta la quale la meretrice sempre porta seco; la copertura della pelle del leone mostra che la puttana iniusta vuole fare credere altrui che uno solo vuole amare, come la quale poi che perde il suo compagno mai con altro più non si vuole congiungere, e questo iniusta mostra e non con uno, come con lui ora con ciascuno congiungere si diletta; la copertura della scura nebbia che Venus fece a Enea e a Achate dimostra l'atto dell'uomo luxurioso come fu Enea che per diletto di sua bellezza copertamente trasse Dido al suo folle amore.

dalla *voluptas*¹⁵³; inoltre sottolinea che il corpo dell'eroe porta in sé il sigillo materno della bellezza, indicata sintomaticamente come *venus-tas*. La *venustas* lo espone all'amore altrui: Enea deve cioè fare i conti col fatto che, anche senza volerlo, agisce *come* sua madre, inducendo le donne alla violazione della castità. L'operato di Venere-madre è del tutto coerente simbolicamente con i tratti della *virgo*. Se infatti la bellezza di Enea interrompe la castità di Didone, la madre, nel consegnarlo a una donna che è *formosa* e *vidua*, induce il figlio col primo vocabolo alla libidine (*libidinis incentivum*) e con il secondo alla totale libertà di peccare (*libertas delinquendi*). Dunque Venere in quanto *virgo* è simbolo della potenza devastatrice della *voluptas* e in quanto madre è priva di freni morali. Agli occhi di Petrarca quindi, almeno sul piano allegorico, nell'episodio della selva, celato dalla *poetica nubes*, c'è qualcosa di irredimibile. Sia che Venere si mostri come *virgo*, sia che si adoperi come *mater*, non può in alcun modo separarsi dalla *voluptas* e dai suoi effetti, né di conseguenza può tener fuori Enea, in quanto figlio, da quegli effetti. Insomma l'episodio della selva è allegoria del fatto che anche l'uomo perfetto non può evitare il traviamiento derivante dalla *voluptas*, inscritta nel suo stesso concepimento (vale la pena sottolineare che Petrarca non attribuisce alcuna colpa a Didone: è l'operato di madre e figlio che porta la *formosa vidua* alla rovina¹⁵⁴). Di conseguenza Venere, sia quando si manifesta come *virgo* sia quando si svela come madre, ha una funzione corruttiva.

Per avvalorare questa ipotesi conviene analizzare brevemente un passaggio della *Senile* in cui Petrarca si interroga sul significato allegorico della scena del secondo libro dell'*Eneide* in cui Venere caccia via la caligine dagli occhi del figlio mortale e gli permette di vedere gli dei che stanno distruggendo Troia (*Aen.* 2, 604-606):

4, 5, [54] quod ibi cogitabat hic conspicit, erepta nube humida que obducta oculis «mortales visus hebetat», quia iuxta famosissimum dogma platonicum

¹⁵³ L'impiego dell'impersonale *fertur*, "si dice", a proposito del legame di parentela tra Enea e Venere sottolinea forse una riserva di Petrarca sulla veridicità dell'informazione. Come abbiamo accennato, nella *Fiorita* Armannino sostiene proprio il contrario ("pare che Enea fosse bastardo; ora li autori di lui così non vogliono dire, ma per figura dissonano che fu figliuolo della idea Venus, la quale è della luxuria idea").

¹⁵⁴ Sulla tradizione di Didone casta, cui notoriamente anche Boccaccio aderisce, si vedano ad es. Lord 1969; Ardissino 1991: 250-253 (su Petrarca).

quod Augustinus reverenter amplectitur multique alii, nil magis humanum
animum impedit a divinitatis intuitu quam Venus et vita libidinibus dedita.

Petrarca rimanda a Platone, cioè alla teoria delle due Veneri, e ad Agostino, ma è noto il suo interesse per un passaggio di Servio¹⁵⁵ a proposito della stessa scena virgiliana:

Aen. 2, 604 NAMQUE OMNEM

est etiam theologica ratio, quia ignorantes usum Venerium videre dicuntur et numina: unde nunc merito post Veneris abscessum numina vidisse dicitur Aeneas.

La questione teologica posta da Servio in realtà è un'ossessione centrale nella riflessione di Petrarca, un nucleo importante della sua poetica. Tale questione, come si vede, ha al centro la vista e considera la *voluptas* come un ostacolo al giusto vedere. Il tema era stato già posto nel *Secretum* (2, 104)¹⁵⁶:

F. Atqui quam diu Venere comitante inter hostes et incendium erravit, apertis licet oculis, offensorum iram numinum videre non potuit, eaque illum alloquente, nil nisi terrenum intellexit. At, postquam illa discessit, quid evenerit nosti; siquidem mox iratas deorum facies eum vidisse subsequitur, et omne circumstans periculum agnovisse <*Aen.* 2, 622-623>:

apparent dire facies inimicaeque Troiae
numina magna deum.

Ex quibus hoc excerpsi: usum Veneris conspectum divinitatis eripere.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cfr. Baglio *et al.*, II: 678.

¹⁵⁶ Vd. anche Petrarca, *Mem.* 3, 50.

¹⁵⁷ A questa battuta di Petrarca ribatte così Agostino: *Preclare lucem sub nubibus invenisti. Sic nempe poeticis inest veritas figmentis, tenuissimis rimulis adeunda. Sed quoniam rursus ad ista redeundum est, que restant ad ultimum reservemus.* È un passaggio interessante perché indica un metodo di lettura del testo letterario.

L'uomo perfetto dunque, o meglio l'uomo che tende alla perfezione, è anche l'uomo che tende alla castità.¹⁵⁸ Forse non a caso il Francesco del dialogo con Agostino in presenza di una vergine che rispondeva al nome di *Veritas* aveva, in quel contesto, tentato di “correggere” Virgilio sostituendo la sua *virgo* che nascondeva Venere con una *virgo* che invece svelava, che era capace di togliere la caligine che rende opaco lo sguardo (*Satis superque satis hactenus terram caligantibus oculis aspexisti*).¹⁵⁹

¹⁵⁸ Per casi in cui, nella *Senile*, riaffiora l'oscillazione tra le due Veneri cfr. ad es. 4, 5 [51] *Venus illi iterum fit obvia, excusans Helenam Paridemque. Quidni autem Venus venereum opus excuset, cum saepe etiam apud rigidos censores data venia sit amori?*), da confrontare con [53] *His dictis et Venus abscedit: inter pericula enim rerumque asperitates libido non habitat, securi lentique otii amica; que, etsi post rediens abeuntem comitetur, non iam libido est, sed honesta quidem e periculi fuga oriens voluptas* (si veda anche il commento alla medicazione della ferita di Enea, dove la dea è definita [34] *delectatio operis ac voluptas bona quidem et honesta*). Su questo punto vd. Warner 2005: 53.

¹⁵⁹ L'episodio di Venere nella selva ha un ruolo importante nella produzione di Petrarca (per un quadro generale si veda Fiorilla 2012: 25-29). Il riuso dei versi virgiliani da parte del poeta mostra con chiarezza come egli percepisse acutamente la componente erotica presente nella scena. Cito qui alcuni riecheggiamenti evidenti: il celeberrimo incipit *Erano i capei d'oro all'aura sparsi* (90, 1-2) si richiama programmaticamente al virgiliano *dederatque comam diffundere ventis*; così i vv. 9-11 dello stesso componimento rinviano, tra l'altro, ad *Aen.* 1, 405 e *Aen.* 1, 328: *Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma; e le parole/sonavan altro che pur voce umana*). I primi versi del sonetto 61 contengono forse un rimando alle *falsae imagines*: *Vidi fra mille donne una già tale, / ch'amorosa paura il cor m'assalse, / mirandola in immagini non false / agli spirti celesti in vista eguale* (si veda anche di seguito *niente in lei terreno era o mortale*). Senza contare l'ecloga III del *Bucolicum carmen*, citata nel commento virgiliano di La Cerda (10-15 *Stup. Daphne, ego te solam deserto in litore primum / Aspexi, dubius hominemne Deamne viderem. / Aurea sic rutilo fragrabat murice palla; / Sic coelum late insolito complebat odore, / Dulcia sydereas iactabant ora favillas, / Ardentesque comas humeris disperserat aura.*). Inoltre in un sonetto extravagante, inviato a Sennuccio del Bene (*Rime disp.*, 9), la citazione è esplicita (8-24):

Or veggio lei di novi atti adornarsi,
cinger l'arco e 'l turcasso e farsi al varco
e sagittarmi; or vo d'amor si carico
che 'l dolce peso non porria stimarsi.

Poi mi ricordo di Venus iddea,
qual Virgilio descrisse 'n sua figura,
e parmi Laura in quell'atto vedere

or pietosa ver' me or farsi rea:
io vergognoso e 'n atto di paura
quasi smarrir per forza di piacere.

3) Giovanni Boccaccio

La Venere impudica pare trionfare in Boccaccio, appena corretta dalla Venere legittima.¹⁶⁰ L'episodio virgiliano sembra aver agito anche su di lui, sebbene non nel modo evidente che è rintracciabile in Petrarca.¹⁶¹ Esso affiora per esempio in un passaggio dell'*Ameto* o *Comedia delle ninfe fiorentine* (1340 ca.). Qui Boccaccio affida a una donna dal nome simbolico, Agapes, l'invocazione a Venere, e la Venere invocata è senza alcun dubbio non la Venere legittima delle nozze, ma la Venere impudica che assicura il piacere fuori del matrimonio, in particolare se si tratta del matrimonio con un uomo decrepito.¹⁶² Il racconto delle notti d'amore col marito anziano è terribile ed esilarante, specialmente perché raccontato nell'ottica della giovane moglie:¹⁶³

E poi che egli ha molte volte con la fetida bocca non baciata ma scombavata la mia, con le tremanti mani tasta i vaghi pomi, e quindi le muove a ciascuna parte del mio male arrivato corpo, e con mormorii ne' miei orecchi sonevoli male, mi porge lusinghe, e freddissimo si crede me di sé accendere con cotali atti: là dove io più tosto di lui accendo l'animo che 'l misero corpo. O ninfe, abbiate ora compassione alle mie noie! Poi che egli ha gran parte della notte tirata con queste ciance, gli orti di Venere invano si fatica di coltivare; e cercante con vecchio bomere fendere la terra di quelli desiderante i graziosi semi, lavora indarno: però che quello, dalla antichità roso, come la lenta salice la sua aguta parte volgendo in cerchio, nel sodo maggese il debito ufficio recusa d'adoperare. Onde elli, vinto, alquanto si posa, e quindi alla seconda fatica e alla terza appresso e poi a molte invano risurge con l'animo; e con diversi atti s'ingegna di recare ad effetto ciò che per lui non è possibile di compiersi; e per questo modo

¹⁶⁰ Robert Hollander, col suo *Boccaccio's Two Venuses* (1977), rovescia la lettura tradizionale e tende a vedere in Boccaccio una prevalente esigenza etica, che attraversa anche la sua produzione giovanile. Va però sottolineato che Boccaccio, come Petrarca, dà forma al tema erotico in conflitto sia con la cultura diffusa ai suoi tempi, sia evidentemente con quanto di quella cultura lui stesso aveva assimilato. Se la teoria della continuità etica è forse eccessiva e tende a mortificare lo sforzo "naturalistico" compiuto dall'autore, d'altro canto è innegabile la "conversione" che diventa visibile nelle opere della vecchiaia.

¹⁶¹ Sui rapporti tra Boccaccio e Virgilio si veda almeno Paoletti 1978.

¹⁶² Come nota Candido 2010: 236, il racconto della donna malmaritata a un uomo ricco ma anziano deriva a Boccaccio da due luoghi delle *Metamorfosi* di Apuleio: "il lamento delle sorelle di Psiche sposate a uomini decrepiti e incapaci di soddisfarne i desideri sessuali e la fittizia descrizione del marito-mostro con cui le stesse sorelle, invidiose della sua fortuna, cercano di ingannare Psiche (*Met.* V, 9-10 e 17) [...]. Allo stesso modo, tutta la sequenza narrativa che descrive gli incontri notturni di coniugi tanto male assortiti è parodico rovesciamento di quelli misteriosi tra Amore e Psiche nei capitoli di *Met.* V, 4-22". Sull'importanza di Apuleio per la concezione della doppia Venere in Boccaccio (specialmente per l'influsso del racconto di Amore e Psiche e della distinzione tra Venere celeste e Venere volgare nel *De magia*), si veda sempre Candido 2010.

¹⁶³ Cito dall'edizione di A. E. Quaglio 1963.

la notte tutta di spiacevoli ruzzamenti e di sconvenevoli atti, senza sonno, accidiosa mi fa trapassare.

Ma ciò che è utile per il nostro discorso è la sostanziale parodia della Venere legittima e della Venere impudica ben visibile nei ragionamenti dell'anziano:

Egli, col capo vòto d'umidità, contento di poco sonno, con nuovi ragionamenti, senza dormire, invita mi tiene. Egli mi racconta i tempi della sua giovinezza e come egli a molte femine solo saria bastato, o dice li suoi amori e le cose fatte per quelli; e tale volta mette mano alle storie de' celestiali iddii e danna con vituperevole riprensione i furti loro e di qualunque altro passante i termini della santa legge; e se per questo trapassamento mai n'avenne alcuno male, egli il racconta. E poi con più intero parlare, quando io credo ch'egli voglia dormire, ricomincia e dice:

«O giovane donna, tra l'altre molto felice, quanto ti furono graziosi gl'iddii che più tosto a me che a uno più giovane ti concessono! A me non madre soprastante a' tuoi piaceri, tu sola se' della mia casa e di me donna, di me non puoi dubitare che amore d'altra donna mi ti tolga; da me i vestiri e tutte quelle cose che a grado ti sono, a te sono concesse. Tu se' sola bene e riposo di me; niuna volta m'è graziosa la vita, se non mentre tu nelle mie braccia dimori e la tua bocca s'accosta alla mia. Se tu fossi pervenuta alle mani d'uno più giovane, poche di queste cose ti sarieno concesse; i giovani hanno gli animi divisi in mille amori; quella che è meno amata da loro è colei di cui essi hanno maggiore copia. Elli lasciano la maggiore parte delle notti le loro spose sole e paurose nel freddo letto e vanno cercando follemente le altrui; ma io mai da te non mi diparto. E perché me ne sarebbe alcuna più cara di te? Cessino l'iddii che io mai per alcuna altra ti cambi».

Ma io, dopo molto ascoltare, quasi dal pessimo fiato della sua bocca condotta ad estremo supplicio, gl'impongo silenzio e dico che dorma; ma poco mi vale. E s'io in altra parte mi voglio voltare, egli, sforzantesi e con le deboli braccia strignentemi, o mi ritiene o, lieve di carne, si volge con meco dovunque io mi volgo.

Alla Venere legittima e tuttavia insopportabile Agapes oppone proprio quei desideri che il vecchio marito non solo non può soddisfare ma condanna con toni moraleggianti. Di qui la sua preghiera a Venere perché le conceda i piaceri che sono sua prerogativa e “le male avute notti con diletto si possano ristorare”. Quindi ha inizio un magico viaggio

per i luoghi mitici della Grecia antica che conduce la donna all'incontro, tra i mirti del monte Citereo, con Venere in persona¹⁶⁴:

Tra le quali mentre io vagabunda m'andava, e della via incerta e della fortuna futura, come ne' liti africani ad Enea, cotale, infra le mortine, mi si mostrò la chiamata deà; e subitamente ripresa la vera forma, m'empie di tale meraviglia quale simile mai da me non era stata sentita. Ella era nuda, bene che picciola parte del corpo fosse di sottilissimo velo purpureo coperta, con nuovi ravvolgimenti sopra il sinistro omero ricadenti con doppia piega. E il viso suo lucea come qualunque sole e la sua testa era ornata di capelli d'oro, a lei ricadenti lunghissimi sopra le candide spalle; gli occhi suoi sintillavano di luce non veduta già mai. Perché mi sforzerò io di dirvi le bellezze della bocca e della candida gola e del marmoreo petto e di tutta lei, con ciò sia cosa che io non potrei, e s'io potessi o sapessi, appena si crederrieno? [...] Certo, rimirandola, io non mi meravigliai del preso Marte e biasimai il folle ardire del figliuolo di Cinara, avuto contra i vietati animali, e cognobbi la concupiscenza degli iddii quando la vidono legata dagli ingegni di Vulcano [...].
Quivi, tra folte frondi nascoso, l'unico suo figliuolo mi fe' palese; il quale riguardando io, d'ammirazione piena per la bellezza di quello, niente ad essa li vidi dissimile, se non in tanto che egli era iddio e ella deà.

Qui l'incontro di Enea con la *virgo* è esplicitamente citato, ma in un contesto senza alcun dubbio erotico, tutto centrato sulla necessità della narratrice di avere accesso ai piaceri della Venere impudica. Il paragone che viene stabilito tra i vagabondaggi di Enea e i vagabondaggi di Agapes toglie ai primi qualsiasi aura politica. La scena virgiliana viene ridotta a puro eros, tanto più che Boccaccio taglia via di netto la Venere madre di Enea e propone ai lettori una Venere che ha un unico figlio, Amore (“l'unico suo figliuolo mi fe' palese”).

Su quest'ultimo punto Boccaccio interverrà ampiamente nelle *Genealogie deorum gentium* (1360 ca.)¹⁶⁵:

¹⁶⁴ Si veda anche l'orazione di Palemone nel *Teseida* (7, 42-49), che contiene echi delle prime parole di Enea a Venere e cui segue la descrizione di una Venere seminuda che ricorda quella vista da Agapes (64-66). Nella glossa a *Teseida*, VII 50, 1, Boccaccio chiarisce che qui si sta facendo riferimento alla Venere “volgare”, non a quella “celeste”: “La quale Venere è doppia, perciò che l'una si può e dee intendere per ciascuno onesto e licito desiderio, sì come è desiderare d'avere moglie per avere figliuoli, e simili a questo; e di questa Venere non si parla qui. La seconda Venere è quella per la quale ogni lascivia è desiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore; e di questa disegna qui l'autore il tempio e l'altre cose circostanti ad esso, come nel testo appare.”

¹⁶⁵ Cito dall'edizione di V. Zaccaria 1998. Sulle *Genealogie* (in particolare sui rapporti con le *Metamorfosi* ovidiane) vd. Rosati 2013: 3-17.

VI, 53, 19-26

Eneam igitur Veneris fuisse filium non equo modo ab omnibus acceptum est. Quidam enim volunt in nativitate Enee Venerem celi dominam fuisse, et ad eam demonstrationes futurorum successuum pertinuisse, et huius domini opere multa Enee contigisse, que ex industria a Virgilio sub figmentis abscondita sunt, que ad presens elucidare non est incepti huius intentio. Alii vero volunt eum natum ea hora, qua Venus in oriente matutino tempore surgit, et ideo eius dictum filium volunt, quasi videatur eum in lucem, dum surgeret, eduxisse. Alii vero adeo formosam fuisse matrem eius existimant, ut perditio proprio nomine Veneris nomen adepta sit. Ex quo dixisse Virgilium putant <*Aen.* 3, 475>: *Coniugio Anchise Veneris dignate superbo*. Alii autem in turpiorem declinantes opinionem, arbitrantur ideo eum Veneris dictum filium, quia non ex coniugio, sed ex concupiscibili coniunctione natus sit, summentes incongruum videri tanti hominis incognitam matrem fore, si Anchisis extitisset coniunx, sed ad illecebrem celebris viri notam contegendam, deam illi veteres finxisse matrem. Ego quidem verum puto matrem eius ob aliquid meritum Venerem cognominatam, ut quosdam arbitrari predixi, nec obstat eius verum nomen fore incognitum; nam nec Priami, qui tantus fuit rex, nec etiam Agamemnonis nec multorum aliorum insignium regum atque virorum. Et absit ut credam quod spurio pastori Priamus tam grandis rex filiam Creusam dedisset in coniugem.

Qui, come si vede, sono mescolate ipotesi degli antichi e ipotesi dei moderni, forse di Boccaccio stesso, tutte tendenti a dimostrare che il pio Enea era al massimo astrologicamente o metaforicamente figlio di Venere¹⁶⁶. L'Enea di Boccaccio, per quel che possiamo intuire, muove dalla Venere impudica verso l'approdo—forse—alla Venere legittima, come si evince da un brano successivo a quello che abbiamo appena citato:

¹⁶⁶ Come abbiamo accennato, l'idea, già presente nel commento serviano, si trova anche nella *Fiorita* di Armannino:

Anchise, lo quale fu padre d'Enea, andando cacciando per la selva Ida trovoe una donna molto bella [...] e di lei prese carnale diletto [...]; per questo pare che Enea fosse bastardo; ora li autori di lui così non vogliono dire, ma per figura dissono che fu figliuolo della idea Venus, la quale è della luxuria idea. E per due ragioni chiamano li autori Enea figliuolo di Venus: l'una perch'elli fue molto luxurioso e però piacque molto alle donne; l'altro che nacque non di moglie ma di bagascia per amore carnale [...]. Il vero nome della madre nullo autore disse mai, se non Venus **con voto detto** ?. Così la chiama Virgilio e li altri autori per non maculare quella nobile gesta onde nacque Iulio Cesare e il buono Ottaviano (riproduco il testo digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale di Madrid: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092646&page=1>, fol. 66^r).

VI, 53, 26

Quod autem Venus usque in agrum Laurentum se lumine suo illi exhibuerit, et eo ibidem existente non comparuisse ulterius, constellationi agenti in concupiscibilem appetitum attribui potest; nam tamdiu navigando processit, quamdiu distulit invenire quod placuit, quo invento cessavit impellentis ducatus.

Venere, cancellata la maternità, diventa costellazione che agisce sul *concupiscibilis appetitus*, e la sua sparizione, dal punto di vista narrativo, coinciderebbe con l'estinzione una volta nell'agro laurento di tale *appetitus*, il che suggerirebbe un Enea che nel letto di Lavinia non è molto lontano dal marito di Agapes nell'*Ameto*. O in altri termini un Boccaccio che vede la Venere impudica destinata ad acquietarsi nella Venere legittima (*quo invento cessavit impellentis ducatus*).¹⁶⁷ D'altra parte anche l'*Ameto* si concludeva proprio con un'esplicita tensione del protagonista verso la serenità della Venere celeste:

estimò colei veramente essere non quella Venere, che gli stolti alle loro disordinate concupiscenze chiamano dea, ma quella della quale i veri e giusti e santi amori scendono intra' mortali.

È il segno che l'uso fatto da Petrarca dell'episodio virgiliano ha messo radici e che, pur essendo tornato il nesso madre-figlio nella selva, la tensione verso la Venere celeste e quindi verso "i veri e giusti e santi amori" continua travagliatamene ad agire.

¹⁶⁷ Vd. anche *Genealogie deorum gentilium* VI, 53, 11 *Porro in Italiam, id est ad hostia Tiberis, appulit, usque quo dicit Servius illi non defuisse Veneris visionem. Quam cum amplius non vidisset, arbitratus est se ad predestinatum locum venisse, et debere consistere*. Boccaccio, tralasciando l'incontro con la madre nell'ottavo libro, asserisce, citando Servio, che Venere non appare a Enea in Italia, a indicare che lì il desiderio dell'eroe è appagato da Lavinia: cfr. Di Matteo 1989: 46. Sui rapporti di Boccaccio con Servio vd. Delvigo 2014.

4) Cristoforo Landino

Quando Cristoforo Landino, nel terzo libro delle *Disputationes Camaldulenses* (1472 ca.)¹⁶⁸, affronterà l'episodio virgiliano, siamo in pieno clima neoplatonico¹⁶⁹ e i temi che abbiamo visto affiorare—la centralità dell'ambientazione nella selva e la teoria delle due Veneri—ha ormai un apparato teorico robusto, molto articolato derivato in gran parte da Marsilio Ficino.¹⁷⁰ Sulla scia di Bernardo Silvestre, Landino mostra di percepire che il cuore dell'episodio virgiliano è il ruolo materno di Venere e su di esso si concentra in modo originale.¹⁷¹ Tanto per cominciare accoglie la teoria delle due Veneri e fonda simbolicamente la nascita di Enea e il suo percorso di vita in entrambe, vale a dire quelle che lui chiama la Venere celeste e la Venere volgare. Vediamo come ne parla rifacendosi al commento di Ficino al *Simposio* platonico (1469)¹⁷²:

P. 125 (rr. 7-23)

Videmus enim Platonem in eo sermone, quem *Phaedrum* nominat, Ἀφροδίτην, quam nos Venerem nuncupamus, non lascivo solum, sed et divino amoris praeesse. Verum quam Venerem Platonius poeta Aeneae matrem esse volueris, facile intelligemus si quaedam paulo altius ex ipso Platone repetamus. Pausanias igitur in *Symposio* duas Veneres commemorat: alteram caelestem, vulgarem alteram. Primam autem caelo natam refert, cui nulla mater sit. Quod cum fingit, eam intelligentiam significat, quae in angeli mente posita amore ingenito ad dei pulchritudinem intelligendam rapitur, quam, quoniam procul ab omni materiae consortio sit, sine matre productam dicit. Secundam vero

¹⁶⁸ Per i problemi di datazione vd. l'introduzione di Lohe 1980. Il piano dell'opera, un dialogo fittizio ambientato presso il monastero di Camaldoli nel 1468, è il seguente: nel primo libro, Leon Battista Alberti discute di vita attiva e vita contemplativa con Lorenzo De' Medici, schierandosi a favore di quest'ultima; Lorenzo lo esorta a enunciare la posizione espressa da Virgilio su questi temi; nel secondo libro, Alberti e Marsilio Ficino si confrontano sulla natura del sommo bene; nel terzo e nel quarto libro, Alberti risponde alla domanda di Lorenzo su Virgilio: a suo avviso, nei primi sei libri dell'*Eneide*, Enea va inteso allegoricamente come l'uomo che progredisce dalla corruzione dei piaceri carnali (Troia), attraverso i pericoli della vita attiva (Cartagine), fino alla perfezione della vita contemplativa (discesa all'Ade, Lazio). Su Landino, una delle figure più complesse dell'Umanesimo fiorentino, e sulla sua allegoria dell'*Eneide*, vd. ad es. Stahel 1969; Di Cesare: 1984; Kallendorf 1983 e 2013. Sul commento per lemmi al poema virgiliano pubblicato da Landino nel 1478 vd. *infra*: 79, n. 185.

¹⁶⁹ Vd. Stahel 1969: 5-6.

¹⁷⁰ Lohe 1980 *ad loc.*

¹⁷¹ Warner 2005: 63-68 si occupa della figura di Venere nelle *Disputationes* e del rapporto con Ficino, pur non esaminando la trattazione landianiana del passo relativo a *Venus-virgo*, esaminato invece da Di Matteo 1989: 46-48 in termini generali.

¹⁷² Si tratta di una vera e propria rielaborazione del settimo capitolo del *Commentarium in Convivium Platonis de amore*. Il testo di Landino è tratto dall'edizione di P. Lohe 1980.

Venerem mundi animae tribuit ita, ut patre Iove, matre vero Dione eam natam scribat. Manat enim ab ea vi, quae in anima mundi est, et vim creat, quae inferiora haec omnia gignat et mundi silvam subeat. Utraque igitur sibi ingenito amore rapitur: coelestis illa ad dei pulchritudinem intuendam, haec vero ut eandem pulchritudinem e silva conformet.

P. 126 (rr. 1-11)

Quapropter uterque amor iure dicitur, ut alter contemplandae, alter gignendae pulchritudinis desiderium sit. Nemo igitur nisi totius rationis expers sit duos istos amores damnare audebit, cum uterque humanae naturae necessarius sit; neque enim diu esse mortalium genus sine sobolis propagatione neque rursus bene esse sine veri investigatione poterit.

Praestantiori igitur illa Venere duce in Italiam pervenire potuit Aeneas. At dices: cur haec secunda, si bona est, Paridi nocuit? Quia illa male usus est. Vir enim gignendi avidior quam recta ratio dictet et in ea re plusquam oportet occupatus in solis corporeis voluptatibus mergitur.

Il brano che abbiamo citato mostra che entrambe le Veneri, per Landino (come d'altronde per Ficino), hanno una funzione positiva (*uterque amor iure dicitur*).¹⁷³ La seconda Venere (*Manat [...] ab ea vi, quae in anima mundi est, et vim creat, quae inferiora haec omnia gignat et mundi silvam subeat*) diventa negativa soltanto se se ne fa un cattivo uso, come è accaduto a Paride (*vir enim gignendi avidior quam recta ratio dictet et in ea re plusquam oportet occupatus, in solis corporeis voluptatibus mergitur*).

¹⁷³ Sulla novità di questa interpretazione rispetto all'esegesi moraleggiante di Bernardo, Petrarca e Boccaccio, vd. ad es. Kallendorf 1983: 536-38.

Ma Enea è ben diverso da Paride e tale diversità è fondata da Landino proprio nel fatto che è figlio di Venere¹⁷⁴:

¹⁷⁴ Alla versione landiniana della teoria delle due Veneri enunciata da Alberti, Lorenzo De' Medici oppone la più consueta riduzione di Venere a costellazione, secondo una prassi che, come abbiamo visto, risale al commento di Servio:

P. 122 (rr. 11-29)

Miror igitur, cur tu Venerem amorem interpreteris, eum praesertim amorem, qui non modo castus, verum etiam divinus sit. Ego enim Venerem non solum apud poetas, sed etiam apud reliquos scriptores ita sumptam video, ut per eam non nisi maris feminaeque coniunctionem significare velint. [...] Quapropter si Venerem pro huiuscemodi coniunctione ponas, quae hactenus dixisti, ea omnia inter se pugnare videbuntur. [...] Ego enim non video, cur si bona sit Venus Paridi noceat, si mala prosit Aeneae. Quae quidem dum cogito, in eorum potius sententiam labor, qui rem omnem ad eam stellam, quae hoc nomine appelletur, et ad ipsam historiam referunt.

L'obiezione di Lorenzo non è di poco conto: essa mostra come la figura di Venere fosse ancora percepita come altamente problematica. La Venere Celeste tratteggiata da Alberti-Landino stridrebbe, per Lorenzo, con la tradizionale associazione di Venere con l'eros. Il diverso influsso della dea su Paride e su Enea risulterebbe poi incongruo. Perché, se la dea è benevola, ha nuociuto a Paride; e viceversa, se è corruttiva, è stata d'aiuto a Enea? Più conveniente sarebbe dunque aderire alla riduzione della dea a stella guida, teoria che avrebbe il vantaggio di ricondurre l'invenzione virgiliana alla notizia varroniana secondo cui Enea, nelle sue peregrinazioni, avrebbe seguito la stella di Venere (vd. *supra*: 41, n. 105). La risposta di Alberti è la seguente:

P. 123-24 (rr. 19-28; 1-6); P. 124-25 (rr. 27-30; 1-4)

“Minime haec displicent”, inquit Baptista. “Sunt enim ex summa doctrina eruta et historiae vehementer accommodata. Verum cum omnis nostra disputatio nullam historiae rationem habeat, sed eam, quam totiens Graeco verbo allegoriam nomino, exprimere conetur, non video, cur ea quam adhibui interpretatio iure admitti non possit. Si enim iis omissis, quae de Aenea deque ceteris Troianis prisci scriptores tradidere, pro arbitrio licuisset poetae non modo fingere, sed et pervertere et addere et subtrahere, si denique nulla historiae ratione habita id solum tentaret, quo pacto per Aeneam eum nobis virum informaret, qui tandem sapiens beatusque esset futurus, non Venerem fortasse, sed Cupidinem aliudve numen posuisset. Sed cum ita poeticum figmentum prosequi instituisset, ut tamen ab historia non discederet, cum Aeneae matrem fuisse et exilii ducem naviganti filio se praestitisse Venerem legisset, fuit ex iis quae aderant se perficienda, non autem nomina fingenda. [...] Maronis autem longe alia ratio est, qui cum Aeneae res in laudem Augusti exornandas et librum ipsum omnibus poeticis luminibus illustrandum sibi sumpsisset, non iis quae ipse suo ingenio eligeret, sed iis quae historia porrigit hanc supremam ingenii laudem comparat. Mirus profecto vir, qui non ex optatis, sed ex datis ita opus intexat, ut, cum historiam minime deserat, per eam tamen incredibili integumento humanam felicitatem exprimat. Habes, ut opinor, qua ratione Venerem pro divino amore ponere coactus sit.

Landino accosta la libera invenzione poetica (*ingenium*) al resoconto dei fatti tramandati (*historia*). Sembra farlo sulla scia di Servio, che vedeva sotto la finzione virgiliana la *historia* tramandata da Varrone. Ma se Servio trovava al fondo della poesia il dato astrologico, Landino vede nella riduzione della *historia* a poesia la volontà virgiliana di dire altro, di fare allegoria, di raccontare dal di dentro del materiale tramandato la vicenda dell'*humana felicitas*. Quella che Alberti propone è insomma un'interpretazione allegorica che non è in contrasto con la *historia*: se il poeta avesse avuto la possibilità di scombinare e contraffare i dati registrati su Enea, per narrare di lui come *sapiens* in viaggio verso la beatitudine, forse non avrebbe scelto Venere come guida, ma Cupido o un qualche altro dio. Tuttavia, poiché Virgilio ha deciso di comporre l'*Eneide* senza deviare dalla *historia*, e poiché è in essa scritto che Venere è la madre di Enea e che Venere lo ha guidato durante la navigazione, ha fatto uso di ciò che aveva a disposizione. La *ratio* di Virgilio è dunque la seguente: raccontare la vicenda di Enea, e attraverso di essa quella della *humana felicitas*, non scegliendo ciò che il suo ingegno gli poteva suggerire, ma utilizzando la “storia” di Enea.

P. 128 (rr. 15-30)

Haec est igitur illa vera Venus, quae mentem nostram ad divina erigit. Qua matre quis nesciat natum Aeneam? nomen, ἀπὸ τοῦ αἴνου, id est a laude deductum. Virum enim ad omnia magna et excelsa natum, quis non summis laudibus prosequatur? Verum et ipse a voluptate delinitus, circa Troia defensionem laborat. Troiam enim prima naturae, in quibus voluptates corporeae plurimum vigent, interpretari licet. Prima enim aetate, cum ipsa ratio nondum se excitare et suas vires explicare possit, etiam qui magni atque admirandi viri futuri sunt voluptate demulcentur et prima naturae veluti summa admirantur et, quoniam divina quae sint non noverunt, beatissimam eam vitam putant, per quam voluptate frui liceat. Hi igitur quid summum bonum sit nondum compertum habent; verum cum illius acquirendi summo ardore inflammentur, paulatim haec omnia quae dixi prima naturae caduca momentaneaque esse animadvertunt. Habet enim hanc vim verus amor, ut paulo ante dixi, ut mentem vehementer exacuat

Dunque la Venere che ha partorito Enea è la Venere *quae mentem nostram ad divina erigit*. Seppure l'eroe nella fase troiana è stato immerso nelle *voluptates*¹⁷⁵, come accade nella prima stagione della vita (Landino riprende qui la lettura allegorica che vede la vicenda di Enea come narrazione delle varie fasi della vita dell'uomo¹⁷⁶), egli però è destinato per nascita a rivolgersi al sommo bene. È ciò che accade nell'episodio in cui Venere appare al figlio come vera dea, non *vulgaris*, per svelargli che il mondo troiano, il mondo-corpo, il mondo-*voluptas*, sta per finire (*Aen.* 2, 589-621):

P. 129 (rr. 5-12)

Haec est Venus illa non vulgaris, quae materiae admixta vim habet gignendi, sed illa caelestis ab omni materia remota, quae a mente nostra est ipsamque mentem excitat et lucem illi suam nobis hactenus incognitam in nocte, id enim esse in nostra inscitia ostendit seque deam fatetur; se enim indicans suam

¹⁷⁵ L'espressione *etiam qui magni atque admirandi viri futuri sunt voluptate demulcentur* ricorda quella impiegata da Petrarca a proposito della parentela tra Enea e Venere: *Hec Enee genetrix fertur quod etiam viri fortes ex voluptate generantur*. Ma l'interpretazione di Landino, come ci accingiamo a vedere, va in una direzione diversa. Per l'associazione tipica di Troia con la sfera dei piaceri terreni (la troviamo ad es. già in Petrarca, Coluccio Salutati, Boccaccio), vd. Kallendorf 1983: 536-37.

¹⁷⁶ Stahel 1969: 9-10 fa notare che l'interpretazione allegorica dell'*Eneide* fornita nelle *Disputationes* si discosta sia da quella di Fulgenzio ("for Landino, Aeneas is not so much a type of Everyman as he is the allegorical representation of the career of a particularly gifted man who makes a certain series of self-abnegating choices to arrive at the goal of contemplation. Landino's Aeneas, though specially gifted by God, in a sense earns his descent in Book VI; Fulgentius arrives there in virtue simply of growing older"), sia da quella di Bernardo Silvestre ("Bernard's is the allegory of Everyman, the progress of an entire human life, which is in some degree sheer physical maturation; Landino's is the allegory of gifted souls' moral progress toward contemplation").

divinitatem demonstrat admonetque non posse servari Troiam, id est originem corporis, quae necesse est ut pareat.¹⁷⁷

Ma anche la *Venus caelestis, ab omni materia remota*, deve fare i conti con la condizione umana, per illustrare la quale Landino ricorre a sua volta al *topos* della *silva*:

P. 129 (rr. 23-29)

Deos autem minime videt Aeneas, dum pro voluptate pugnat. Nubium enim tenebris omnis ei prospectus eripitur. Sunt enim animi nostri ita a deo creati, ut suapte natura facile omnem veritatem consequantur.

Sed a materia corporea, quam philosophi silvam appellant, omnia nobis mala proveniunt. Illa enim tardat, hebetat atque perturbat mentes nostras atque tenebris obscurat.

Diventa a questo modo relevantissimo per Landino che l'apparizione di Venere nel primo libro dell'*Eneide* in forma di *virgo* avvenga *media silva*. Il commentatore dedica all'ambientazione della scena molto spazio¹⁷⁸:

Pp. 177-178 (rr. 29-30; 1-3)

Omnium rerum quae sunt rectum quendam ordinem existere Trismegistus, Homerus ac Plato¹⁷⁹ ostenderunt atque, ut quod sentirent dilucidius exprimerent, auream catenam a naturae fonte ad infimam usque faecem demitti finxerunt, qua suis gradibus cuncta connectantur

¹⁷⁷ È interessante che per Landino, Anchise, il padre mortale, rappresenta la parte terrena di Enea, ciò che lo trattiene a Troia, nel regno della *sensualitas*, in opposizione dunque a Venere, madre divina che guida l'eroe verso la contemplazione:

P. 130-31 (rr. 28-29; 1-12)

Aeneas huiuscemodi parentibus natus est, ut Venus dea, Anchises mortalis sit. Homo enim ex animo qui immortalis divinusque est et ex corpore mortali et cito in interitum casuro constat. Mens igitur originem suam semper suspicit ad eamque redire cupiens Troiam avidissime deserit. Sensus autem qui a corpore sunt corporea in corporeis praeponunt. Hinc igitur assiduum atroxque certamen illud exoritur spiritus adversum carnem, ut nostri dicunt, cum mens totum hominem ad divina trahere conetur et sensus in potestatem redigere et sibi obtemperantes reddere cupiat. [...] Anchises igitur, id est terrenus pater et ea quae a Christianis verbo parum tritum sensualitas appellatur, Troiam se deserturum negat.

¹⁷⁸ Questa digressione sulla *silva*, che tratto qui per comodità espositiva, è collocata all'interno della sezione dedicata all'episodio di *Venus-virgo*, di cui mi occupo sotto.

¹⁷⁹ Le fonti che Landino esibisce sono Omero, Platone, Ermete Trismegisto. Ma in un autore così complesso, che assegna un ruolo importante all'episodio virgiliano all'interno della sua allegoresi dell'*Eneide*, bisognerebbe ricostruire più articolatamente il percorso che il *topos* della selva compie, muovendo da Virgilio, passando per Dante, fino ad arrivare ai contemporanei neoplatonici. Per quanto riguarda i rapporti con Dante, secondo Stahel 1969: 14-15, "there can be no doubt that Landino was influenced by Dante's poem in his view of the *Aeneid* as an allegorical journey [...]. Landino thought of the *Aeneid* as a kind of antique *Divine Comedy*".

P. 178 (rr. 11-25)

Quam ob rem ceteris omissis deum principium, silvam extremum in catena ponemus. Nihil igitur deo superius, nihil silva inferius, nihil hoc praestantius, nihil illa vilius. Media vero inferiora superant, a superioribus vincuntur. Est igitur deus et silva, haec autem materia est, ex qua omnia corpora sunt. Ut enim lignarius faber materiam, ex qua cuncta faciat, silvam habet, - continet enim illa rude adhuc lignum et informe, sed quod tamen innata sibi facultate formas omnes recipere valeat, faber autem in quascunque vult formas illud traducit - eadem ratione ad deum materia est. Deus enim formas omnes ab aeternitate complexus est, materia vero, si illius naturam inspicias, formam nullam certam expressamque habet, verum innata sibi recipiendi facultate et, ut ita loquar, confuse omnes continere videtur. Materia vero, quia mater sit, dicitur, deus autem pater, forma vero proles. Deus enim dat, silva recipit, forma nascitur.

P. 178-179 (rr. 27-30; 1-3)

Mater est materia, quia sinum praestat, deus gignit et creat ac sua quidem vi. Illa autem ex alterius inmixtione concipit. Concipit autem infusione spiritus divini, quam animam mundi nominat Trismegistus. Quae res eum movet, ut deo officium patris tribuat, quoniam infundit, silvae vero matris, quia a deo concipiat, animam denique mundi vim seminis habere dicit, quia a deo ipsa inspiretur in silvae gremium.

P. 179 (rr. 19-23)

Tardat etiam et perturbat nostras mentes silva, si quidem omne ab ea vitium manat. Vitia enim inscitia ignoratioque parit. At ignorationem ipsam ex crassitudine caligineque corporis provenire et Plato et plerique ex iis, qui gravissimi habentur philosophi, auctores sunt.

Landino scrive dunque che l'anello superiore della "catena aurea" è il dio, mentre il più basso è la selva. Se il dio è il *pater*, la *silva* è la *mater-materia*. Come un falegname estraе dai tronchi d'albero le forme dei suoi manufatti, allo stesso modo il *deus-pater* estraе dalla *mater-materia* la forma di tutte le cose. Perché il mondo abbia la sua anima, il *deus-pater* deve penetrare nel fondo della selva e deporsi in essa. La selva quindi, prima dell'intervento del dio, è il puro luogo della *malignitas*, per usare il vocabolo di Trismegisto a cui si rifà Landino¹⁸⁰, è caligine, è mondo senza anima, senza forma, ma che tuttavia contiene in potenza tutte le forme. In questo mondo Enea è costretto dal suo destino a operare ed è in questo mondo (*media silva*) che Venere gli appare.

¹⁸⁰ P. 179 (rr. 5-6): *Saepe tamen totam materiam [Trismegistus] appellat malignitatem neque iniuria. Ipsa enim sola causa est, ut res in interitum cadant.*

Sembrerebbe a questo punto, proprio per l'attenzione che Landino pone alla simbologia della selva come luogo della generazione, che egli voglia affrontare il tema del travestimento di Venere nei termini della *Venus vulgaris*. Vediamo invece quale piega prende la sua analisi:

P. 177 (rr. 11-26)

Cum igitur reiecto in aliud tempus contemplationis proposito ad civilem vitam digrediatur Aeneas sitque in ea multum elaborandum, opus est, ut et duce matre ad illam perveniat. Nisi enim amore earum rerum quae agenda sunt calescat animus, adversus tantos tamque varios labores obtorpeat necesse est. Fit ergo illi obviam mater, non tamen <Aen. 2, 591-592>

confessa deam qualisque videri
caelicolis et quanta solet.

Eam enim se tunc ostendit, cum filium a voluptate eo consilio abducebat, ut ad summum tenderet. Quo tempore oportebat eum inflammari amore divinarum rerum, qui et ipse divinus ab omni materia et corpore procul absit. Hic autem earum rerum amore incenditur, quae corpore et magna ex parte materia demersae sint. Quapropter non deam confessa, sed humana forma dissimulata sese filio offert et in silva ut venatrix illi apparet.

P. 179 (rr. 24-28); p. 180 (rr. 1-18)

Huiuscemodi igitur ratione motus divinus Maro, cum rerum humanarum et quae corpore non carent propterea in variis erroribus versentur amore inflammetur is qui in republica princeps esse cupit, Venerem sub mortali forma inducit et in ipsa silva, quoniam cuncta quae agimus in materia demersa sunt, illam ponit nec temere venatricis habitu exornat. Eas enim feras, de quibus paulo ante diximus¹⁸¹, sibi insectandas proponit, qui suis civibus recte consulturus est. Aeneas tamen non nihil divinitatis in ea etiam sic dissimulante cognoscit. Nam et si populorum temperatores circa humanas actiones versentur, tamen, quoniam honestum rectumque tuentur, eodem illo amore quo haec caduca appetimus, originem nostram divinam esse sentimus. Cum enim religionem, cum iustitiam, cum animi magnitudinem adamamus, versantur haec profecto circa actiones. Sed tamen quis non videat illa a divinitate proficisci? Est tamen oratio Veneris non ut deae, sed ut hominis et tamen nescio quam

¹⁸¹ P. 176-177 (rr. 3-30; rr. 1-4). A proposito della formula virgiliana *hominesne feraene teneant* (Aen. 1, 308), Landino traccia una distinzione fra *homines*, che *humanae naturae officia non deserunt* e *homines vitiis depravati*, che in preda a *petulantissima libido* hanno perduto il senso del pudore e del sacro e, animati da *summa avaritia*, sono assimilati a *vulpeculae* che tendono insidie agli *incauti*. Questi, pur mantenendo *effigies* e *membra* umane, tuttavia, *quoniam mores ferinos induerunt, non amplius homines, sed inmanissimae ferae putandi sunt*.

divinitatem redolens.¹⁸² Nam cum Carthaginem proficisci suadeat, argumentationibus ab humana prudentia profectis utitur. Nam et, quae de historia Didonis eruit, ea omnia salutis spem afferunt et, cum aliquid futurum praedicit, non ut dea, sed ut augur ex cygnorum volatu praedicit. Illud autem summa sapientia excogitavit poeta, ut in orationis fine se deam manifestaret Venus. Nam cum in vita civili quae recta et honesta sunt diu coluerimus, ex illorum pulchritudine ad divina, quorum haec veluti simulacra sunt, erigimur.

Come si vede, la vera novità di Landino rispetto ai suoi predecessori consiste nell'assegnare all'episodio virgiliano un significato politico. Se nel corso dell'ultima notte di Troia Venere trasmette al figlio la capacità di vedere senza i filtri della condizione umana, nell'episodio della selva Venere si nasconde dentro forme umane per aiutare Enea ad agire con successo nella vita civile (Cartagine).¹⁸³ Nel primo caso, che presuppone un'apparizione senza inganni, Venere indirizza il figlio verso la *vita contemplativa*, nel secondo lo guida nella *vita activa*, la vita che si compie nella caligine dei corpi, attraversando la quale però l'uomo retto, il politico avveduto, il *populorum temperator* sa avvertire la divinità.¹⁸⁴ È qui che l'eros ha una sua sottile espansione, si manifesta come passione politica: Landino impiega infatti espressioni come *rerum humanarum et quae corpore non carent [...] amore inflammetur; illo amore quo haec caduca appetimus*; parla della *pulchritudo* delle cose terrene, che conduce al divino. La *virgo* assurge così a simbolo di quanto c'è di bello, di giusto, di retto, di desiderabile, di amabile nelle cose terrene. A questo modo, Landino esalta la funzione materna di Venere anche quando lei si presenta in quanto *virgo venatrix*, perché chi guida un popolo deve adoperarsi per provvedere alla sopravvivenza e al benessere collettivi. Il

¹⁸² L'uso del verbo *redoleo* rinvia forse all'*odor divinus* emanato da Venere nel finale. Una terminologia simile a quella di Landino si ritrova parecchi secoli dopo nello studio di Sainte-Beuve (1857), che paragona la presenza sicura ma evanescente dell'Inno omerico ad Afrodite nell'episodio a una traccia di profumo (vd. *infra*: 190-191).

¹⁸³ Vd. Kallendorf 2013: 205-206, il quale fa notare che la trattazione di Cartagine come rappresentazione allegorica della *vita activa* è uno dei passaggi in cui Landino si discosta maggiormente dai precedenti interpreti.

¹⁸⁴ Come nota Warner 2005: 68, "In the same way that corporeal beauty may be used improperly or properly, tending a man toward indignity or toward divine beauty, the civic virtues may be valued for their own sake as a prompt toward the heavenly virtues". In questo senso, l'allegoria landiniana può ricordare l'uso dell'incontro tra Enea e la *virgo* da parte di Seneca nell'epistola 115.

travestimento di Venere adombra quindi i simulacri dentro cui si svolge la vita civile e d'altro lato la necessità politica di imparare a vedere oltre.¹⁸⁵

8. L'eros e l'arte della citazione

Colpisce come la catena ermeneutica relativa all'episodio di cui ci stiamo occupando appaia resistente ai mutamenti storico-culturali; anzi essa sembra servirsi di quei mutamenti per rafforzarsi e diventare più solida. Il tema della selva ha ormai trovato un suo ampio sviluppo nella letteratura medievale nonché in Dante e si consolida nei commenti allegorizzanti di Petrarca e Landino. Il tema della *virgo-mater*, filtrato attraverso l'interpretazione astrologica di Servio e la teoria platonica delle due Veneri, ha avuto una sua imprevedibile ripresa in Maria, la madre vergine di Gesù. Il commento di Landino ha stabilizzato questi temi e ha mutato l'episodio di *Venus-virgo* in una prova etico-politica per un *populorum temperator*. Di qui muovono i primi commenti umanistici, che utilizzando Servio, Donato, Landino, sistematizzano il lavoro secolare che li ha preceduti.

1) Ascensio

L'umanista e tipografo fiammingo Josse Bade van Assche ("Jodocus Badius Ascensius"), attivo a Parigi nella prima metà del XVI secolo, fu autore di un commento

¹⁸⁵ Nel suo commento per lemmi all'*Eneide* (1478), su cui si veda ad es. Warner 2005: 71, Landino, oltre a rinviare di frequente all'analisi condotta nelle *Disputationes*, inserisce una serie di notazioni originali. Ad es. riguardo all'ipotesi di Enea di trovarsi di fronte a Diana (*Aen.* 1, 329 *an Phoebi soror*), cita la similitudine tra Didone e la dea (*Aen.* 1, 498-502), connettendo l'apparizione di Venere nella selva con quella di Didone al tempio di Cartagine. Ma soprattutto, nel commentare la fuga di Venere a Pafos dopo l'incontro col figlio, egli registra l'abitudine della vergini pafie di accogliere gli stranieri appena sbarcati per prostituirsi e accumulare così la dote necessaria alle nozze. In tal modo Landino proietta una luce diversa su *Venus-virgo*, certo distante dall'interpretazione proposta nelle *Disputationes*: *Aen.* 1, 415-416: *Libido autem et lascivi mores eius gentis illam sibi asciverunt. Nam virgines Cypriae non ante nubebant quam apud portum advenas excipientes concubitibus dotes lucrarent; scriptum autem est in ea historia quam prisca sacra appellant Venerem artem meretriciam invenisse auctoremque mulieribus in Cypro fuisse, ut vulgato corpore quaestum facerent, ne sola impudica et virorum appetens videretur* (il testo riprodotto con aggiustamenti grafici è quello digitalizzato dalla Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6117273g.r=Cristoforo%2C%20Landino%20%20virgilio>).

a Virgilio (almeno 1501 ca.) che ebbe grande fortuna.¹⁸⁶ Qui Ascensio ricorre alla Venere astrologica e agli usi figurati della lingua per dimostrare che Enea non è affatto figlio di Venere.¹⁸⁷ Ciò che Boccaccio fa nella sezione delle *Genealogie* dedicata a Enea, Ascensio compie all'interno del suo commento all'episodio virgiliano:

Aen. 1, 305-314

prima luce egreditur exploraturus regionem illucque matrem obviam habuit in media silva, quae fictio astrologica ratione non vacat: nam innuit Venerem fuisse Aeneae in medio horoscopi et dominam caeli in nativitate eius. Unde Veneris filius existimatus est. Ad quod accedit, quod dicitur obvenisse in media silva: nam silvam ab *hyle*, quae est rerum omnium congeries, et prima materia deductam plurimi attestantur. Per silvam igitur significatur nobis diversitas influentiarum in qua difficile est illum aureum ramum, de quo in sexto mentio fiet, invenire. Quae ergo a poetis finguntur, altioris sapientiae medullas continent. Sed quaeres si ideo Veneris filius sit Aeneas, quod eam in Horoscopo dominam habuerit, num sine matre fuerat Aeneas, quae enim alia sit non proditur, ibi dicam sic Aeneam esse Veneris filium, ut Romulum Martis, quia enim non constabat de patre eius et prae se ferret virtutem Martiam materque se assereret se a viro bellicoso, id est Martio, oppressam, creditus est Martis filius. sic quia Anchises Aeneam ex ignota aut illegitima matre genuit, idque Veneris incitatione, isque genitus per Venerem gratiam in oculis multorum habuerit, dictus est filius Veneris, ut Fortunae filium dicunt, cui Fortuna favet.¹⁸⁸

Come si vede, saldando insieme le influenze astrologiche e la selva, Ascensio si rifà esplicitamente a Servio, anche se mostra di sapere che *plurimi* si sono concentrati sulla tematica della selva-*hyle*. Del tutto nuovo è l'accento al ramo d'oro, che rimanda al sesto libro. Il ramo, considerato già da Servio simbolo di sapienza e di virtù, sta qui a segnalare la difficoltà di sottrarsi all'oscurità silvestre e riguadagnare la luce. Il ruolo materno di Venere rischia di essere parte di questa oscurità, mentre è sicuramente *medulla altioris sapientiae* il suo ruolo astrologico. Se dunque nella *poetica nubes* Venere è la madre di Enea, nella dimensione astrologica lei è una stella, sotto l'influsso della quale essendo nato l'eroe, ecco che si è diffusa la credenza- come del resto per

¹⁸⁶ Su Ascensio si veda Crane 2005, che mette in luce l'originalità del commentatore fiammingo, legata anche all'ambiente parigino nel quale si colloca, assai diverso da quello dell'Umanesimo fiorentino. Secondo Kallendorf 2007, il commento di Ascensio all'*Eneide* eliminerebbe in sostanza gli elementi neoplatonici caratteristici del lavoro di Landino, pur rifacendosi ad esso da vicino.

¹⁸⁷ Un'analisi di questo commento alla scena si trova in Di Matteo 1989: 48-49.

¹⁸⁸ Il testo di Ascensio che qui riproduco con lievi aggiustamenti grafici è quello digitalizzato dalla Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k543045/f4.item>.

Romolo, ritenuto figlio di Marte- che Venere sia la madre dell'eroe. Madre quindi nella poesia, Venere non lo è nella realtà. Ascensio può così concentrarsi su una serie di dettagli ritenuti erotici: a) i liberi costumi delle Spartane (alle quali è paragonata la *virgo*), evocati tramite la citazione dell'elegia 3, 14 di Propertio¹⁸⁹; b) la menzogna sulle *sorores* (*Aen.* 1, 322), che intende smorzare la *invadendi audacia* dei due uomini (qui il commentatore sembra rifarsi alla *audendi facultas* di Donato)¹⁹⁰; c) la bellezza del collo di Venere, che ha il colore della rosa;¹⁹¹ d) l'esclamazione di Enea, *crudelis tu quoque*, che gli richiama alla mente tre citazioni, una delle quali, l'*O crudelis Alexi* virgiliano, rimanda a un lamento d'amore¹⁹²; e) l'ipotesi che non solo madre e figlio avrebbero potuto congiungere le destre ma anche scambiare un bacio: *cur non datur: id est negatur et non conceditur mihi; iungere dextrae, supple tuae, dextram, supple meam (cum etiam osculum dare filio licere videatur)*¹⁹³.

¹⁸⁹ *Aen.* 1, 315 *Spartanae: Nam ex instituto et praecepto Lycurgi mulieres Spartanae cogebantur virilibus officiis exerceri, unde et Parthenos mons in Laconia dictus est quod in eo virgines venari soleant. παρθένος nam virgo est, unde Propertius <3, 14, 1-2>: Multa tuae, Sparta, miramur iura palaestrae./sed mage virginei tot bona gymnasii. De hoc monte latius in Georg. <10, 57> ibi Parthenios canibus circumdare saltus. παρθενών autem locus est ubi habitant virgines.* Una nota simile era già presente nel commento testuale di Landino *ad loc.* Questi lemmi vanno ad arricchire quello serviano: *Sparta enim civitas est Laconicae, ubi sunt puellae venatrices. Redditur autem causa, virgo cur sit in silvis, scilicet propter venatum.* Come vedremo, la citazione dell'elegia di Propertio diventerà una costante nei commenti umanistici successivi (secondo Heyworth/Norwood, Prop. 3, 14, 15-16, la descrizione di *Venus-virgo* sarebbe tra i modelli del componimento properziano). Sulle donne spartane, i loro costumi e la relativa iconografia, vd. Fantham *et. al.* 1994: 56-67.

¹⁹⁰ *Aen.* 1, 322 *sorum: id autem percuntatur Venus ut non agnosceretur; nam voluit effingere morem virginum ac caeterorum meticulosorum, qui dum in nemore deprehenduntur; etiam si nullam habeat societatem aut comitivam, percuntatur an ne viderint comites, ut minor sit invadendi audacia.*

¹⁹¹ *Aen.* 1, 402 *refulsit: id est resplenduit cervice rosea, id est pulchra aspectu, qualis est rosa.*

¹⁹² *Aen.* 1, 407 *Quid o mater, tu quoque, id est etiam tu crudelis, id est immitis (nam ex impatientia omnia crudelia vocamus: unde in Bucol. <5, 23> atque deos atque astra vocat crudelia mater. Item <Verg. ecl. 2, 6> o crudelis Alexi. Item amasius poeta <Tib. 1, 4, 35> crudeles divi, serpens novos exuit annos./formae non ullam fata dedere moram.*

¹⁹³ Si veda anche la glossa di Pomponio Leto, *Aen.* 1, 408 *dextram: mos antiquus erat, iungere dextram et amplecti et osculari, quotiens invicem occurrebatur.*

2) Sebastiano Corradi

L'umanista emiliano Sebastiano Corradi ("Corradus")¹⁹⁴, nel suo *Commentarius* al primo libro (1555), riprende da Landino la teoria delle due Veneri¹⁹⁵ e l'interpretazione politica del travestimento della dea; presumibilmente da Servio—e forse da Ascensio¹⁹⁶—gli deriva invece il tema astrologico. La conseguenza è che Venere è ridotta sostanzialmente a influenza astrale (va segnalato che Corradi cita il Περὶ τῆς ἀστρολογίης di Luciano per alludere a sua volta al fatto che Venere è solo simbolicamente la madre di Enea¹⁹⁷) e lo stesso vale per la vergine tiria. I connotati erotici della fanciulla si attenuano,¹⁹⁸ anche perché Corradi, stando almeno ai commenti che abbiamo esaminato, è il primo a ricondurre la figura di Venere ad Atena, che nel settimo libro dell'*Odissea* si mostra a Odisseo travestita da vergine portatrice di anfora (*Od.* 7, 19 ss.). Interessante a questo proposito è che il commentatore presta attenzione allo spazio occupato dai personaggi, riconducendo l'invenzione poetica all'ambiente dentro cui essa si colloca:

Aen. 1, 315

tunc Ulysses erat apud urbem et indigebat tantum duce, qui regis domum monstraret, sed Aeneas est in silva et indiget duce qui monstret iter ad urbem. In silva vero solent versari venatores, ut apud urbes homines esse solent, qui urnas et reliqua id genus ferant. Itaque Minerva fit similis virgini habenti

¹⁹⁴ Formatosi in ambiente veneziano, ricoprì la cattedra di umanità a Reggio e a Bologna. Amico di Pietro Bembo, tradusse in latino alcuni dialoghi platonici e, oltre al commento al primo libro dell'*Eneide*, fu autore di un commento al *Brutus* ciceroniano (vd. De Angelis 1983).

¹⁹⁵ Si veda ad es. la nota ad *Aen.* 1, 314, in cui Corradi riassume l'interpretazione allegorica della scena proposta da Landino nelle *Camaldulenses*. Vd. anche *infra*: 84-85.

¹⁹⁶ Ascensio non figura tra le fonti elencate da Corradi nella sezione introduttiva del commento. Compagno invece Servio, Tiberio Donato e Landino.

¹⁹⁷ *Aen.* 1, 223 *Quae omnia in Aenea fuisse nemo non videt, quem Lucianus in Astrologia putat ob id filium Veneris dici, quod eum nascentem Venus respexerit* (il testo di Corradi che qui riproduco con aggiustamenti grafici è quello consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Pisa). Nel trattato *Sull'astrologia* (20), Luciano si chiede: "Come si può credere che Enea nacque da Venere?" (κῶς γὰρ δὴ ὄσιον πιστεῦσαι παῖδα Αἰνεΐην τῆς Ἀφροδίτης γενέσθαι). La spiegazione è la seguente: il pianeta dominante nella generazione, come fanno i genitori, rende gli uomini a sé somiglianti, nel colore, nell'aspetto, nelle opere, nell'animo. Enea dunque fu bello perché così volle Venere (καλὸς δὲ Αἰνεΐης Ἀφροδίτης βουλήσει ἐγένετο).

¹⁹⁸ Ad es. l'aggettivo *Spartana*, ricondotto alla "Costituzione degli Spartani" di Senofonte (1, 4-5) e all'elegia 3, 14 di Propertio, in associazione con Venere trova riscontro negli *Instituta Laconica* di Plutarco (*Mor.* 3, 17, 239, 28), secondo il quale gli Spartani adoravano una Venere armata (su questo tema vd. *infra*: 106).

urnam, Venus autem virgini venatrici, et utraque fit similis virgini. Nam peregrini, praeterquam quod erubescunt interdum nec audent viros grandiores interrogare, a virginibus et hominibus puris ac simplicibus, quales esse virgines solent et debent, huiusmodi res libentius quaerunt, ne quis improbus parum comiter monstret et contra faciat ac iustitia postulet

Il brano è notevole perché da un lato mostra che Corradi si immagina una sorta di adattamento meccanico del modello: nei pressi di un ambiente urbano funziona bene una vergine con anfora, all'interno di una selva la vergine invece dev'essere cacciatrice; quanto al travestimento, il medesimo per Atena e per Venere, secondo Corradi è legato al fatto che il viandante in terra straniera teme gli uomini adulti e preferisce rivolgersi alle fanciulle, a esseri umani che siano *puri* e *simplices*, quali le vergini sono e devono essere.¹⁹⁹ Quest'ultima osservazione mostra con chiarezza come la *virgo*, per Corradi, tenda a perdere ogni segno di seduzione e ad acquisire i tratti della purezza. In questa direzione va anche la nota a proposito di Enea che si auto-definisce *pius*, dove si vede che la *virgo* è ormai immaginata come *femina* innocua, facilmente impressionabile, disposta a credere a chiunque:

Aen. 1, 378 *Sum pius Aeneas*

Aeneas vero erat in terra aliena ignotus et egens et propterea non debet reprehendi, si seipsum laudat apud hanc virginem, quae dea quidem sit, sed tamen femina. feminae vero solent hac ratione facile moveri, cum facile credant quicquid dicitur, quoquo modo et at quocunque dicatur.

Non è un caso che pur rimandando la vergine tiria a Nausicaa, come aveva fatto Macrobio, Corradi tenda a dimostrare che i due episodi, quello omerico e quello virgiliano, sono decisamente divergenti. Vediamo infatti cosa scrive muovendo dall'operato di Virgilio rispetto al modello greco:

Aen. 1, 327

atque in hac re maiore artificio utitur quam Homerus, qui libro sexto *Odyssaeae* inducit Ulysssem ambigentem quidem mortalisne an dea esset Nausicaa, sed nullis ad id probandum coniecturis utentem: quamquam illa mortalis erat, haec dea. Haec Macrobius etiam libro quinto confert <5, 2, 13>.

¹⁹⁹ Già Ascensio, come si è visto, collocava la *virgo* nella categoria dei *meticulosi* (vd. *supra*: 81, n. 190).

Aen. 1, 329 *an Phoebi soror? an nympharum sanguinis una?*

et ob id addidit *nympharum sanguinis una*, quod Homerus omittit, ut alia omittit, quia nolebat prorsus probare Nausicaan esse deam, quae dea non esset. Itaque Ulysses incipit a dea et in hominem desinit, ita ut multa plura de homine quam de dea loquatur. Aeneas contra incipit ab homine et paulatim probat esse deam, deinde ut dea loquitur.

Anche in questo caso Corradi pare indicarci il percorso dello sguardo di Enea dal corpo con caratteristiche umane della vergine all'apparenza divina di un'eventuale dea. Per il commentatore, sulla scia di Landino, l'amore platonico sta a mezzo tra *pulchritudo* e *deformatas*, a mezzo tra divino e umano:

Aen. 1, 405 *patuit dea*

Tum demum dea patuit, quia cum diu honesta servavimus, ex illorum pulchritudine ad divina, quorum haec quasi simulachra sunt, erigimur. Cum vero amor sit, ut Platonici docent, medius inter pulchritudinem et deformitatem et inter deum et hominem, hic utrunque exprimitur, ut Aeneas extollatur.

Cosa dimostrata dal brusco trasformarsi della *virgo* in dea. Corradi si sofferma sul vocabolo che mette in scena quella torsione, *avertens*, riconducendolo a un appellativo di Venere, ἀποστροφία, che ha la sua prima attestazione in Pausania²⁰⁰:

Aen. 1, 402 *avertens*

et poeta videtur respicere ad nomen Veneris ἀποστροφίας, ut nunc Aeneam a desperatione ad se consolandum vel actione ad contemplandum paulatim convertat.

²⁰⁰ Pausania (9, 16, 3) riferisce di tre antichissime statue lignee di Afrodite presenti a Tebe: Urania, ἐπι ἔρωτι καθαρῷ καὶ ἀπηλλαγμένῳ πόθου σωμάτων; Pandemos, ἐπὶ ταῖς μίξεσι; Apostrophia, “ἵνα ἐπιθυμίας τε ἀνόμου καὶ ἔργων ἀνοσίων ἀποστρέφῃ τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων”. Mentre i primi due epiteti trovano numerose altre attestazioni e sono riconducibili alla doppia Venere platonica, quello di Apostrophia ha qui la sua prima attestazione nota (vd. Osanna *ad loc.*). A Roma esisteva il culto di *Venus Verticordia*, di cui parla Ovidio nei *Fasti* (4, 155-162). Valerio Massimo registra così il potere del *simulacrum* della dea (8, 15, 12): *quo facilius virginum mulierumque mens a libidine ad pudicitiam converteretur*. Si può fare l'ipotesi quindi che l'attenzione di Corradi al termine *avertens* rientri nella sua tendenza a contrastare chi, seppur cautamente, sottolineava i dettagli erotici della scena.

La Venere ἀποστροφία e *avertens* comporta per il commentatore il giusto spostare lo sguardo dall'umano al divino, dalla *vita activa* a quella *contemplativa*²⁰¹, sicché egli esprime un dichiarato disagio per la reazione di Enea al riconoscimento della madre, ai suoi occhi in contraddizione con i dettami della *pietas*:

Aen. 1, 407 *crudelis*

Aeneas pius nec matrem nec deam crudelem vocat, quod ita sentiat, sed ita loquitur de more quo vel hodie solemus uti, ut crudeles amicos interdum vel irati vel dolore affecti vocemus.

Se Ascensio aveva evocato l'amore non corrisposto di Coridone per il crudele Alessi, che avvertiva riecheggiato nel lamento di Enea, Corradi, come si vede, preferisce spostare la reazione dell'eroe pio nell'area dei toni amichevoli, in quella forma di amore che è l'amicizia.

Questo non significa che non restino tracce del disagio di fronte alla complessità della scena.²⁰² Corradi dà ampio spazio a un tema che nei secoli è continuamente affiorato, l'incertezza di Enea di fronte all'apparizione della *virgo*:

Aen. 1, 327 *o*

Aeneas os aperuit, ut eam aliquo nomine honestiore appellaret, sed non invenit, quia dubitavit interea mortalis an dea esset, quamvis Servius dicat eum non dubitasse. Imo vero a principio aperuit os, ut eam appellaret aliquo nomine honesto quidem, sed tamen mortali, sed interea contemplans animadvertit, ut homo rerum divinarum peritus quique optime nosset [...] quae ad deos pertinerent, animadvertit inesse nescio quid ei divinitatis: quam opinionem paulatim auget, donec affirmat, eam esse deam.

²⁰¹ In questa direzione va anche il commento di Giovanni Fabrini *et al.* ("L'opere di Virgilio Mantoano commentate in lingua volgare toscana", 1581):

E perché quando e'l principe ha soddisfatto a le cose humane, debbe ritornaro a le cose divine. Il che è difficile se non è aiutato da qualche potentia divina. Per questo Enea fa che Venere sua madre gli apparisse nel mezzo de la selva. Ma non come dea e come ella suol essere in cielo, perché era necessario ch'ella infiammasse il figliuolo de le flamme de l'amor divino [...] perché chi vuole vedere la luce, bisogna c'habbi nel occhio la luce. Così chi vuol cognoscere le cose divine bisogna che habbia l'animo pieno di divinità.

²⁰² Non mancano annotazioni che sembrano potenziare l'eros: ad es. a proposito dell'aggettivo *rosea* (*Aen.* 1, 402), Corradi amplia il commento di Ascensio relativo alla bellezza e alla rosa, alludendo al mito di Adone e al sangue della dea che ferendosi tra i rovi avrebbe dato origine alle rose rosse: *pulchra, qualis est rosa, praesertim illa, quae Veneris ipsius sanguine tincta fuit olim, ut aiunt poetae, et ob id illi grata: Veneris item studiosi rosis delectantur.*

Ecco che ciò che Virgilio sintetizza in tre versi -*Aen.* 1, 327-329 *o quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus/mortalis, nec vox hominem sonat; o dea certe,/(an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?)*- diventa in Corradi un annaspire della bocca, un lavoro dello sguardo, oscillante tra la parvenza umana e i segnali del divino. Il commentatore si pone qui in disaccordo con chi come Servio sosteneva che Enea riconoscesse subito la presenza del divino. Egli *percepisce* l'incertezza di Enea e cerca di raccontarla al suo lettore. Nel farlo confessa che l'aspetto fisico assunto da Venere non è irrilevante, Enea *non* ha riconosciuto subito il divino: c'è un tempo, e quindi uno sguardo, sottolineato dal participio *contemplans*, in cui l'eroe non sa ancora decidersi. È attraverso un ponderato esame visivo che egli perviene alla conclusione che si tratta di una dea.²⁰³ Ma resta il fatto che il suo sguardo si è poggiato su una fanciulla estranea, che a questa immagine Enea ha reagito e che con tale reazione a una falsa immagine lo sguardo stesso del lettore deve fare i conti. È a questo proposito assai rilevante il modo in cui Corradi sottolinea il bisogno di Enea di passare a *verae voces*:

Aen. 1, 409 *veras*

Ad verbum audire commode poteris referre: quod Aeneae non dabatur audire Veneris, ut deae et matris, voces, cum illa falsis imaginibus eum saepe luderet et sic illa vocibus alienis, hoc est vocibus quae personis quas accipiebat essent accomodatae, uteretur. Dabatur tamen Aeneae reddere voces etiam, id est suas, ut supra reddidit; et si dabatur reddere veras voces, multo magis dabatur

²⁰³ La tonalità dubbiosa di Enea ha attratto di frequente i commentatori. Servio, ad *Aen.* 1, 327, segnala subito al lettore che Enea è sicuro che la *virgo* sia una dea: il dubbio è relativo alla sua sola identità (*quae dea sit dubitat, nam deam esse confidit*); così, per Danielino, il vocativo asseverativo *o dea certe* (*Aen.* 1, 328) va distinto dal precedente *o quam te memorem virgo*, di carattere dubitativo. Il tema ricompare in Donato: Virgilio descriverebbe l'eroe incerto, mentre unisce *verisimilia* e *suspiciones*. La sua ricognizione della natura della *virgo* è tutta visiva e uditiva: *quae, inquit, in te video vel cum loqueris auribus sumo non te humanae condicionis adsignant; arbitrator enim te esse deam; sed in eo errat iudicium meum, quia quae sis nescio, utrum sis soror Apollinis hoc est Diana an una nympharum*. Ascensio è colui che affronta il tema più diffusamente. Nel riferire di come intorno alle parole di Enea (*Aen.* 1, 327-328) ci fosse stato e ancora ci fosse un confronto di opinioni, il commentatore scrive infatti:

debebat dicere reverentiae causa aut dea aut virgo aut domina, nam ineptum est nulla dignitatis compellatione quemvis dignitate praeditum compellere; sed excusat ignorantiam suam, quia videlicet nescit qualem compellet, dicens o, quasi addere vellet dea aut virgo, sed dubitans ait quam, id est qualem secundum nonnullos, memorem, id est compellem te; alii dicunt quam, id est quantum ego memorem, id est tui memoriam celebrem, sed invertunt filum et contextum verborum: dicamus ergo simpliciter o virgo quam memorem, id est compellem te, hoc est an deam an mortalem? Quod videris quidem virgo, ut de illo non dubitem, sed nescio an mortalem an immortalem censeam, namque vultus est, supple tibi, haud, id est non, mortalis, id est qualis mortali competat, nec vox sonat, id est repraesentat, hominem, id est humanum sermonem, quo cognito, licet more venatricis incesserit, concludit deam esse, dicens o certe dea, sed licet nesciam an soror Phoebi, id est Diana, quale venatrix est, an una sanguinis nympharum.

reddere voces, etiam si verae non erant. Quare videtur Aeneas hac in parte non iure queri, nisi forte alias non fuerat datum id facere, ut libro secundo, ubi nihil ipse respondet. Vel dicas licet, ne nunc quidem datum esse veras voces reddere, cum eam virginem coactus est appellare et cum ea tamquam cum virgine Tyria loqui. Potes etiam dicere non esse datum reddere veras voces, cum iam posset reddere, hoc est cum iam illam agnosceret, et non esse datum, quia statim aufugit.

Corradi, con quelle due ipotesi finali relative al *reddere voces* da parte di Enea (*Vel dicas licet; Potes etiam dicere*), va molto vicino a un problema appena percepibile: non solo la madre gli si è rivolta con la voce di una fanciulla, ma Enea stesso è stato costretto a modulare la sua voce sulla convinzione di avere di fronte una *virgo Tyria*. È su questo “tempo opaco” - che si interromperà con la scoperta che la cacciatrice è la madre - che Corradi si affaccia per poi ritrarsi.

3) Lamberto Ortensio da Montfoort

L'olandese Lamberto Ortensio (“Lambertus Hortensius Montfortius”), autore delle *Enarrationes in Virgilio Aeneida* (1555 ca.),²⁰⁴ lavora nella sostanza sugli stessi temi dei suoi predecessori, facendo un uso ancora più massiccio delle fonti greche. Egli loda la verosimiglianza della menzogna sulle *sorores*, descritte dalla *virgo* con un abbigliamento simile al proprio²⁰⁵; considera le prime parole di Odisseo a Nausicaa come modello delle prime parole di Enea alla *virgo*²⁰⁶; associa il collo di Venere alla rosa, soffermandosi sul profumo del fiore prediletto dalla dea e sull'origine della rosa rossa dal sangue di Venere. Ma ci sono anche alcune novità rilevanti. È il caso ad esempio della positività attribuita all'associazione con le Spartane, educate virilmente per affrontare i parti:

²⁰⁴ Sull'importante commento di Ortensio, ricco di interpretazioni allegorico-filosofiche, vd. Zabughin 1921-23, vol. 2: 77-79 e 101, n. 46.

²⁰⁵ *Aen.* 1, 321 *Iuvenes: Benevolentia ab Aeneae et Achatae persona. cui simul admiscet propositionem petitionis: quam ita verisimilem facit, ut a suo habitu eas describat, super quibus percontetur, ne vel captare colloquium vel ludere videatur. Insolens Troianae genti erat virgines venari aut apros sectari.* Il testo riprodotto con aggiustamenti grafici è quello consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Pisa.

²⁰⁶ *Aen.* 1, 327 *O quam te: Ulysses in Odyss., ubi ex harundineto erepuit, ad consimilem modum Nausicaam alloquitur.*

Aen. 1, 315-316 virginis/Spartanae

Quod ad Spartanarum virginum ὄπλισμὸν attinet. Inter caetera Lycurgi instituta apud Lacedaemonios, illud de hoc genere sexus sancitum erat, ut mulieres ac virgines officiis virilibus exercerentur: venationi operam darent, cursu, palaestra, disco, iaculis, perinde ut virilis sexus se exercerent, ut ocio et muliebribus deliciis sublatis, ad tolerandos partus robustiores fierent. Itaque ne indecorus foeminae habitus videatur, apte eam comparat virginibus Spartanis.

L'associazione con le vergini di Sparta servirebbe dunque ad allontanare le immagini di dissolutezza che l'abbigliamento succinto della *virgo* poteva evocare (*Itaque ne indecorus foeminae habitus videatur, apte eam comparat virginibus Spartanis*).

Il commentatore si concentra poi sullo svelamento, nel quale a suo avviso Virgilio procederebbe dal particolare al generale, espandendo la descrizione dai singoli dettagli (il vestito, il portamento) alla dea nella sua interezza:

dilatata personae descriptione a partibus ad totum, ab habitu, ab incessu, quibus ceu signis prodit se dea.

Ortensio inoltre mostra di aver percepito, come d'altronde Corradi, che nel lamento di Enea c'è qualcosa di sfuggente, il disagio di aver pensato di interagire con un'estranea mentre di fatto stava parlando con la madre:

Aen. 1, 407 quid natum

Expostulatio de facti iniuria, cum exaggeratione: a relatione movet affectus, quod filio non detur agnoscere matrem, quae mortalem hominem se simulans filium luserit et perinde cum eo colloquatur ut quidem aliena cum alieno et ignota cum ignoto.

Aen. 1, 409 veras

ut cum matre dea me colloqui, non cum homine et ea quidem ignota, existimem.

Ma quel che più interessa—e cercheremo di vedere in seguito perché—è la sensibilità verbale che il commentatore mostra a proposito di *defluxit*:

Aen. 1, 404 defluxit

Metaphora ab aqua ad vestes. Hinc fluxae vestes laxae et amplae dicuntur.

Ricordiamoci di questo movimento *ab aqua ad vestes*. Il nodo sciolto fa cadere la veste come acqua.²⁰⁷

4) Sebastiano Regoli

Sebastiano Regoli da Brisighella (“Regulus”) è autore di un commento al primo libro (1563-1565)²⁰⁸ tutto teso a dimostrare, con interventi tecnici di rilievo, che Virgilio si è

²⁰⁷ Come abbiamo visto, Stazio faceva forse di questo *defluxit* un fiotto di sangue al culmine di un incubo.

²⁰⁸ Su Regoli, professore di filosofia e di greco a Bologna, si vedano Zabughin 1921-23, vol. 2: 82-83; Kallendorf in Enenkel 2013: 206-212.

attenuto strettamente ai precetti aristotelici.²⁰⁹ Regoli dipende da Landino e da Corradi, che cita²¹⁰, ma presenta anche diversi spunti originali, come, a proposito del tema della *silva-hyle*, il suo far discendere la *selva oscura* dantesca dalla *silva* di Cartagine:

Aen. 1, 314

nisi adsit Deus, nos nostro consilio ex media silva -hoc est ex tot tantisque huius vitae incertis casibus et impedimentis- nequaquam nos explicare ipsi possemus: ad haec carmina puto Ethruscum poetam respexisse, quando sic cecinit: *In meglio il camin di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura.*²¹¹

²⁰⁹ Com'è noto, la *Poetica* di Aristotele ebbe una storia travagliata in età medievale e i primi umanisti ne fanno un uso limitato (per un quadro dettagliato della fortuna dell'opera si veda ad es. Cirillo 2004). In generale, fino ad ora, i commentatori utilizzano di rado nei loro testi nozioni derivanti dalle correnti discussioni di poetica. Regoli lo fa. E va ricordato che Torquato Tasso nel dialogo *Il messaggero* (1580), composto nel periodo della detenzione nell'Ospedale di Sant'Anna, riutilizza ampiamente l'episodio virgiliano, tra le altre cose riconducendolo a una modalità della rappresentazione dei contatti tra mortali e immortali. Il mortale che si avvicina agli immortali deve "trasumanarsi", mentre l'immortale che si accosta al mortale deve "vestirsi di umanità". La differenza produce anche una diversa tecnica retorica (cito dall'ed. di G. Baffetti 1998):

[...] di due modi co' quali gli spiriti celesti si lasciano vedere, quello eleggerò ch'è più usato. - E quali sono questi due modi?- risposi io. - L'uno è - rispose - quando essi vi purgano in modo la vista che siate atti a sostener la luce loro; l'altro, quando si circondano di corpo che possa esser obbietto proporzionato de' vostri umani sentimenti. Se gli vedete ne la prima maniera voi vi transumanate, per così dire, e sgombrate da gli occhi de la mente co'l lume loro tutti i fantasmi e tutte le false immagini [...]. Ma se l'immortali forme ne la seconda maniera a voi si dimostrano, non vi transumanate voi, ma esse si vestono d'umanità, cioè di corpo e di moto e di tutte quelle altre circostanze che accompagnano la natura visibile e corporea. Questi due modi ben conobbe il tuo glorioso poeta: perché, dove Enea vede Venere e per sua grazia le idee e le intelligenze, vuole intendere ch'egli si solleva sopra l'umanità con la contemplazione; ma quando Venere gli appare sotto corpo fittizio o quando Mercurio gli è mandato da Giove, l'uno e l'altro di loro ricoprendo la divinità, si fa vedere nel modo co'l quale da' mortali possono esser veduti. Quinci avviene che 'l tuo poeta, in quel luogo nel quale Venere ad Enea si dimostra come dea, non descrive né l'abito suo né il corpo, ma dice solamente <Verg. *Aen.* 2, 590-92>:

... Et pura per noctem in luce refulsit
alma parens, confessa deam qualisque videri
caelicolis et quanta solet

Sulla scorta di Virgilio il "trasumanar" non avrà bisogno di descrivere abito e corpo della divinità ma, se la divinità appare in forma umana, il poeta dovrà descriverne minutamente le vesti e il portamento. La distinzione, applicata a Venere-vergine e all'episodio virgiliano, sembra riportare sul piano retorico la distinzione filosofica tra la Venere volgare e la Venere celeste. Virgilio darebbe in sintesi entrambe: la *virgo* ha bisogno di dettagli che hanno a che fare con l'abito, la voce, il portamento, la sua storia personale, mentre la dea che esplose dal suo corpo minutamente descritto è risolta in pochi veloci cenni (sull'uso della scena virgiliana in questo dialogo vd. ad es. Hughes 1929: 704). Va inoltre tenuto conto del fatto che Tasso introduce la figura di *Venus-virgo* nella riscrittura della similitudine Didone-Diana presente nel *Rinaldo* (1562): 9, 3 *Una però così fra tutte loro,/come Diana infra le ninfe splende,/qual volta in care danze il vago coro,/guida e per Cinto il passo altera stende;/che spiega a l'aure liete i bei crin d'oro/ e la faretra a li omeri sospende:/Latona intanto un tacito dolcior/correr si sente per le vene al core.* Per il riferimento a *Venus-virgo* nella caratterizzazione di Armida nella *Gerusalemme liberata*, vd. Warner 2005: 95; 101 e ss.

²¹⁰ Vd. Zabughin 1921-23, vol. 2: 110.

²¹¹ Il testo riprodotto è quello consultabile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Per il nostro discorso è interessante innanzitutto come Regoli trovi il modo di rintracciare la *mater* in un tratto saliente della *virgo*:

Aen. 1, 318

puto ego hoc in loco Venerem Spartanæ virgini hac de causa comparatam, ut fortissimum virum ex matre Aeneam et laborum patientissimum: nam ad robustiores partus edendos, ait Plutarchus <*Vit. Lyc.* 14, 2>, Lycurgum instituisse, ut virilia omnia munera mulieres Spartanæ obirent et in proverbium abiit hac institutione. Spartanæ solæ viros pariunt.

Il rapporto madre-figlio, come si vede, viene individuato da Regoli nella spartanità della *virgo*: Venere è connotata come spartana perché solo le fanciulle di Sparta, educate a svolgere *virilia munera*, partoriscono *viri*.

Il commentatore deve poi fare i conti con lo svelarsi di Venere e con la reazione di Enea:

Aen. 1, 402-405

Haec vero descriptio Veneris sese subito mutantis est a partibus ad totum: partes sunt oculi, cervix rosea, comae ambrosiae, vertex, divinus odor, pedes imi, ergo erat dea, quod est totum. Et addit etiam habitum, cum inquit *pedes vestis defluxit ad imos et vera incessu patuit dea*, quae sunt signa divinitatis propria, quae illustrem et suavem in primis efficiunt orationem et ornatam crebris epithetis: ambrosiae, rosea, divinum [...]. Et translationes a rosis, ab ambrosia et ab aqua fluenti, quae amplificant et illustrent sententiam, atque hac aversione, cum omnia laetitiae plena signa dedit, significavit quoque laeta omnia Aeneae futura. Et, ut ait Aristoteles, fabulae exitus, si fuerit inopinatus, maxime delectat.

Regoli si concentra sulle parole. Fa notare, come già Ortensio, la progressione dal particolare al generale, dai singoli dettagli fisici alla figura della dea nella sua totalità. Spiega che le metafore, quella delle rose (*rosea cervice*), quella dell'ambrosia

(*ambrosiae comae*), quella dell'acqua fluente (*defluxit*), unite alla torsione della dea (*avertens*)²¹², sono simboli positivi, indicano che il futuro di Enea sarà felice.

Ma ciò che soprattutto sembra attrarre la sua attenzione è l'uso virgiliano dell'agnizione:

Aen. 1, 406

Hic, ut huius loci artificium intelligatur, considerandum est agnitionem, ut tradit Aristoteles, esse bonam fabulae partem, quae περιπέτεια, id est rerum in contrarium mutationi, saepe connexa est. Quia oportet eodem tempore utranque fieri, ut hic a Virgilio servatum videmus, quando, una cum inopinato exitu et mutatione rerum Aeneae in melius, agnoscitur Venus; et cum interferenda est fabulae agnitio, videndum est, auctore Arist., ut apte cohaereat, ut non extrinsecus, sed ab ipsa fabulae constitutione enasci videatur, sicuti consequentia ex praecedentibus solent, aut effecta a suis propriis verisque causis, ut quando Aeneas in lib. III agnoscit Andromachen et in VI patrem et hic Venerem: haec enim agnitio ducitur ex re ipsa, hoc est ex congressu et colloquio Aeneae ac Veneris, et maxime artificiosa est, quae a recessu Veneris subito Aeneam commovit et misericordiam excitavit.

Regoli segue da vicino il celebre passo della *Poetica* (*Poet.* 11, 1452a, 29-33) in cui Aristotele loda il tipo di ἀναγνώρισις che vede la perfetta coincidenza di agnizione e peripezia. Il riconoscimento di Venere, per Regoli, soddisfa pienamente questo principio.²¹³ Egli cita altri due episodi tratti dall'*Eneide* nei quali a suo parere la prescrizione aristotelica risulta applicata: il riconoscimento di Enea da parte di Andromaca nel terzo libro e il riconoscimento dell'eroe da parte di Anchise nel sesto (non a caso, si tratta di incontri onirico-fantasmatici); nelle due scene tuttavia il punto di vista non è quello di Enea: è Andromaca a riconoscere l'eroe a Butroto, così come è Anchise a riconoscerlo nei campi Elisi. È forse sintomatico che Regoli ometta invece

²¹² Regoli riprende il tema dell'*apostrophia*, ma arricchendolo con il precetto aristotelico del θαυμαστόν: *Respexit quoque Virgilius ad epitheton Veneris ἀποστροφίας, id est avertentis, quae putabatur homines a malis ad bona convertere. [...] hac de causa nunc se prodit Venus, ut exitus eius congressus cum Aenea ex praecepto Arist. τὸ θαυμαστόν habeat. Et allegoria pulcherrima latet in hoc verbo: nam Venus conatur Aeneam paulatim ab humanis ad divina traducere et idcirco primo forma humana apparet, deinde divina, et respicit ad duplicem Platonis amorem divinum et humanum.*

²¹³ Secondo Regoli, le cose di Enea, una volta riconosciuta la madre, vanno a buon fine. Ma come sappiamo il *timor* di Enea non viene cancellato dall'agnizione: il riconoscimento invece che acquietare l'eroe sembra esasperarlo.

l'unico esempio citato da Aristotele per questo tipo di agnizione: l'*Edipo re* di Sofocle (Arist. *Poet.* 1452a, 32-33).

È proprio dall'interno della lode della tecnica virgiliana—quasi facendosi scudo con la propria competenza—che Regoli approda al rimprovero che Enea rivolge alla madre, offrendone un'approfondita analisi:

Aen. 1, 407-409

Ideo sequitur agnitionem expostulatio, quia huiusmodi agnitiones vel laetitiam vel dolorem vel odium vel misericordiam pariunt, et haec Aeneae dolorem attulit, cui oratio plena querelarum convenit. πάθος movet a persona filii et matris, natum tu; a numero, totiens: nam gravior iniuria ab amico, et saepe aliquid mali pati est acerbius; a modo, falsis imaginibus; a re, ludis. Idea orationis brevitatis, quae dolenti convenit et ad abeuntem vel potius ad fugientem; affectus est amantis, qui ex nimio amore dolet deseri ab eo, quem amat, et crudelem eum solent appellare, ut *O crudelis Alexi* et in III Dido crudelem appellat Aeneam; neque hoc obstat pietati Aeneae, quando ex amore, vel potius pietate in matrem hoc proficiscitur: nam conqueritur Aeneas, quod non possit debitum matri officium praestare ab ea delusus.

Per Regoli dunque Enea dà voce a un sentimento propriamente erotico: chi per troppo amore soffre l'abbandono dell'amato, lo chiama "crucele". Nel commento di Ascensio, come abbiamo visto, la tonalità amorosa era suggerita solo accostando le parole di Enea a passi elegiaci, in particolare all'*O crudelis Alexi* di Virgilio, citato qui anche da Regoli. Questi però significativamente mette in connessione l'accusa di Enea alla madre con l'accusa che Didone nel quarto dell'*Eneide* rivolge contro l'eroe chiamandolo *crudelis* (*Aen.* 4, 311). Regoli dunque somma la maternità ribadita di Venere, e colta nella stessa *virgo*, all'accentuazione del rammarico a coloritura erotica dell'eroe, ma facendo slittare quest'ultimo nella direzione dell'amore filiale e della *pietas*. L'accusa contro la madre infatti è dettata, per Regoli, *ex amore, vel potius pietate*, in quanto il lamento di Enea è dovuto al fatto che non può tributare alla madre il *debitum officium*.

Nel frattempo il commentatore riduce anche l'inganno implicito nel travestimento:

Aen. 1, 411-14

hoc illud est τὸ ἐφεξῆς, quod habere debet narratio poetica praeterea τὸ πρέπον personarum servatur: nam mater non potest oblivisci filii sui, et cum videtur illum negligere vel deludere, tum illius maiorem habet curam: quod hic Virgilius declarat atque haec ab ipso poeta narrantur, quia non haec de se dicere decet Venerem vel Aeneam: *Cernere ne quis eos* enumeratio est causarum, quibus Venus Aeneam nebula texit, quae ad Aeneae tuendam salutem et decorum servandum spectant, indecorum enim erat regem solum cum Achate ad reginam accedere et maxime periculosum propter regni novitatem et barbaras illas gentes

La conclusione è di tipo tecnico. La logica del personaggio vuole che, poiché nessuna madre può dimenticarsi di suo figlio, Venere non può trascurarlo o ingannarlo, ma è spinta a prendersene ancora più cura.

5) Nascimbene Nascimbeni

Il tracciato ermeneutico si è ormai precisato. Gli umanisti trasformano il commento in citazione, ora nascosta ora palese, dello sforzo interpretativo che hanno alle spalle, indagando spesso sui singoli passi per ritrovare i nessi con Omero, con poeti contemporanei di Virgilio, con le opere stesse del poeta che avevano preceduto la composizione dell'*Eneide*. Nel fare ciò continuano ad oscillare tra normalizzazione dell'episodio e contenuta espressione della sua anomalia.

Prendiamo ad esempio Nascimbene Nascimbeni (1577 ca.).²¹⁴ Egli consolida la tendenza a considerare il travestimento di Atena nel settimo libro dell'*Odissea* come il modello del travestimento di Venere, mentre il rimando all'episodio di Nausicaa è, come già in Corradi e Ortensio, circoscritto al rapporto tra le prime parole di Odisseo e quelle

²¹⁴ Originario di Ferrara, fu accusato dall'inquisizione veneziana di appartenere alla setta ereticale di Giorgio Siculo e rinchiuso nel carcere di San Giovanni di Bragora dal 1570 al 1578. Scrisse un commento ai primi sei libri dell'*Eneide*, pubblicato intorno al 1577 a Basilea. Si vedano Zabughin vol. 2: 79-81; Ginzburg 1966.

di Enea.²¹⁵ Nel suo commento alla scena, Nascimbeni riusa inoltre scetticamente Donato²¹⁶, ma inserendolo in una corrente di opinione evidentemente ancora attiva (*quidam deducunt*), che, *praeter rationem summam quandam*, vede nei tratti erotici della fanciulla, riassunti ancor più coloritamente che nell'antico commentatore, una prova di continenza per Enea:

Aen. 1, 315 *virginis os habitumque gerens*

Hinc quidam, in quibus est (ni fallor) Tiberius Donatus, praeter rationem summam quandam deducunt Aeneae commendationem a continentia: quod ei occurrente puella aetate integra, pulchritudine insigni, virginitate florente, in habitu lasciva, quorum singula satis illum accendere poterant, libidine tamen non excitatur.²¹⁷

Nascimbeni attribuisce inoltre a Virgilio l'intenzione di sottolineare l'aspetto della *virgo*:

Aen. 1, 318 *namque umeris de more habilem*

exaggerat a specie et quod obscurius protulerat, apertius declarat habitumque Spartanæ virginis ob oculos legentium ponit.

²¹⁵ Se per Macrobio il modello principale di Venere-vergine era Nausicaa, gli umanisti, come s'è visto, potenziano invece Atena. Per di più tendono a mostrare come l'eroe virgiliano esprima maggior decoro (*decus*) nel dialogo con la *virgo* di quanto ne esprima Ulisse con Nausicaa. Quest'ultima sottolineatura la dobbiamo soprattutto a Giulio Cesare Scaligero (1561), il quale scrive (cito dall'ed. a cura di Deitz/Vogt-Spira 1993-2011):

Poet. 5, 3 (vol. 4, p. 67-68, rr. 7-19; 1-2)

Quanto cum maiore decore noster! Cum ea primum dubitatione, deinde assertione:

o quam te memorem, virgo?

est etiam ῥῥικῆ oratio. Etiam dubitationis causam affert:

... namque haud tibi voltus

mortalis.

hoc ex aspectu. Illud efficacius:

nec vox hominem sonat.

Tum assertio per repetitionem:

o dea certe.

Adiungit etiam religionem, ne offendat numina, et cum modestia distribuendo dubitationem:

An Phoebi soror, an Nympharum sanguinis una.

[...] Postremo *Dianae similem* dixit ille, hic expresse *sororem Phoebi*.

²¹⁶ Secondo Zabughin 1921-23, vol. 2: 81, proprio l'uso di Donato, generalmente trascurato in epoca umanistica, sarebbe il tratto saliente del lavoro di Nascimbeni (comunque ancora sotto l'influsso di Landino).

²¹⁷ Il testo riportato con aggiustamenti grafici è quello consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Pisa.

È singolare la notazione *ob oculos legentium*, davanti agli occhi dei lettori, e il verbo *exaggerare*, come se Nascimbeni avvertisse proprio esercitando la sua funzione di *legens* un sorta di eccedenza verbale da parte del poeta. Eccedenza che, pur rifacendosi ai più cauti commenti precedenti, finisce per coinvolgere l'interprete stesso quando esamina le ragioni dell'eventuale presenza nella selva di una *socia* della *virgo*:

Aen. 1, 321 *ac prior*

ne forte igitur ex forma et vultu aut ex sono vocis deam esse coniciant, aut quia sola (quod pudicam virginem dedecet) in silva vagatur, meretricem existiment, se sociam habere simulat, quam si forte audierint aut viderint rogat, signa vestitus habitusque illius eis refert.

Come si vede, Nascimbeni aggiunge un rimando più esplicitamente erotico: Venere a suo parere si preoccuperebbe di evitare che col suo travestimento da *virgo*, nel vederla sola nella selva, il figlio e Acate la scambino per una *meretrix*.²¹⁸

Ma sono i temi dell'incertezza, dell'agnizione e delle *falsae imagines* a permettere al commentatore di esprimersi, sebbene sempre dall'interno della tradizione interpretativa così come s'è andata stabilizzando, con una sua più personale tonalità:

Aen. 1, 407 *quid natum totiens crudelis tu quaoque falsis/ludis imaginibus?*

Aeneae increpatio est in matrem ab iniquo, minime tamen contumeliosa, sed ex nimio cupientis affectu proveniens. Primum increpat id ab ea factum fuisse quod non oportebat, inde omissum quod fieri oportebat: nam illusus est falsis a matre imaginibus, quod fieri non debebat, et complexus non datus, nec dextra iuncta est dextrae, quod fieri oportebat. Simili quoque reprehensione utitur Aeneas in patrem *Aeneid.* 5 < 741-42>:

AENEAS: quo deinde ruis? quo proripis? inquit.
Quem fugis? aut quis te nostris complexibus arcet?

A Nascimbeni sembra che Enea rimproveri alla madre di aver fatto qualcosa di non necessario e di aver evitato d'altra parte di fare ciò che era necessario. Che cosa non era necessario? Offerirsi al suo sguardo come *falsa imago*. È questo che di fatto ha impedito ciò che era necessario: il *complexus*, legittimo e dovuto tra madre e figlio, non era infatti

²¹⁸ Come abbiamo accennato, l'interpretazione della *virgo* come *meretrix* era già presente nella *Fiorita* di Armannino (vd. *supra*: 60, n. 150).

pensabile con un'estranea se non in termini erotici. Ma l'accento viene subito normalizzato dalla citazione, che rimanda al mancato abbraccio con l'immagine onirica di Anchise (*Aen.* 5, 722-742). Con questo rimando, Nascimbeni -come per certi versi avevano già fatto Stazio (*Theb.* 2, 120-124) e Regoli (con l'accento a Butroto e all'Anchise dei campi Elisi)- accosta *Venus-virgo* a un sogno, il sogno di un genitore perduto che appare al figlio durante la notte.²¹⁹ Ma mentre la *facies caelo delapsa* di Anchise (*Aen.* 5, 722) ha indubitabilmente le fattezze del padre dell'eroe, il torto di Venere (l'azione non necessaria) è essersi presentata a lui in veste di sconosciuta cacciatrice tiria.²²⁰

6) Fulvio Orsini

Notevole è inoltre il *Virgilius collatione scriptorum Graecorum illustratus* di Fulvio Orsini o "Ursinus" (1567)²²¹, dove ciascun verso virgiliano è corredato di un preciso antecedente greco, senza contare gli interessanti paralleli latini che l'autore spesso segnala.²²² Vediamo brevemente i riferimenti che Orsini dà a proposito dell'episodio di Venere. C'è l'ormai ricorrente rimando all'incontro con Atena nel settimo libro dell'*Odissea*, nonché il nesso tra le parole di Ulisse a Nausicaa nel sesto e l'*o quam te memorem virgo* di Enea (*Homeri locum [...] expressit paene ad verbum*); a questi si aggiunge la menzione di un altro incontro tra Odisseo e Atena, stavolta in veste di giovane pastore (*Od.* 13, 221 e ss.); compare poi per l'agnizione finale, in particolare per *Aen.* 1, 402 *avertens rosea cervice refulsit*, il rimando al riconoscimento di Afrodite da parte di Elena nel terzo libro dell'*Iliade*, dove oltre al petto amabile e agli occhi lampeggianti appare il bel collo della dea, ma senza alcun accenno al colore rosato (*Il.*

²¹⁹ Su quest'associazione vd. *supra*: 29; 92; *infra*: 207-209; 230.

²²⁰ Abbiamo visto che, in modo altrettanto sfumato, ma muovendo da una precisa espressione virgiliana (*veras reddere voces*), Corradi accennava alla stessa questione.

²²¹ Su Orsini, grande intellettuale, collezionista e antiquario al servizio dei Farnese, vd. ad es. Zabughin 1921-23, vol. 2: 89-90.

²²² Il *Virgilius* divenne presto uno strumento insostituibile per chi volesse cimentarsi nell'impresa di commentare le opere virgiliane. In esso è ormai evidente il trionfo della filologia e della ricerca delle fonti sugli approcci esegetici dei primi umanisti. Il testo che ho consultato è quello disponibile presso la Biblioteca Universitaria di Pisa.

3, 397-98 καὶ ῥ'ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρὴν/στήθεά θ'ἰμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα); interessante poi la citazione di Lucrezio 4, 123-124 (*praeterea quaecumque suo de corpore odorem/expirant acrem*): l'*odor divinus* di Venere è accostato all'*odor acer* dei corpi, che, all'interno della trattazione sui *simulacra rerum*, Lucrezio inserisce in un catalogo di cattivi odori (*panaces absinthia taetra/habrotonique graves et tristia centaurea*).²²³ Più rilevante è l'accostamento che Orsini fa tra l'odore della chioma di Venere e i versi dell'*Iliade* in cui Era si prepara a sedurre Zeus, ungendosi d'olio ambrosio tanto profumato da diffondersi in cielo e in terra (*Il.* 14, 170-174). Infine il lamento di Ulisse rivolto all'ombra della madre (*Od.* 11, 271-276) è evocato come modello per il lamento di Enea; l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide (727-794) per l'agnizione e la richiesta di contatto.

In realtà ogni citazione andrebbe esaminata non solo per la fondatezza dell'accostamento, ma anche per i segnali interpretativi che esso contiene. Ad esempio lo svelarsi di Venere a Enea proprio attraverso le citazioni individuate oscilla, com'è accaduto in molti dei commenti che abbiamo analizzato, tra il tema erotico - i preparativi di Era per sedurre Zeus- e la sua attenuazione - il rimando all'incontro di Odisseo con la madre e alla richiesta di contatto tra Ifigenia e Oreste. Rilevante, a proposito della riduzione del tema erotico, è il nesso che Orsini stabilisce tra l'episodio e l'incontro tra Odisseo e Atena travestita da giovane pastore. Esso istituisce un parallelo— già riscontrato in alcune riletture poetiche— tra la mutazione in una forma femminile e la mutazione in una forma maschile come se fossero equivalenti.

7) Germano

Ricco di citazioni significative è anche il commento di Germain Vaillant de Guélis, latinizzato come "Germanus Valens Guellius" (1575)²²⁴, che risospinge la scena verso

²²³ Orsini, con questo accostamento, sembra anticipare una delle soluzioni per cui opereranno gli autori dei travestimenti burleschi: l'odore emanato da Venere sarebbe tutt'altro che gradevole (vd. *infra*: 157-160).

²²⁴ Cappellano di Caterina de' Medici e vescovo di Orléans, pubblicò un importante commento all'opera di Virgilio, la cui impostazione generale influenzò notevolmente La Cerda (vd. *infra*: 103, n. 239). Su questo personaggio vd. Delacourcelle 1954. Riproduco qui il testo consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Pisa.

l'eros. L'aggettivo *Spartana* è associato alla dissolutezza e alla degenerazione dei costumi (*cacoethes*) che secondo Aristotele (*Polit.* 2 1269b; 1270a) e Platone (*Leg.* 7, 806b) s'era diffusa tra le donne di Sparta con la costituzione di Licurgo.²²⁵ Un debordante accumulo di rimandi testuali vecchi e nuovi è dedicato ai coturni purpurei che calza la vergine: c'è il verso dell'ecloga virgiliana su una statua marmorea di Diana (*ecl.* 7, 32 *puniceo stabis suras evincta cothurno*)²²⁶; c'è il frammento di un inno alla dea attribuito a Livio Andronico (fr. 32, 1 Bläns. = 12a, 1 Court. *sed iam purpureo suras include cothurno,/balteus et revocet volucres in pectore sinus,/pressaque iam gravida crepitent tibi terga pharetra,/derige odorisequos ad certa cubilia canes*)²²⁷; dal rosso delle calzature²²⁸ si passa alle *surae*, le cosce, fin sopra le quali la *virgo* allaccia i coturni, e dunque al tema della nudità e, ancora, della dissolutezza: Germano dà ampio spazio all'elenco delle turpi divinità compilato da Arnobio (*subiecit item ex Arnob. lib. 6. quae ad rem locumque hunc faciunt haec verba*), da cui il commentatore estrae *semitectis femoribus Diana aut ad libidinem concitans Venus nuda, Anubis canina cum facie*.²²⁹ Rinvia a Plutarco (*comp. Lyc. et Num.* 3. 3-4 = Ibyc. fr. 339 Page), il quale tramanda che Ibyco aveva definito le Spartane *φαινομηρίδας*, per l'uso di mostrare le cosce. Cita quindi un passo dell'*Andromaca* di Euripide (595-601), in cui il vecchio Peleo protesta contro la scarsa castità delle Spartane, in particolare di Elena ed Ermione

²²⁵ Su questa reazione alla libertà delle Spartane vd. Fantham *et al.* 1994: 64-66.

²²⁶ Nascimbene *ad loc.* cita invece un altro verso delle *Bucoliche*, che all'immagine della dea-cacciatrice salda quella della maschera tragica: *venatorum tragoedorumque habitus est cothurnus. Hinc illud Maronis <ecl. 8, 10>: sola Sophocleo tua carmina digna cothurno* (il riferimento è alla poesia di Asinio Pollione, degna di indossare il coturno sofocleo). La distinzione tra coturno tragico e coturno venatorio deriva forse da un passo della *Poetica* di Scaligero (1, 13, vol. 1, p. 202, rr. 4-10), che trovava incongrua l'attribuzione degli alti coturni tragici alla cacciatrice, perché le sarebbero stati d'impaccio nella corsa (vd. anche *infra*: 110, n. 253).

²²⁷ Sull'inverosimiglianza dell'attribuzione a Livio Andronico di questo passo, da ascrivere invece a un componimento innodico d'età tardo-repubblicana (forse di Levio) che Virgilio dovette tenere presente nella descrizione della *virgo*, vd. Courtney *ad loc.*; Cucchiarelli 2012 *ad ecl.* 7, 32.

²²⁸ Per una nota tutta concentrata sul colore rosso vd. Corradi, *Aen.* 1, 337 *purpureo: puniceo, rubro, quo quidem colore Diana videtur delectata: ut in Bucolicis (<7, 32> puniceo stabis suras evincta cothurno), vel ut indicaret se ferarum sanguine delectari, vel ut eo colore feras, praesertim cervos, terreret, qui pennas etiam puniceas timent [...], vel ut si forte offenderet pedem, ne sanguis moveret. Hanc Venus ut venatrix nunc imitatur et eo magis, quod color ille Tyriis conveniebat, cum apud Phoenices inventus fuerit.*

²²⁹ Arnob. *nat.* 6, 25, 3.

(*Certe apud Eurip. in Androm. Peleus Menelao obiicit in invidiam Helenes hunc Spartanarum virginum cultum ut inhonestum et intemperantem*).²³⁰

Significativi sono anche il rimando all'Afrodite dalla carnagione rosata di Anacreonte (53, 22 ῥοδόχρους δὲ κάφροδίτα) e a Catullo 64, 166 *nec missas audire queunt nec reddere voces*, verso tratto dal lamento di Arianna abbandonata, che va a saldarsi alle altre connessioni stabilite dai commentatori precedenti tra il rimprovero di Enea alla madre (*Aen.* 1, 409 *audire et reddere voces*) e l'elegia d'amore. Infine è da tenere a mente che Germano, a quanto ho potuto vedere, è il primo a mettere espressamente in relazione la fuga della Venere virgiliana a Pafos con l'Inno omerico ad Afrodite (*Hic locus omnino manavit ab illo Hom. in Hym. εἰς Ἀφροδ. de eadem*), che fa qui la sua comparsa nella storia della ricezione dell'episodio²³¹.

8) Pontano

Il gesuita tedesco Jakob Spanmüller alias “Jacobus Pontanus”²³² lavora sui riferimenti proposti da Orsini e da Germano, entrambi menzionati nella lista di *enarratores et scholiastae poetarum* premessa ai suoi *Symbolarum libri XVII* (1599). Pontano è innanzitutto il primo a citare la lettura allegorica di Seneca, riportando un'ampia sezione dell'epistola 115.²³³ Il singolare rimando di Orsini ad Atena travestita da giovane pastore lascia il posto all'altrettanto singolare rimando ad Atena che si presenta a Telemaco sotto le spoglie di Mente (*Od.* 1, 105 ss.), collocato in una sezione introduttiva del commento ad *Aen.* 1 intitolata “Quomodo Virgilius Homerum hoc libro imitetur”:

²³⁰ οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις/σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη/αἴ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους/ γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις/ δρόμους παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετῶς ἐμοί/κοινὰς ἔχουσι. κᾶτα θαυμάζειν χρεῶν/εἰ μὴ γυναῖκας σώφρονας παιδεύετε; (ed. Diggle).

²³¹ Gli altri commentatori citano in genere l'episodio omerico degli amori di Ares e Afrodite, in particolare la fuga della dea a Pafos, piena di vergogna per esser stata scoperta dal marito tra le braccia di Ares e derisa da tutto l'Olimpo (*Od.* 8, 362-365). Vd. *infra*: 187, n. 419.

²³² Su Pontano vd. Zabughin 1921-23, vol. 2: 93-94.

²³³ *Aen.* 1, 327 *Pro eo ac consuevit, hunc quoque locum tractat ἀλληγορικῶς Seneca et eleganter adeo, ut supra nihil possit esse*. Il testo riprodotto con aggiustamenti grafici è quello della ristampa anastatica a cura di S. Orgel (1976).

Et sicut ibidem Minerva a Iove digressa Mentae, regis Taphiorum, faciem induit et ad Telemachum proficiscitur eique viam et rationem perveniendi ad patrem ostendit, ita hic Venus, habitu venatricis assumpto, Aeneae occurrit eumque de hospitio Didonis certum facit: simul viam eo perveniendi commonstrat et nebula circumfusum in oppidum deducit.

Come Germano, il commentatore si concentra sui coturni della *virgo*, che immagina alti al punto di coprirle le gambe nude:

Aen. 1, 337 *purpureoque alte suras vincire cothurno*

Cum usque ad genua esset sublata vestis, ideo altos gerebat cothurnos, ne cruribus nudis cerneretur; eosque rubros cum calceatum eius coloris mulieres amarent²³⁴

L'annotazione all'apparenza frivola sul colore rosso delle scarpe che piacerebbe alle donne in realtà anticipa la particolare attenzione al colore che esplose nell'ampio, intenso brano relativo alla tonalità di rosa (il *Leibfarbrosen*) della *cervix* di Venere:

Aen. 1, 402 *rosea cervice*

Id est eleganti, nitida, uti rosa flos est purissimus et suavissimus. Horat. *Ode* 13. lib. 10. < *carm.* 1, 13, 1-3 >

Cum tu, Lydia, Telephi
cervicem roseam, cerea Telephi
laudas brachia

Est autem cervix posterior colli pars, unde origo omnibus nervis, iugulus anterior, unde vox halitusque procedit: collum partes omnes complectitur. *Rosea cervice refulsit*, inquit Erythraeus *Indice*, id est suo flori concolore. Poetae cum Graeci, tum Latini, os, cervicem, digitos roseos dicunt, niveum candorem rubore sanguinis penitus cum venustate suffusum significantes, qualis color suaviter rubet in rosa, non quae Milesia sit, quae nimis purpurea ardere quodammodo videtur, nec rursus alba, sed quae utrinque decorem trahit. Hanc Itali a colore ipso corporis, quod formosum sit, incarnosam aut carnosonem nominant, quod corpus hominis vulgo carnem appellamus. *Leibfarbrosen.

²³⁴ La fonte di Pontano sono qui gli *Adversaria* dell'umanista francese Adrien Turnèbe ("Turnebus"), monumentale miscellanea di note erudite e osservazioni filologiche (*Adv.* 28, 16).

Come si vede, non solo il commentatore si focalizza sul colore e sul profumo del colli-
fiore della dea, ma aggiunge un significativo nesso con l'ode 1, 13 di Orazio (già
istituito nel commento dello Pseudo-Acrone): l'accostamento della *rosea cervix* di
Venere alla *rosea cervix* di Telefo, oggetto del desiderio di Lidia e perciò fonte di
gelosia per l'io poetico oraziano, connette la scena virgiliana ad un contesto
espressamente erotico. Analogamente, a proposito dell'odore divino dei capelli di
Venere, Pontano, dopo aver menzionato la partenza di Flora nei *Fasti* e la scia di
profumo che la dea si lascia dietro (5, 376)²³⁵ e il riconoscimento di Iris nel quinto libro
dell'*Eneide* (*Aen.* 5, 647-649),²³⁶ si sofferma su un'altra citazione degna di nota: la fuga
di Dafne inseguita da Apollo nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio gli sembra
infatti altrettanto *decens*²³⁷.

Aen. 1, 403 *Divinum vertice odorem*

Ovidius de Daphne Apollinem fugiente I. *Metamorph.* <525-530> tale
quiddam, hoc est tam decentem, fugam discessumque canit:

Plura locuturum timido Peneia cursu
Fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit.
Tum quoque visa decens. Nudabant corpora venti,
[...]
et levis impulsos retro dabat aura capillos.
Aucta fuga forma est.

I versi ovidiani citati da Pontano non hanno a che fare con l'odore che la dea spande
intorno a sé. Contengono invece la descrizione di come Dafne, mentre Apollo sta ancora
parlando, fugga atterrita e nella corsa venga spogliata dal vento, che le getta i capelli
alle spalle. Effetto che, nell'ottica di Apollo, non fa che accrescere la sua bellezza. Su
Venere che si svela al figlio mentre fugge slitta dunque l'immagine di una ninfa che
fuggendo resta nuda.

²³⁵ Già in Turnebo (*Adv.* 30, 38) e Nascimbeni *ad loc.*

²³⁶ Già Nascimbeni *ad loc.*

²³⁷ Abbiamo già ricordato la scena ovidiana a proposito della rilettura del passo offerta da Manilio (vd. *supra*: 23).

In questa direzione va anche il potenziamento della tonalità erotica colta già da Ascensio e Regoli nel rimprovero di Enea alla madre:

Aen. 1, 407 *crudelis tu quoque*

Melius hoc verbo amantis affectum exprimi, cui ab amato deseri aut secum ficte aut durius agi, crudelitatis instar videtur. In amore enim omnia sincera et aperta esse debent. Sic *Eclog.* 2. <6> *O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas.*

9) Juan Luis de La Cerda

Nel lavoro di Juan Luis De La Cerda²³⁸ sparisce l'interpretazione astrologica di Servio, sparisce nella sostanza il tema della selva, mentre l'attenzione si concentra tutta sulla *virgo-mater*, fin dal primo *argumentum* (vv. 314-324)²³⁹:

Offert se Venus nato in media silva vultu et habitu virginis venatricis Spartanorum; illum prior ipsa rogat, quaesita ad loquendum occasione.²⁴⁰

Il travestimento è indicato con chiarezza: la madre ha scelto *vultus e habitus* di una *virgo venatrix Spartanorum* e con quell'aspetto si è rivolta per prima al figlio. La centralità della spoglia visibile di Venere nella dinamica dell'episodio è ribadita ulteriormente nella successiva *explicatio*:

Opportunam satis fictionem aggreditur, qua Aeneas, qui Libyae loca explorare destinaverat, de rebus regni illius doceretur a matre Venere, venatricis nymphae habitumque cultumque assimilante.

²³⁸ Sulla figura del grande La Cerda, gesuita originario di Toledo, che ebbe fra i suoi allievi Pedro Calderon de la Barca e Francisco de Quevedo, e sul suo commento a Virgilio, si vedano ad es. Mazzocchi 1990; Laird 2002; Casali 2008b.

²³⁹ Sulla complessa struttura del commento di La Cerda, articolato in *argumenta*, *explicationes* e *notae* e corredato di un'ampia lista di fonti antiche e moderne, vd. Laird 2002: 175-84. Il modello dichiarato è Germano, come si legge nell'*Ad lectorem* premesso al commento alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*, in cui La Cerda tesse le lodi del suo predecessore: *Ex interpretibus Virgilii, qui ante me commentarios ediderunt, uni, ut plurimum, adhaereo Germano Valenti, Guellio P. P., cuius iudicium mihi visum est gravissimum.*

²⁴⁰ Il testo riprodotto con aggiustamenti grafici è, per le *Bucoliche*, le *Georgiche* e i primi sei libri dell'*Eneide*, quello consultabile presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore; per gli ultimi sei libri dell'*Eneide*, quello digitalizzato su http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?textID=virgil1647_3&PagePosition=1.

La *fictio* è definita *opportuna satis*, cioè efficace sul piano narrativo. Il commentatore menziona quindi l'esplorazione canonica del territorio sconosciuto e va poi al nucleo dell'episodio: una madre, Venere, che per informare il figlio sulle cose del regno in cui è giunto, si simula ninfa cacciatrice. Va qui forse sottolineato che La Cerda sostituisce l'appellativo virgiliano di *virgo*, usato nell'*argumentum*, con un vocabolo, anch'esso presente nel testo virgiliano, ma più sbilanciato verso il divino, quello di *nympha*, una *venatrix nympha* che ricorda le ninfe del seguito di Diana. L'*explicatio* continua poi con una chiara adesione all'interpretazione della scena che fa capo a Donato:

Notant nonnulli indicari hoc loco continentiam Aeneae, qui, visa in desertis agris pulcherrima femina, nullius cupiditatis indicium dederit. Et apte hoc notant. Nam in suo Aenea repraesentat hic vates quales esse debeant mores principum.

Le parole di La Cerda sono molto dense. Il *nonnulli* rimanda al *quidam* di Nascimbeni (così come il termine *continentia*): il commentatore attribuisce cioè la tesi di Donato a una corrente di pensiero ancora diffusa. L'espressione *in desertis agris* è l'unico implicito accenno al *topos* della selva. Ciò che conta è solo la fanciulla (*pulcherrima femina*, che sostituisce il donatiano *femina composita ad fallendum*) sotto lo sguardo di Enea (*visa*). Ed è dall'interno di questo sguardo che La Cerda sottolinea con *apte* la sua adesione all'idea che la scena racconti come debbano comportarsi i *principes*. Si tratta dunque di un accenno all'interpretazione della scena come prova politico-morale che da Donato, come abbiamo visto, arriva fino a Landino.²⁴¹ Dopodiché La Cerda sceglie di mettere al centro del suo commento il corpo di Venere-*virgo*. Ancora nell'*explicatio*, in

²⁴¹ Un'altra reminiscenza landiniana compare in La Cerda a proposito dell'apparizione di Venere a Troia:

Aen. 2, 591 *confessa deam*
non ut I. *Aen.* nymphae aut alterius habitu. Utrumque sapientissime: ibi enim ad dirigendum errantem in Africa natum satis illud; non hic, ubi extrema Troiae calamitas, Aeneae furor maximus, periculum patris, uxoris, nati, domus totius, demum origo futuri Romani imperii et omnium Caesarum, quae omnia pendeabant ex vita Aeneae et Ascanii, inde eripiendorum, quod non accidisset, nisi Venus deam confessa natum efficaciter ad omnia perpelleret.

Nel primo libro l'intervento di Venere era finalizzato a guidare il figlio sperduto in Africa: per far ciò era sufficiente mostrarsi con *habitus* di *nympha*. Nel secondo libro è invece necessario che Venere si mostri come mai s'è mostrata prima a Enea, come dea e come madre (*confessa parentem et deam*), perché deve convincerlo non solo a risparmiare Elena, ma soprattutto a fuggire dalla patria in fiamme.

una sintesi dei versi virgiliani, egli invita il lettore a *vedere* nel testo (*ut vides* è quasi un adattamento dell'espressione di Nascimbeni *ob oculos legentium*) ciò che lui stesso vi ha visto:

Dat (ut vides) illi res quatuor: arcum ab humeris pendentem; comas non astrictas sed solutas; vestem usque ad summum tantum genu - ad summum (inquam), nam nudum erat; demum sinuosam vestem, illigatam ac collectam nodo, ne flueret essetque impedimento ad venationem.

Qui La Cerda isola quattro elementi che caratterizzano l'aspetto della fanciulla: l'arco che le pende dalle spalle; i capelli sciolti; le ginocchia scoperte; la veste sinuosa raccolta in un nodo perché non sia d'impedimento alla caccia. E intanto quasi esige dal suo lettore che si concentri con uguale tensione sul testo. È memorabile quel suo *ad summum (inquam)*, che tira dentro alla sua stessa visione chi legge. A questo punto il commentatore passa alle *notae*, innanzitutto concentrandosi sui modelli a cui Virgilio si è rifatto per il travestimento. La Cerda non accetta di buon grado il rimando ormai canonico al travestimento di Atena in fanciulla portatrice d'anfora:

Aen. 1, 314 *Cui mater media*

Insistit duplici loco Homeri *Odyss.* 7. et 13. Utrobique enim Minerva Ulyssi occurrit, in 7. habitu puellae habentis urnam, in 13. similis regio iuveni. Confer κατὰ λεπτόν, si vacat, et grandius videbitur assumique habitum venatricis quam urnulariae puellae: est hoc enim parum decens uni caelestium. Quid quod longe diversus apparatus? caeci videbunt. Quid quod absque decoro primus loquendi locus Ulyssi datur? Nescio quid hoc dedebeat. Itane Ulysses cum virgine loquitur, et pulcherrima, quam numquam viderat? Melius Maro, qui priores loquendi partes dat Veneri, tum quia is, qui alteri apparet, ab eo debet sermonem elicere, non contra; tum ut pudori consulat.

Il commentatore individua la superiorità di Virgilio su Omero proprio nell'aver assegnato a Venere il travestimento da cacciatrice, più adeguato a una dea. Ma intanto, in una nota successiva, di questo stesso travestimento sottolinea la scarsa castità, ricorrendo alla citazione dell'*Andromaca* di Euripide che abbiamo già trovato in Germano. Quindi La Cerda passa a esaminare in dettaglio i quattro elementi che caratterizzano il travestimento e che aveva già indicato nell'*explicatio*. Comincia con

l'arco, *nota venationis certissima*, fondando questa sua certezza in un numero cospicuo di citazioni che vanno dalle ninfe cacciatrici di Valerio Flacco (8, 522-24) alla piccola Artemide di Callimaco (*H.* 3, 8-9), dalla Diana di Claudiano (*rapt. Pros.* 2, 32) fino alla Cariclea simile ad Artemide di Eliodoro (*Aeth.* 1, 2; 3, 4). Ma ciò che qui interessa è il passaggio conclusivo della nota, intitolato *Venus cum arcu*:

Aen. 1, 318

Sed praeter morem venationis, quem poeta attingit, potest alludere ad alium, quo Venus (non adeo solus Cupido) habere arcum dicebatur ad iaculandas sagittas amoris.

La Cerda non si accontenta del riferimento virgiliano alla sorella di Febo e alle ninfe, ma assegna all'arco un valore simbolico: l'arco che scaglia dardi d'amore non è solo attributo di Cupido ma anche della dea dell'eros. A testimonianza di ciò, il commentatore cita il secondo stasimo della *Medea* di Euripide, vv. 631-32, dove il coro supplica Afrodite di non scagliargli contro col suo arco d'oro il dardo fatale cosperso di desiderio²⁴². In tal modo La Cerda segnala come la *virgo* sia *anche* la madre Venere. È una compresenza che è stata registrata fin dall'*argumentum* e che egli ora evidenzia ogni volta che ne ha l'occasione. Un'annotazione simile appare infatti in relazione al presagio dei cigni:

Aen. 1, 393 *cycnos*

haec avis sacra Veneri matri, auspicata ergo filio Aeneae.

Anche i cigni dunque, uccelli sacri alla madre Venere, sono un segnale di come il similarsi nella vergine comporti la compresenza di *virgo* e *mater*.

Esaurito l'arco, La Cerda passa al secondo degli elementi che ha elencato, la *coma* della fanciulla:

Aen. 1, 319 *dederatque comas diffundere ventis*

²⁴² La Cerda cita inoltre i versi di un epigramma di Giuliano d'Egitto (*Iul. Aegypt. AP* 16, 173) sull'associazione di Afrodite, a Sparta, con faretra, arco e frecce. Il componimento si conclude con un'esortazione alle Spartane a onorare nei letti le armi di Citerea, procreando figli coraggiosi. Come abbiamo visto, già Petrarca dava all'arco e alle frecce della *virgo* un significato erotico (vd. *supra*: 61-62).

Non erant Veneri distinctae comae aut compositae, sed quod de Fotide ait Apul. lib. 2 <Met. 2, 9> *capillorum non operosus sed inordinatus ornatus*. Quod de Daphne Ovidius 1. *met.* <1, 477> — *positos sine lege capillos*; Quod Horatius *od.* 2. lib. 3 <3, 20, 13> *sparsum humeris capillum*. Quod de Chariclia Heliod. lib. 1. <Aeth. 1, 2>, cui dat capillum Bacchico more sub corona iactatum et occupantem partes tergi. Quod Valerius 5. *Arg.* <3, 525-26> qui de Nymphis venantibus: — *tenui levis innatat umbra/crinis ad obscura decurrens cingula mammae*. Quod de Diana Claudianus 2. *Rap.* <rapt. Pros. 2, 30-31> — *levibus proiecerat auris/indociles errare comas*. Contrariam sententiam Horatius <*carm.* 2, 19, 20-21> *nodo crinem coercere*²⁴³ et <*carm.* 3, 14, 22> *nodo crinem cohibere*.²⁴⁴ Ovidius, *in nodum colligere*, lib. 8. *met.* <170>²⁴⁵. haec crinium collectio erat, ut plurimum, arrecta in altum dicebaturque in viris croblylus, in foeminis corymbus, in pueris scorpius. Videbitur alicui Horatius contrarius Virgilio *od.* II, lib. 2. Nam Noster Veneri quae se Spartanam assimulat, comas dat diffusas, et Horatius nodum adhibet, cum ait <*carm.* 2, 11, 23-24>: *incomptum Lacaena/more comam religata nodum*. Sed vere non est: nam Horatius, ut puto, comas a tergo solutas relinquit, tantum a fronte illas dimovet nodo suo, quem signate incomptum dicit, ut negligenter religatam intelligas comam. Nam Spartanis, ut pugnacibus, a fronte tantum removenda erat coma. Ita sentio de Horatio, ne sit contrarius Virgilio. Uti alii huic nodo satisfaciant in promptu est.

La nota, come si vede, è estremamente ricca e articolata e pone al centro i capelli sciolti e soprattutto i capelli non artificialmente abbelliti o pettinati, ma, secondo il modello ovidiano, studiatamente scomposti. L'attenzione di La Cerda alle chiome di Venere lo porta ad associare la *virgo* a una fitta schiera di figure che in maniera più o meno esplicita sono connotate eroticamente (la maliziosa Fotide in Apuleio, la Dafne ovidiana, l'efebo Nearco conteso tra due innamorati in Orazio, Cariclea in Eliodoro, le ninfe cacciatrici di Valerio Flacco, la Diana di Ovidio e Claudiano, le Baccanti che intrecciano di vipere i capelli e la Neera oraziana dalla chioma del colore della mirra). Di qui si passa a un'informata discussione sui modi di pettinarsi, fino a una sottile polemica sui capelli annodati che Orazio attribuirebbe alle Spartane, in contraddizione

²⁴³ Hor. *carm.* 2, 19, 19-21 *tu separatis uvidus in iugis/nodo coerces viperino/Bistonidum sine fraude crinis*.

²⁴⁴ Hor. *carm.* 3, 14, 21-22 *dic et argutae properet Neaerae/murreum nodo cohibere crinem*.

²⁴⁵ Ov. *met.* 3, 170 *Ismenis Crocale sparsos per colla capillos/colligit in nodum, quamvis erat ipsa solutis*.

col passo virgiliano. È una vera piccola antologia dell'ossessione maschile per i capelli femminili²⁴⁶.

Il commentatore si concentra a questo punto sulla nudità delle ginocchia, elencando passi vecchi e nuovi che rimandano alle gambe scoperte delle fanciulle spartane (rinvia ad esempio all'espressione *θυραιὸν μηρὸν* in Soph. fr. 872 Radt, che glossa con *quasi clathratum aut fenestratum femur*) o alla funzionalità dell'abito succinto durante la caccia (Filostrato, nell'*εἰκὼν* di Meleagro, rappresenta la cacciatrice Atalanta con le ginocchia e le braccia nude per una maggiore libertà di movimento²⁴⁷; l'Artemide di Callimaco chiede al padre una tunica che le arrivi fino al ginocchio per poter uccidere le fiere agresti²⁴⁸; e Oppiano sconsiglia ai cacciatori le vesti troppo lunghe, poiché il vento potrebbe farle ondeggiare spaventando le prede²⁴⁹).

Diventa esplicito infine l'atteggiamento che La Cerda attribuisce ad Enea di fronte alla bellezza della *virgo*, nell'incipit del secondo *argumentum* (vv. 325-334): *Visa Veneris pulchritudine, in eius laudes ignarus filius erumpit*. Ancora una volta il commentatore mette in evidenza che la scena ha al centro il rapporto madre-figlio. Nel suo modo di riassumere i versi virgiliani la bellezza non è della *virgo*, ma di Venere, e lo sguardo è quello di un figlio che, *ignarus*, ha sotto gli occhi la bellezza di sua madre. Dunque quando scrive che Enea *in eius laudes erumpit*, La Cerda vuole comunicare al suo lettore da un lato un travolgente coinvolgimento di Enea alla vista della *virgo-mater*, dall'altro la sua "cecità": egli non sa di avere di fronte la madre. Quindi si passa all'*explicatio* relativa alla risposta di Enea quando Venere gli chiede delle sorelle, dove La Cerda prova a interpretare lo stato d'animo di Enea:

Vide ut brevissime Aeneas responderit, tum quia illa brevissime rogaverat, tum ut indicetur affectus Aeneae stupentis de pulchritudine Veneris. Haec ita fuit magna ut Aeneam a brevissima responsione statim revocaverit ad erupendum in illius laudes.

²⁴⁶ Questa ossessione ha una sua memorabile enunciazione in Apul. *Met.* 2, 8-9, dove Lucio dichiara che i capelli delle donne sono da sempre la sua *unica cura*. Su questo tema vd. Rosati 2014.

²⁴⁷ Philostr. *Imag.* 15, 3. Su questo punto si veda la *Storia di Troia*, rifacimento prosastico in volgare di dubbia attribuzione (XV sec., vd. Parodi 1888): *e tutte le gambe mostrava, e le braccia semigliantemente portava sansa neuno coprimento*.

²⁴⁸ Callim. *Hymn.* 3, 11-12.

²⁴⁹ Opp. *C.* 1, 105-107.

La Cerda attribuisce alla sintetica risposta di Enea un'urgenza da parte dell'eroe di esprimere la sua incontenibile ammirazione per la bellezza della fanciulla. E prosegue:

Incipit a particula o plena admirationis. Ergo: o virgo. Afficit illam excellenti nomine, primo ut eius colligat benevolentiam; deinde quia Ethnicis semper visa est virginitas praeclarum quidpiam et honestatis plenum; tertio quia ipsa sibi habitum virginis induxerat. Pergit: quam te esse memorem? Affectus ex dubitatione. Nescit enim quam esse putet feminam inusitatae pulchritudinis. Habeo hic quod expendas. Nos ita solemus loqui: Quam te esse dicam? Maluit vates: Quam te esse memorem? Certe, ut primum vidit Venerem, statim animo destinavit praedicare aliis tam raram pulchritudinem, tamquam insolitum prodigium naturae. Recte itaque: Quam te esse aliis memorem? Quam te aliis praedicem?

Il commentatore attribuisce alla parola *virgo* un significato alto, una coloritura di onestà. E infine si concentra sulla anomalia del verbo *memoro*, che spiega ribadendo ancora l'inusitata bellezza della donna che ha davanti. Per La Cerda, *o quam te memorem virgo* è espressione che rimanda non al dire ma al ridire, al riferire. La bellezza è così grande che va ricordata per poi poterne tramandare la memoria.²⁵⁰ La divinità dunque che Enea per ipotesi conferisce alla fanciulla deriva direttamente dal suo meraviglioso aspetto fisico, quasi un insolito prodigio di natura.

Quanto poi alla somiglianza con Diana, il commentatore la trova del tutto congrua col travestimento e anzi nelle *notae*, citando probabilmente in maniera implicita la similitudine Nausicaa-Artemide ed esplicitamente Odisseo che paragona Nausicaa alla dea della caccia, sottolinea, ancora una volta a vantaggio di Virgilio, che mentre Nausicaa potrebbe essere paragonata a qualsiasi dea, la Venere-vergine è invece strutturalmente simile a Diana:

²⁵⁰ A quest'interpretazione accennava già Ascensio *ad loc.*, pur non condividendola: *alii dicunt quam, id est quantum ego memorem, id est tui memoriam celebrem, sed invertunt filum et contextum verborum* (vd. *supra*: 86, n. 203).

Aen. 1, 327 *o quam te memorem*

filia Alcinoi nihil magis Dianam quam aliam quampiam dearum referebat; Venus omnino Dianam, non solum pulchritudine, sed etiam habitu venatricis, arcu, nudato genu, fluentibus crinibus, sinu vestium et recinctione.²⁵¹

Persino l'accento ai coturni La Cerda lo riconduce all'apparenza fisica della fanciulla, che nasconde in sé il corpo di Venere. I coturni servono a giustificare la statura alta che le deriva dalla dea nascosta in lei:²⁵²

Aen. 1, 337 *alte*

ideo *alte*, quia cothurnus excurrerat per tibiam. Sed quid si haec vocula rem etiam aliam respicit? Apparebant deae mortalibus forma humana maiores, ex qua forma potuit coniecere Aeneas venatricem istam esse Dianam: hoc illa diluens magnitudinem sui corporis coniecit in cothurnum, qui altus augebat enim staturam.²⁵³

Per quanto riguarda l'agnizione finale, anche in questo caso l'immaginazione e la cultura di La Cerda lavorano a dar corpo a Venere più di quanto suggerisca Virgilio. Il commentatore si concentra sulla *cervice aversa* della dea e si appella alla “ἀορασία”, l'invisibilità degli dei per i mortali; erano visibili o in forma umana o se si mostravano di schiena:

Aen. 1, 402 *avertens*

Nota diligenter veterum doctrinam, qui suis diis ἀορασίαν dabant. Ita enim illos hominum oculis subiiciebant, ut posteriores tantum illorum partes a mortalibus videri vellent, faciem nequaquam, nisi sub alterius viri forma. Ex hac ergo doctrina Venus se praebet cognoscendam cum avertit corpus, non antea. Adumbravit doctrinam hanc Homerum *Il.* 13. <70-72>, apud quem cum Neptunus Calchanti similis utrumque Aiacem Oileii et Telamonis ad bellum concitasset moxque abiisset, Oilei filius abeuntem iam retro agnovit, his usus

²⁵¹ La Cerda *ad loc.* rimprovera inoltre ad Omero l'andamento del discorso di Ulisse a Nausicaa, che procede dal divino all'umano, *quasi laudem revocans et faciens minorem*. Enea invece passa accortamente dalla *virgo* alla dea, dalla dea a Diana, *quasi per gradus quosdam, semper magis laudans*.

²⁵² Sull'altezza abnorme degli dei si veda ad es. Turnebo, *Adv.* 30, 39.

²⁵³ La questione è ripresa nella nota successiva (*Aen.* 1, 337), in cui La Cerda amplia la distinzione di Nascimbeni tra coturno teatrale e coturno venatorio: rifacendosi a un passo della *Poetica* di Scaligero (1, 13, vol. 1, p. 202, rr. 4-10), egli accantona l'ipotesi che la *virgo* stia indossando coturni tragici, troppo alti per permetterle di cacciare con agio. Come vedremo, quest'ipotesi scartata da La Cerda verrà ripresa da E. L. Harrison 1972-73, che attribuirà alle anomale calzature della *virgo* un significato simbolico (vd. *infra*: 177).

ad Telamonium [...].²⁵⁴ Vide utrum ex Virgilio et Homero aliquid lucis capiat locus *Exodi* cap. 33 <20>, ubi Deus ad Moysen: οὐ δυνήσῃ ἰδεῖν τὸ πρόσωπόν μου· οὐ γὰρ μὴ ἴδῃ ἄνθρωπος τὸ πρόσωπόν μου καὶ ζήσεται.

Il rimando alla dottrina dell'ἀορασία (che si chiude con un interessante riferimento all'invisibilità di Dio nell'*Esodo*) sembra indurre La Cerda a ritenere che sul piano della visualizzazione resti dominante l'immagine della *virgo*. La dea infatti non può rendersi visibile se non in termini umani. La metamorfosi si realizza come pura torsione. Enea non può vedere il viso di sua madre ma solo la *rosea cervix*.²⁵⁵

Il percorso interpretativo di La Cerda non può quindi che essere concentrato sulla *virgo*, vale a dire su ciò che gli pare che Enea materialmente veda. Questo gli è possibile solo dopo aver accolto l'interpretazione edificante messa a punto da Donato, che però mi pare che nei fatti egli subito accantoni.

10) Paolo Beni

Di grande interesse per il discorso che stiamo facendo è il commento di Paolo Beni (1622).²⁵⁶ Questi, nella sezione intitolata “Venus qualis sese filio in conspectum dederit”, si concentra innanzitutto sulla bellezza della *virgo*:

Aen. 1, 314-317

Venatricis vero formam dat Veneri noster vates, quam admirabili venustate describit et elegantia, ita ut sive os spectes ac vultum, sive habitum, quibus virginis referebat speciem, sive arma, unde Spartanae virginis (arma tractabant

²⁵⁴ Già in Germano *ad loc.*

²⁵⁵ Per quanto riguarda la trattazione degli altri segnali divini offerti da Venere al figlio, La Cerda dipende sostanzialmente dai suoi predecessori, ma con alcune novità. Ad es. a proposito dell'*odor* emanato da Venere, egli fornisce un elenco di divinità e figure femminili “profumate”, da Iside e Calipso, da Venere stessa, rappresentata da Apuleio *flagrans balsama* (*Met.* 6, 11), a Bacco, la cui *cervix* profuma d'olivo (*Prop.* 3, 17, 31 *levis odorato cervix manabit olivo*); fino alla Dafne del *Bucolicon carmen* di Petrarca. Per la *fluxa vestis, signum divinitatis*, il commentatore cita Stat. *Ach.* 1, 262; *Tib.* 1, 7, 46; *Prop.* 3, 17, 32 *et feries nudos veste fluente pedes*, tre descrizioni della veste di Bacco (di cui l'ultima, come abbiamo già detto, molto simile al passo virgiliano).

²⁵⁶ Presumibilmente originario di Gubbio, fu amico di Tasso, di cui divenne anche uno dei più grandi sostenitori (scrive ad es. la “Comparatione del Tasso con Homero e Virgilio”). Fu insegnante di teologia e filosofia tra Perugia, Roma e Padova. Di inclinazioni moderniste e antiarcaizzanti, entrò nella Compagnia di Gesù, dalla quale però uscì presto, forse per un'interpretazione anticonvenzionale del *Timeo* platonico o più in generale per “una maturata incompatibilità caratteriale [...]” con “le strategie remissive delle regole dell'Ordine” (Tomassini 1994: 11). Su questo interessante studioso vd. Mazzacurati 1966, s.v. “Beni, P.”.

Spartanae et venationem) exprimebat habitum ac formam, nihil venustius occurrat ac formosius. Denique, si elegantiam et pulchritudinem spectes, Venere dignum symbolum habeas. Nam caetera, quandoquidem virginis quoque profertur imago, nullo modo consentiunt.²⁵⁷

Aen. 1, 318-320

Talem se composuerat Venus, ita ut tum agilem ac virgini seu puellae accommodatum humeris suspendisset arcum, quo se Spartano more venatricem virginem declararet, tum solutam reliquisset comam ac fluentem et ad genu vestis collegisset subduxissetque sinus, poplitem ac pedem cothurno instructum referens: ita ut quicquid in ea spectes, miram venustatem praesenserat ac decus.

Abbiamo già sottolineato l'invito a guardare presente nei commenti di Nascimbeni e di La Cerda. Ma l'insistenza di Beni qui è evidente. Il lettore è esplicitamente invitato a farsi spettatore della *venatricis forma* che Virgilio ha dato a Venere, imprimendole *admirabilis venustas* ed *elegantia*. Lo sguardo può soffermarsi su qualsiasi dettaglio (*os, vultus, habitus, arma*), il risultato sarà sempre lo stesso: ogni particolare è simbolo della bellezza di Venere, sintesi di eleganza e decoro. Per potenziare lo sguardo sulla *virgo*, Beni nella sezione dal titolo "Venus compellat filium et quo consilio", attribuisce a Virgilio una tecnica volta ad arricchire la descrizione della fanciulla tiria:

Aen. 1, 321-324

Videtur autem Venus in describendis sororibus scite illud commemorare quod scite praetermiserat Virgilius ipsius Veneris descriptione: pharetram scilicet, qua conderet sagittas. Quae sane pharetra, quemadmodum omitti potuit in Veneris descriptione cum ex arcu facile intelligeretur, ita hic apte commemoratur et describitur, ut hinc sorores quas requirebat designentur commodius. Et huc pertinet, quod pharetram ex maculosae tegmine lyncis conflata indicat. Nisi forte (quod verisimilius crediderim) sorores ipsas succinctas habitu et expeditas, pharetra et maculosae tegmine lyncis, quod est maculosae tegmen lyncis, indutas voluit

Le sorelle sono un'invenzione di Venere, una sua menzogna funzionale, ma Beni capta che ciò che il lettore vede leggendo di loro va a integrare la descrizione della fanciulla tiria. In sostanza persino la menzogna di Venere serve a rendere più nitida la forma che

²⁵⁷ Il testo riprodotto con aggiustamenti grafici è quello digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, disponibile su Google libri.

essa ha assunto.²⁵⁸ A questo modo Beni sembra andare molto vicino a un'analisi di come Virgilio è andato costruendo la *falsa imago* della *virgo* e di come essa agisce su Enea e sullo stesso lettore. Ma bisogna aggiungere che Beni sembra aver presente che il lettore sa da Virgilio stesso più di quanto sa Enea e che di conseguenza vede più di quanto vede Enea. A questo proposito prestiamo attenzione al seguente passaggio che riprende il tema donatiano della *fiducia loquendi* e il luogo comune delle arti ingannatrici delle donne:

Aen. 1, 321-324

Non defuit praetextus Veneri et ratio, unde commode in colloquium adduceret Aeneam. Nam mulier est, nimirum ad fingendum prona et facilis, amoribus quoque dedita ac propterea machinationibus exercitata et fraudibus.²⁵⁹ Denique mater est ac dea cui omnia subministrent consilium.

Se la tradizione dei commenti tende ad attenersi allo sguardo di Enea e ai segnali ambigui, contraddittori, che arrivano all'eroe dalla *virgo*, qui Beni non vuole dimenticare, e non vuole che il lettore dimentichi, ciò che Virgilio ha immediatamente enunciato: la *virgo* è Venere ed è la madre di Enea. Questa osservazione, paradossalmente nuova nella sua ovvietà, complica però la ricezione del testo da parte del commentatore. L'insistenza sulla bellezza di Venere-*virgo* urta contro la Venere-*mater*. Le conseguenze diventano visibili quando Beni accentua le osservazioni dei predecessori sulla connotazione erotica del linguaggio di Enea nel momento in cui la dea gli svela di essere sua madre:

Aen. 1, 407-409

Conqueritur Aeneas de matre, quam crudelem appellat, quod natum saepe falsis deluderet imaginibus. Quae voces hoc loco amantis sunt: nam amantes etiam crudelem appellant eam a qua sibi vel aspectum ac praesentiam vel sermonem

²⁵⁸ La stessa intuizione si trova ad es. in Corradi, Ortensio, La Cerda, che riconducono la *succinctio* delle fantomatiche *sorores* alla *collectio vestium* della *virgo* analizzata precedentemente, mostrando di percepire che l'accenno alle sorelle definisce ulteriormente la stessa *virgo*. Ma qui il fatto rilevante è che Beni attribuisce esplicitamente a Virgilio l'intenzione di esprimere sapientemente ciò che sapientemente ha taciuto. È un utile accenno a come si legge, a come un testo tesse figure nell'immaginazione del lettore.

²⁵⁹ Il brano sembra un riecheggiamento della definizione donatiana di Venere come *femina composita ad fallendum*.

et colloquium praeripi sentiunt, quo gaudent, aut falsa specie et ab ea quam diligunt diversa sibi in conspectum dari.

Beni pare qui ipotizzare due situazioni erotiche all'origine del termine *crudelis* con cui Enea definisce Venere (*Aen.* 1, 407): nella prima l'amata si sottrae bruscamente alla vista e al dialogo; nella seconda l'amata offre di sé un'immagine falsata che non coincide con quella che l'amante desidera. Le due ipotesi sono separate da un *aut* ma in realtà danno più l'idea di una confusa oscillazione tra ciò che il lettore ha appena letto (il dialogo tra Enea e la Venere-*virgo* di stupefacente bellezza) e l'attimo in cui la Venere-*mater* ha rivelato che la spoglia con cui si è offerta in dialogo era falsa.²⁶⁰ Le due situazioni nel commento di Beni confinano, si confondono, si oppongono e segnalano come per il commentatore sia diventato complicato tenere insieme ciò che lui stesso ha reso evidente, e cioè che Enea incontra contemporaneamente una *mulier*, una *mater*, una *dea*. È questo che, a mio avviso, porta Beni molto vicino a intuire il nocciolo della questione. Come mai una madre per assicurare il figlio si nasconde sotto le spoglie di una fanciulla, quando avrebbe potuto assicurarlo assai più efficacemente presentandosi con la sua *vera imago* materna? Perché insomma la dea nasconde al figlio la sua identità e si offre al suo sguardo in tutta la bellezza ed eleganza di una *virgo*? Mi sembra che questa domanda serpeggi nell'argomentare del brano che muove dal prodigio dei cigni e fa da introduzione alla scena dello svelamento ("Agnoscit matrem Aeneas"):

²⁶⁰ È rilevante a questo proposito la comparazione tra l'agnizione di Ulisse da parte di Penelope (*Od.* 23, 166 ss.) e l'agnizione di Venere da parte di Enea proposta da Beni nella "Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio" (1612, "Discorso decimo", p. 151):

Insomma a me non pare che in poema heroico e particolarmente in agnitione onde principalmente si nobilita il poema, si venga con dignità alcuna ad invention di cosa cotanto strana e con racconto così minuto, longo e noioso, e sopra tutto poco o nulla conforme al verosimile, si che tal'inventione piaccia a chi piace ch'a me non piace. Quanto più acconcia e leggiadramente trahe Virgilio l'agnition di Venere (per recar esempio da episodi o parte della favola che in favola semplice sol quindi può ritrarsi) dalla bellezza e vaghezza di essa Venere, e dalla chioma

Virgilio come si vede prevale per verosimiglianza su Omero. Ma ciò che qui ci interessa è l'anomalia dell'accostamento tra un'agnizione che riguarda marito e moglie e un'agnizione che riguarda madre e figlio.

Aen. 1, 402-406

Hic vero, etsi augurium per se fidem Aeneae facere posset satis, placuit tamen matri rem confirmare altius, tum ut nequid maeroris in filii superesset animo, vel certe etiam atque etiam leniretur, tum ut, omni cunctatione abiecta, viam carperet alacer. [...] Etsi enim antea - vel quia sic consuevisset [...], vel quia, celeritate cum opus esset, omnis retardationis praecidenda erat occasio - se filio pandere recusaverat; nunc tamen, quoniam retardationis suspicio adest nulla, haud cunctandum putavit se deam prodere, quin, ut certior adhuc de nuntio fieret viamque alacrius carperet, non deam modo, verum etiam matrem se indicandam putavit.

Come si vede, Beni è tra i primi ad avanzare una spiegazione del perché Virgilio non abbia costruito la scena come incontro tra madre e figlio. Le ipotesi da lui formulate sono due. La prima accenna a una sorta di consuetudine: muovendo probabilmente da *totiens* (*Aen.* 1, 407)²⁶¹, Beni deduce che la madre di norma non si mostrasse al figlio o anche che gli dei in genere non si mostrassero ai mortali; la seconda ipotesi rimanda alla necessità di *celeritas*, intendendo evidentemente che la situazione imponeva di essere affrontata senza indulgere alla manifestazione di sentimenti materni e filiali, come sicuramente avrebbe chiesto Enea, e come del resto chiede a conclusione dell'episodio. Ora che invece l'eroe è stato ben indirizzato, ecco che la *virgo* può rivelarsi *dea* e *mater* e confermargli *altius* la fondatezza di ciò che gli ha detto.²⁶² Va quindi sottolineato che, anche se in modo contraddittorio e senza depotenziare la componente erotica, Beni legge l'episodio ponendo al centro la funzione materna tutta rivolta a proteggere il figlio, fino al punto di celare in una vergine la propria natura di madre e di dea.

Beni ha anche il merito di affrontare il tema sia del travestimento di Venere, sia del suo svelamento, sia delle modalità secondo cui Enea riesce a riconoscerla. Le *notae*

²⁶¹ L'avverbio, inteso come *saepe*, è connesso dai commentatori alla frequenza delle apparizioni di Venere al figlio come *falsa imago*. Servio *ad loc.* fa due ipotesi destinate a durare nel tempo: capiamo che Enea è stato spesso raggirato da Venere o κατὰ τὸ σιωπώμενον o dall'incontro con la dea madre nel secondo libro: *Aen.* 2, 589 *cum mihi se non ante oculis tam clara videndam obtulit*; ad esse fa seguito un'altra interpretazione attribuita a *multi*: *totiens* rimanderebbe ai molti modi in cui in questo episodio Enea è stato ingannato, cioè con il vestito, con le domande, con le risposte, con l'augurio.

²⁶² Una traccia di questa spiegazione si trova già nel commento di Donato (*remota Aeneae suspitione, veram constituit deam, completis quae voluit dimisit laetum, dimisit instructum et recedens plurimis signis monstravit filio quae esset, ut pleno visu adverteret cum qua sibi fuisset conloquium*). Si veda anche Ascensio, *Aen.* 1, 402: *Docet quomodo Venus abiens agnita est, quod opportunum fuit ut dictis fidem habeat Aeneas*.

divinitatis, alle quali i commentatori precedenti avevano prestato cavillosa attenzione, qui si fanno problema, diventano in maniera più o meno esplicita la questione di come Venere si offre ai sensi del figlio (dopo che il commentatore ha affrontato e chiuso rapidamente la questione di quanto sia verosimile che un dio si manifesti a un umano in termini antropomorfi):

Dubitatur

Porro autem hic etiam libenter ex Aenea quaererem aut ex poeta, qui tandem sic refulserit cervix, ut inde tandem liceret deam agnoscere; qui comae divinum odorem spiraverint, aut cur non monstrosum sit, odorem, qui ex concretis corporibus oritur, divinum facere. Quamquam quod absurdus videri potest: qui ex incessu apparuit dea ac sigillatim Venus?

Le domande che Beni vorrebbe porre ad Enea o a Virgilio hanno a che fare col nesso travestimento-svelamento. Che cosa accade nel passaggio dalla *virgo* tiria alla dea madre? Cosa percepiscono i sensi di Enea? Quale scarto c'è tra lo sguardo e l'olfatto attivi nell'incontro con la *virgo* e lo sguardo e l'olfatto che invece percepiscono Venere? Insomma se la *virgo* rende accessibile ad Enea la dea, quale metamorfosi bisogna immaginarsi al momento della rivelazione e con quale potenziamento dei sensi Enea può arrivare al riconoscimento? Vediamo la risposta che Beni dà agli interrogativi che egli stesso si pone:

Respondetur

Verum (ut poetam tantisper interim vel tuear vel excuse me vel explanem) reputandum est mortales, ut sensibus intermediis hauriunt cognitionem, res caelestes ac divinas, uno verbo inaspectabiles quaeque non cadunt sub sensum, iis affectionibus describere vel adumbrare quae inter corporatas aut aspectabiles excellunt atque has divinis naturis aliquo modo tribuere. Cum igitur inter res aspectabiles fulgor et splendor excellat, suavissimus quoque odor emineat, si non vere, eleganter certe, Veneris cervici splendorem, comis vero odorem et fragrantiam ascripsit. Quo nomine Ovidius etiam cecinit [*fast.* 5, 376]: *Mansit odor; posses scire fuisse deam.*

Denique qui concesserit deam aspectabilem imaginem et formam eamque humanam subiisse, iis et cervicem roseam et splendorem et comas ambrosias et admirabilem atque adeo divinum odorem concedere possit non gravate. Quid plura? Epici poetae licentia magna est. [...] Potuit vero Aeneas, cum vestem ad imos pedes fluxisse cerneret et incessum spectaret, agnoscere deam et matrem, vel quia iam intelligebat habitum illum, quem gestasset Spartanæ virginis

more, mentitum esse, vel quia alias matris incessum agnovisset, vel demum quia (id quod continenter indicat) huiusmodi imaginibus saepe a matre exceptus esset. Id quod eo magis persuasum habere potuit, quod augurium illud divinae mentis indicium faceret. Atque ex dictis constare quoque potest cur dixerit Aeneas <*Aen.* 1, 407-408> *cur dextrae iungere dextram/non datur ac veras audire et reddere voces?* Qui enim personam tribuerit humanam Veneri, hic dextram vocesque suo iure tribuat.

Il punto d'arrivo del ragionamento di Beni mi pare il seguente: nel momento in cui il poeta attribuisce al divino aspetto umano, nel momento in cui il lettore accetta come verosimile questa convenzione, ecco che il racconto acquista coerenza. Il travestimento di Venere è interamente giocato su ciò che copre e adorna il corpo della dea (veste, arco, pelle di lince ecc.); il suo svelamento di madre è invece ottenuto attraverso il fulgore dei suoi dati corporei, il suo odore, l'eleganza della sua andatura. Beni intuisce cioè che il problema centrale è che Venere-madre, Venere-dea è presente, in termini di umana percezione, nel corpo della *virgo prima* e perciò *dopo* lo svelamento. Nella sostanza, dice Beni, ciò che distingue la dea travestita dalla dea non travestita è solo una maggiore o minore accentuazione della simbologia dell'immortale all'interno del mortale. Venere insomma, in quanto madre e in quanto dea, è stata sempre sotto gli occhi di Enea, sia nella teca del suo travestimento sia quando quella teca viene forzata svelandola.²⁶³

9. Il commento del traduttore

Vorrei a questo punto passare ad occuparmi della traduzione dell'*Eneide* come traccia del modo secondo cui l'incontro tra Venere ed Enea è stato immaginato muovendo dal testo virgiliano. Mi concentrerò sui volgarizzamenti cinque-seicenteschi, ma con alcune

²⁶³ Attento com'è al verosimile, sulla scia di Regoli, Beni proverà a mettere ordine anche nella sparizione di Venere. Ad *Aen.* 1, 410-417 scrive infatti:

Ergo cum Aeneas matrem incusasset gressusque intenderet Carthaginem, ecce tibi a matre una cum Achate obscuro aere seu caligine [...] circumfunditur et nebula [...]: ex quo suspiceris Venerem non tam discessisse, quam discessum ac fugam (nam fugientem quoque accusavit filius) simulasse; vel fortasse, quoniam prius dicitur Aeneas gressus intendis ad moenia, quam eum mater concluderet nube, discessit illa quidem ac propere, ita ut ob celeritatem quasi fugam capessere videretur, sed tamen cum iam collem ascenderet Aeneas et in Tyrios incidere posset, tantisper substitit dum eos nube illa contegeret.

Venere è andata via, si chiede Beni, o piuttosto non si è nascosta per tutelare ulteriormente il figlio e intervenire chiudendolo in una nube insieme ad Acate?

incursioni nei secoli precedenti e successivi, laddove necessario.²⁶⁴ Il fatto che, almeno per quanto riguarda l'epoca umanistica e post-umanistica, più che di traduzioni si tratti di riscritture e rifacimenti, che in certi casi presentano significative consonanze con i commenti che accompagnavano il testo originale, rende ancora più utile un esame, per forza di cose parziale, del vasto materiale che ci è arrivato.²⁶⁵

In generale il traduttore o riduttore o volgarizzatore è costretto, sicuramente più del commentatore, a prendere partito. Mentre la scrittura del commento si affianca al testo, la traduzione gli si sovrappone, anche nelle edizioni in cui è posto a lato l'originale. Il lavoro del traduttore non è chiosare un lemma o chiarire il significato di un verso, ma consiste nel rivestire con le proprie parole l'originale. Nel passare da una lingua all'altra chi riscrive, chi adatta, non può sottrarsi al fatto che ciò che offre al lettore non è ciò che Virgilio ha scritto, ma cosa ha capito dei versi virgiliani, cosa ha percepito, cosa ha immaginato sulla base del mondo in cui è immerso, della cultura di cui si è nutrito, della sensibilità che individualmente lo distingue.²⁶⁶ Quando si va infatti alle riscritture dell'episodio, i nodi che fino ad ora abbiamo cercato di individuare diventano per molti aspetti ben più evidenti che nella tradizione dei commenti.

Cosa vede Enea, come percepisce la *virgo-mater-Venus* che ha davanti? In linea di massima, chi riscrive si attiene all'ordine che Virgilio ha dato alla scena. I traduttori informano subito il lettore che la madre, per offrirsi agli occhi del figlio, si è travestita. In qualche caso la funzione materna viene trascurata e il traduttore ricorre al solo nome

²⁶⁴ Per quanto riguarda i primi volgarizzamenti (Ciampolo di Meo degli Ugurgieri, Andrea Lancia, Angilu di Capua), mi sono avvalsa delle edizioni digitalizzate presenti nel corpus *DiVo*. Utili strumenti sono stati Parodi 1888; Segre 1953 e Borsetto 1989. Ulteriori riferimenti bibliografici verranno forniti nelle note successive.

²⁶⁵ Mentre i volgarizzamenti dell'*Eneide* risalenti al XIV secolo sono tendenzialmente fedeli a Virgilio, che considerano fonte di sapienza morale e retorica (Valerio 1985: 3), le traduzioni approntate tra XV e XVII sec. spesso si discostano deliberatamente dall'originale latino. Secondo Borsetto 1989: 12-13, il testo dell'*Eneide* sarebbe "riveduto e corretto attraverso gli apporti modernizzanti della tradizione romanza, le spiegazioni dei commentatori, le nuove oscillazioni del gusto. La riscrittura poetica cinquecentesca del testo di Virgilio è un banco di prova a vari livelli: quello della sperimentazione formale della lingua e del verso in margine e in parallelo alla coeva composizione del moderno poema epico [...]; attualizzazione didattica del testo latino; tentativo di sviluppare con esso discorsi 'secondi' (sull'amore, sul costume, sul comportamento) tradizionalmente affidati ad altri generi; ridefinizione, sulla scorta delle moderne discussioni sulla *Poetica* aristotelica, delle stesse nozioni umanistiche di 'imitazione', di 'modello', di 'poesia'. Unico fine della traduzione poetica virgiliana del Cinquecento: l'allontanamento dalle vive parole del poeta, la loro 'naturalizzazione', la loro definitiva rimozione dalla coscienza storica, culturale e linguistica dell'epoca."

²⁶⁶ Su questi problemi si veda ad es. Genette 1997: 248. Spunti interessanti si trovano anche nella raccolta a cura di G. Petronio 1973.

Venere.²⁶⁷ Ma ci sono casi in cui *mater* e *virgo* urtano tra di loro, tendendo ad assorbirsi l'una nell'altra. Da questo punto di vista, di grande interesse è la formula lieve, quasi giocosa, inventata da Annibal Caro (1581)²⁶⁸ per tradurre l'incipit dell'episodio:

In mezzo de la selva una donzella,
Ch'era sua madre, sì com'era avanti
Che madre fosse, incontro gli si fece.

Come si vede, Caro si rappresenta la donzella non come un'estranea, ma come una Venere prima di unirsi con Anchise, prima di dare alla luce il figlio. L'incontro nella selva quindi acquisisce un elemento che il testo virgiliano sicuramente non ha: la donzella non è una qualsiasi donzella, ma è Venere prima del concepimento di Enea. In altre parole, Annibal Caro immagina l'episodio della selva come l'imbattersi di un figlio in sua madre ancora miracolosamente vergine. Va segnalato inoltre che il traduttore rovescia l'ordine del testo virgiliano anche se salva il movimento con cui *Venus-virgo* si presenta ad Enea. Ma mentre Virgilio ci dà prima la madre e poi il suo travestimento, Caro pone prima la donzella e poi volge in perifrasi il vocabolo *virgo* ottenendo la formula che abbiamo citato. In questo modo il termine madre è virtuosisticamente negato dalla perifrasi e finisce per dirci come dobbiamo immaginarci la donzella: come una Venere *non* madre. Con questo congegno verbale Caro racconta ciò che ha visto leggendo Virgilio e ciò che vuol far vedere ai suoi lettori, non ciò che ha visto Enea.

In genere però i traduttori si collocano subito nell'ottica di Enea, mutando il *sese tulit obvia* (*Aen.* 1, 314) in un verbo che rimanda allo sguardo dell'eroe (apparire,

²⁶⁷ È il caso, ad es., di Angilu di Capua, autore della *Istoria di Eneas* in volgare siciliano (I metà XIV sec.): *A lu quali, comu andava per mezu lu boscu, / apparsi una fimmina, zo fu dea Venus cum visu et armi et habitu di virgini.* Si veda anche Ercole Udine (1600, su cui vd. Borsetto 1989: 58, n. 7; 81): *Così fra cave rupi e selve ombrose / le navi occulta e seco Acate appella / e con duo dardi in man in via si pose, / dove incontrar allor Venere bella.*

²⁶⁸ Sulla traduzione di Annibal Caro (pubblicata postuma dal nipote Lepido) si veda Olivieri 1965, che analizza, tra le altre cose, i rapporti con Dante, Petrarca e Ariosto e i legami con l'esperienza cortigiana. Sulle reazioni negative a questa versione, percepita come troppo "barocca", vd. ad es. Bonora 1960: 91-102; per la sua influenza sulla lettura dell'*Eneide* in Italia vd. Olivieri: 37-45, che propone un confronto approfondito tra la traduzione di Caro e la versione del secondo libro dell'*Eneide* approntata da Leopardi.

mostrarsi). John Dryden (1697) addirittura invita direttamente il lettore a guardare la scena:²⁶⁹

Lo! in the deep recesses of the wood,
Before his eyes his goddess mother stood

Di particolare interesse è il caso della traduzione di Giovanni Andrea Dell'Anguillara (1564).²⁷⁰ Il traduttore s'immagina una dinamica dello sguardo assente nell'originale ma non estranea alla tecnica virgiliana:

Con muto piè per la gran selva vanno,
E parlan pian se rompon la favella:
Hor mentre gli occhi in ogni parte danno,
Veggon, che lor vien contra una donzella

Dell'Anguillara si dilunga su come i due compagni stavano avanzando in mezzo al bosco in silenzio, al massimo bisbigliando, finché il loro sguardo esplorativo non s'imbatte in "una donzella" che viene loro incontro. Il traduttore inventa cioè un anefatto, che aggiunge *suspense* alla comparsa di Venere. Si tratta di uno schema narrativo tipicamente virgiliano: esso prevede che l'eroe si guardi intorno con circospezione finché qualcosa o qualcuno non cattura improvvisamente la sua attenzione. Così verrà descritto poco più avanti l'impatto di Enea con la *pictura inanis*, e così, secondo non pochi studiosi, andrebbe immaginato il primo sguardo dell'eroe su Didone al tempio²⁷¹. Ma il dato di maggior rilievo in Dell'Anguillara è la scelta di non informare subito il lettore della vera identità della "donzella". In maniera simile a

²⁶⁹ Sulla traduzione di Dryden, vd. ad es. Frost 1982.

²⁷⁰ Originario di Sutri, Dell'Anguillara è noto soprattutto per la traduzione in ottave delle *Metamorfosi* di Ovidio (1561), che ebbe numerose ristampe fino alla metà del XIX sec. Secondo Borsetto 1989: 149, egli lavorerebbe alla sua versione dell'*Eneide* in modo da "organizzare retoricamente il discorso virgiliano per offrirlo, riveduto e corretto, ai lettori del tempo; integrare in esso quanto la tradizione vi ha aggiunto successivamente, attirando l'attenzione sui dettagli trascurati dal poeta latino, lavorando sulle glosse, affidando in gran parte a queste ultime il processo di assorbimento e di divulgazione a livello di Corte della cultura classica". Si veda anche Kallendorf 2007: 294-325.

²⁷¹ Sulla *pictura*, sullo sguardo di Enea e sull'ingresso in scena di Didone si veda *infra*: parte II, sez. 1 ("L'eroe *defixus*").

Donato, il traduttore ci lascia infatti in una condizione analoga a quella di Enea per ben nove versi prima di svelarci che la fanciulla è in realtà la madre dell'eroe²⁷²:

Costei, di volto d'habito e di voce
Cangiata, era d'Enea la bella madre

Tra l'apparizione della vergine misteriosa e l'informazione relativa alla sua vera identità, Dell'Anguillara colloca una descrizione del vestiario e dei modi della *virgo* che espande quella dell'originale: s'immagina infatti una donzella di maniere "alme e leggiadre", abbigliata assai più riccamente, dalla veste bella e ornata, il ricco panno di seta e di porpora (che ricorda quello indossato da Didone prima della battuta di caccia); accanto ad arco e faretra, attributi venatori, compare un cane:

La qual di seta, e d'ostro ha il ricco panno
De la succinta veste ornata e bella,
E seco ha l'arco, la faretra, e 'l cane,
A guisa de le vergini Spartane.

A l'habito succinto, al piè veloce,-
Al volto, a le maniere alme e leggiadre,
Non pareva men d'Harpalice feroce,
Quando con l'arme in man riscosse il padre.

La presentazione della *virgo* tende spesso a sottolineare, in qualche caso a esplicitare, che il travestimento è tale da rendere irriconoscibile la dea. Così avviene ad esempio nella versione di Aldobrando Cerretani (1560)²⁷³:

qual vergine mostrar suolsi talora

²⁷² In maniera ancor più ardita aveva costruito la scena Geoffrey Chaucer in *The Legend of Good Women* (vv. 970 ss.): *So long he walketh in this wyldernesse/til at the laste he mette an huntresse;/A bowe in honde and arwes had she/Hire clothes were unto the kne,/But she was yit the faireste creature/ that ever was yformed by nature.* Solo alla fine—e in maniera piuttosto sbrigativa—il poeta rivela che la bellissima cacciatrice è Venere, la madre dell'eroe (996 e ss.): *it was Venus,/his owne moder, that spak with hym thus,/and to Carthage she bad he shold hym dight,/and vanisshede anoon out of his sight.* In tal modo Chaucer si spinge oltre Donato: il suo lettore non viene informato prima del personaggio, ma è posto nella sua stessa condizione di inconsapevolezza, senza alcun divario conoscitivo. Si veda anche il rifacimento di Armannino (1325): *Andando così per quella grande foresta, subitamente happarve una molto bella donzella,* in cui l'enigma della fanciulla si risolve solo nel finale sia per il lettore che per il personaggio.

²⁷³ Cerretani fu autore di una delle prime traduzioni in ottava rima dell'*Eneide*: vd. Borsetto 1989: 47-48.

vergin che in Sparta leggiadretta stanzi
Cotal d'habito e d'armi ella s'honora
cangiata in tutto da quel ch'era dianzi

O in quella di Ludovico Dolce (1568)²⁷⁴:

gli si mostra la madre Citherea,
in guisa d'una vergine Spartana
o di Thracia, non come ell'era dea.

La non riconoscibilità vuole evidentemente assicurare due cose: la verosimiglianza dell'episodio (il figlio, perché la scena funzioni, non deve rendersi conto che si tratta della madre); e la libertà di riscrivere con fantasioso gusto maschile l'aspetto della donzella. Gli elementi potenziati sono: a) la bellezza, che contrariamente a quanto fa Virgilio diventa attributo costante della *virgo*; b) singole parti del corpo, e soprattutto i capelli; c) la nudità delle ginocchia.

Molti danno alla capigliatura della fanciulla (*Aen.* 1, 319 *dederatque comam diffundere ventis*) una maggior compostezza immaginando delle trecce.²⁷⁵ I capelli comunque sono belli (Cerretani), biondi (Armannino: *era bella e bionda e quanto si può dire ornata*) o dorati (Perrin: *l'or flottant de ses tresses*; Bartolomeo Beverini 1680²⁷⁶: *l'aureo crin*), lunghissimi e sparsi sulle spalle o sulla schiena (Anonimo siciliano: *e le capelli sciolte giettate dirieto, le quale pendevano in fine in su le gambe*; Dolce: *il crin sopra le spalle iva disciolto*). Alcuni s'immaginano capelli alla mercé del vento e riprendono ampiamente la formula petrarchesca "Erano i capei d'oro all'aura sparsi", a sua volta originata dal verso virgiliano²⁷⁷, e che immette ora automaticamente le

²⁷⁴ Vd. Borsetto 1989: 71.

²⁷⁵ Ad es. Andrea Lancia (1316-17) o Pierre Perrin (1648), librettista e impresario francese, autore di una traduzione del poema dedicata a Mazzarino (Schneider 1982: 179-180). Si veda anche la traduzione giovanile di Wordsworth (1823, su cui cfr. Graver 1986).

²⁷⁶ Storico e poeta lucchese. Il suo volgarizzamento in ottava rima dell'*Eneide* ebbe grande fortuna (De Blasi 1967).

²⁷⁷ Vd. *supra*: 65, n. 159.

traduzioni in un contesto erotico (Alessandro Sansedoni *et al.* 1540²⁷⁸: *date/le vaghe chiome sue a l'aura sparse*; Caro: *i crini a l'aura sparsi*; Ercole Udine 1600: *Disciolte avea le chiome a l'aura sparse*). Il vento alle volte è dolce (Octovien De Saint Gelais 1501²⁷⁹: *que le doux vent iectoit a mainte pars*), alle volte è smaccatamente amoroso, come in Perrin, dove gli Zefiri sono definiti “idolatri” e i capelli “folleggianti”: *et donnoit aux Zephirs idolastres, /a cresser l'or flottant de ses tresses folastres*.²⁸⁰ O, come nella traduzione settecentesca del professore oxoniense Joseph Trapp²⁸¹, ai venti è concesso sfrenarsi, “to wanton”, fra le trecce della ragazza (*and giv'n the winds/to wanton in her tresses*, dove il termine ha anche una connotazione sessuale). Altri traduttori invece attribuiscono ai capelli un che di malizioso e seduttivo, tanto che finiscono per essere le chiome a insidiare il vento anziché il contrario. Così, secondo Beverini, *l'aureo crin con verginal baldanza/errava sciolto a dar trastullo al vento*. Per Dryden, *loose was her hair, and wanton'd in the wind*, dove torna il verbo “to wanton”, ma con un rovesciamento, ancor più evidente nella versione di Pitt 1753: *loose to the winds her wanton tresses flew*.

Il virgiliano *nuda genu* (*Aen.* 1, 320) offre poi soluzioni in cui si definisce la visualizzazione (ad esempio Lancia: *mostrava le/ginocchia*; l'Anonimo siciliano, che estende la nudità ad altre parti del corpo: *e tutte le gambe mostrava, e le braccia semigliantemente portava sansa niuno coprimento*; Dolce: *Onde infino al ginocchio dimostrava/le gambe ignude*²⁸²), insistendo sul movimento che tira su il vestito scoprendo il ginocchio (Udine: *e col ginocchio allor volle mostrarse/tutto d'ogni coperta nudo e scarco*). Altri descrivono l'aspetto del ginocchio: De Saint Gelais ad esempio s'immagina *la iambe nue bien polye et lavee* e, in accordo coi commentatori di

²⁷⁸ Autore, insieme a Bernardino Borghese, Vincenzo di Pers, Aldobrando Cerretani, Ippolito de Medici, Alessandro Piccolomini e Bartolomeo Carli Piccolomini, del fortunato “I sei primi libri dell’*Eneide* di Vergilio, tradotti a più illustre et honorate donne”. Secondo Borsetto 1989: 27 ss., questo testo fu “ideato nell’ambiente senese degli ‘Intronati’ come raccolta miscellanea di singoli libri virgiliani staccati, in parte precedentemente già tradotti e indirizzati a singole destinatarie”.

²⁷⁹ Autore del primo vero volgarizzamento francese (vd. Scollen 1977).

²⁸⁰ In questa direzione sembra andare, tra gli altri, Ludovico Ariosto nell’*Orlando furioso*: 8, 38-41 *Ella tenea la vesta in su raccolta/per non bagnarla, e traea i piedi in alto./Per le spalle la chioma iua disciolta,/e l'aura le facea lascivo assalto*.

²⁸¹ Primo professore di poesia a Oxford. In ambito anglofono, la sua traduzione dell’*Eneide* in blank verse (1718-1720), corredata di note di commento, è, dopo quella di Dryden, tra le più pregevoli.

²⁸² Cfr. S. Lombardo 2005: *Her flowing robe was cinched up/In a knot, offering a glimpse of her knees*.

professione, ci spiega anche il motivo della nudità: *affin quel sceust mieulx son pas avancet*.²⁸³

Ancor più interessante è la traduzione dell'espressione *nodoque sinus collecta fluentis* (*Aen.* 1, 320), con cui Virgilio indica che Venere aveva raccolto in un nodo²⁸⁴ i “seni” rifluenti (ovvero le pieghe) della veste. Il destino di questi *sinus fluentes* riserva una notevole sorpresa. Gli interpreti tendono infatti ad estrarne l'immagine dei seni femminili. Così ne “I sei primi libri dell’*Eneide* tradotti a più illustre et honorate donne” (1540) troviamo la formula

el colmo sen raccolto
stringea in dolce nodo

Analogamente Aldobrando Cerretani traduce:

il colmo seno acceso
raccolto ne stringeva in dolce nodo

Nelle “Opere di Virgilio mantoano commentate in lingua volgare” (1581), gli autori Giovanni Fabrini, Carlo Malatesta e Filippo Venuti spiegano così il passaggio:

[*collecta sinus*] havendo legato il²⁸⁵ seno [*fluentes*] piene di sugo [*nodo*] con un nodo

“Piene di sugo” traduce *fluentes*, e indica forse la bellezza dei seni della fanciulla, oppure potrebbe trattarsi di un'allusione al latte materno²⁸⁶, e dunque alla vera identità della *virgo*. Francis Bacon, che nel suo “Discourse in praise of the Sovereign” (fine XVI

²⁸³ Williams 1910 attribuirà alla *virgo* una pelle marmorea come quella delle fanciulle elegiache: *her undulant vesture bared her marble knees*.

²⁸⁴ Il nodo è definito “dolce” (Sansedoni; Cerretani), “bello” o “vago” (ad es. Caro e Alfieri 1821), legato delicatamente (Perrin), “d'argento” (Beverini), “breve” (Ambrogio 1760, gesuita fiorentino), “aureo” (Bondi 1790); nella traduzione del poeta bresciano Cesare Arici 1822 diventa un “fermaglio”.

²⁸⁵ L'opera fu variamente ristampata fino al XVIII secolo. Nella prima edizione che ho potuto consultare (quella del 1588), la traduzione è la seguente: “havendo legato *in* seno piene di sugo con un nodo”. Le ristampe fino al Settecento hanno tutte la traduzione riportata sopra.

²⁸⁶ UTET, s.v. “sugo” 5, vol. 20, p. 513.

sec.) si propone di impiegare i versi di Virgilio, “il più casto e il più regale dei poeti”, per descrivere la bellezza di Elisabeth, compila un elenco di caratteristiche fisiche della sovrana a ciascuna delle quali fa corrispondere un brano virgiliano:

Let no light poet be used for such a description, but the chastest and the royalest:

Of her gait: “*Et vera incessu patuit Dea.*”

Of her voice: “*Nec vox hominem sonat.*”

Of her eye: “*Et laetos oculis afflavit honores.*”

Of her colour: “*Indum sanguineo veluti violaverit ostro si quis ebur.*”

Of her neck: “*Et rosea cervice refulsit.*”

Of her breast: “*Veste sinus collecta fluentes.*”

Of her hair: “*Ambrosiaequae comae divinum vertice odorem spiravere.*”

If this be presumption, let him bear the blame that owneth the verses.

Come si vede, Bacon riusa il nesso *sinus fluentes* per descrivere il petto, “breast”, di Elisabeth, esattamente come i traduttori e i commentatori che abbiamo esaminato.²⁸⁷ In questa direzione andrà anche Le Plat du Temple nel suo *Virgile en France*, riscrittura del poema ambientata durante la Rivoluzione francese (1807-1808)²⁸⁸:

Et le tulle gazait ses seines rebondissans.

Quanto alle traduzioni, il fraintendimento è ancora presente in Angelo Vitelleschi (1856):

gli ondegianti seni

²⁸⁷ Sulla associazione tra Elisabeth I e *Venus-virgo* si veda ad es. Di Matteo 1989.

²⁸⁸ Sulle riscritture farsesche dell’*Eneide*, vd. *infra*: 152-160.

Stretti con nodi della veste²⁸⁹

Tale attribuzione di senso al vocabolo *sinus* riaffiora in anni recenti, quando Kenneth Reckford (1995-1996) spiega così il nesso:

I suggest [...] that *sinus* is a slippery word in Latin poetry, and that these particular *sinus fluentis* indicate not only the folds of Venus's garment that are gathered up here, but also the characteristic swell of her bosom by which, else where, the goddess is recognized.²⁹⁰

E in nota aggiunge inoltre:

the word *sinus*, most usually denoting a cavity or fold, may refer to the breast, often in a maternal context, but sometimes in a sexual one.²⁹¹

Quando si passa all'agnizione, i traduttori devono cimentarsi innanzitutto con la *virgo avertens*, la *rosea cervix*, e il *refulsit* (*Aen.* 1, 402), prova complessa visto il veloce accavallarsi in Virgilio di movimento, colore e fulgore. Prevale, in accordo con i commentatori, l'attenzione per il colore rosa (si vedano ad esempio Cerretani: *volgesi e il roseo collo ardenti rai/mandonne*; Perrin: *Elle tourne à ces mots et sa testi' au derrière/d'une brillante rose épanche la lumiere*²⁹²). In qualche caso esso è un dato naturale della *virgo*, che nel corso della trasformazione acquisisce uno straordinario

²⁸⁹ Un'oscillazione simile c'è forse nel verso *herba e fior che la gonna leggiadra ricoverse, co' angelico seno* della celebre "Chiare fresche et dolci acque" di Petrarca. Si vedano anche Geronimo Zoppio 1554 (Borsetto 1989: 70-71): *e al aura distendea/le chiome al sen raccolte*; per Udine, *la sottil gonna avea succinta al seno/di drappo ondoso e di vaghezza pieno* (così i bresciani Cesare Arici: *l'abito ondeggiante/Si rannodava con fermaglio al petto*; e Antonio Buccellenti 1858: *e della veste/I refluenti seni al petto annoda*). Si va inoltre affermando per "piega" la parola "seno" quando si tratta di un drappaggio femminile (parola che presumibilmente non si userebbe per un abito maschile): Caro: *e con bel nodo stretto/tenea raccolto della gonna il seno*; Ambrogi: *in breve nodo accolti/Della gonna ondeggiante i lievi seni*; Bondi: *stretta in aurei nodi/Della succinta veste i seni ondosi*; Eufrosina Massoni, poetessa lucchese (1829): *del purpureo manto /Gli ondosi seni in un bel nodo accolti*.

²⁹⁰ Reckford 1995-1996: 20. Si veda anche la traduzione spagnola di Garcia *et al.* (2009), che opta per la seguente soluzione: *en un nodo recogido su escote flotante*, dove "escote" significa "scollatura".

²⁹¹ Reckford 1995-1996: 39, n. 36. Non meno "sdrucchiolevo", fin dai tempi di Manilio, risulta *defluxit*, tanto che la sorte di *fluentis* va forse studiata in connessione con le alterne vicende del verbo (vd. *infra*: ad es. 320-321).

²⁹² Vd. anche Bondi: *nel girarsi in fianco/Lampo improvviso folgorò strisciando/Su la rosea cervice*; Wordsworth: *as she turned away, all bright/Appeared her neck, imbued with roseate light*; J. Conington 1866: *She turned, and flashed upon their view/her stately neck's purpureal hue*.

splendore (Angilu di Capua: *mutau sou culuri rusatu, lu quali multu risplandia*). Altrove la traduzione ha bisogno del supporto metaforico della rosa di maggio (Gavin Douglas 1513²⁹³: *turnand incontinent,/Hir nek schane lyke onto the roys in May*)²⁹⁴ o dei lillà (Jacques Delille 1804: *mais à l’oeil du héros/elle offre, en détournant sa tête éblouissante,/d’un cou semé de lis la beauté ravissante*). In qualche altro caso il rosa lascia il collo e si stabilizza sulle spalle (Williams 1910: *She ceased and turned away. A roseate beam/from her bright shoulder glowed*); sulle guance (Udine: *Ne li occhi aperse il lucido splendore/e ne le guance le vermiglie rose*, dove lo splendore si separa dal colore rosa e promana dagli occhi); sulla fronte (Massoni: *e rifulse la rosata fronte,/Nel voltarsi*); sulla faccia (De Saint Gelais: *sans longue pose/sa face fut d’une couleur rosee*), sulla gola (Charles Bowen 1887: *in the sunlight suddenly gleamed/All her roseate throat*) o sul seno (Girolamo Luigi Calvi 1846: *disparendo, dal rosato collo/ e dal seno rifulse*).

Ma più il rossore si sposta dal collo e guadagna nuove parti del corpo, più il traduttore deve fare i conti con il movimento impresso alla vergine da Virgilio (*avertens*), che gli impedisce una più dettagliata visualizzazione. Vediamo quindi che dal ricorrente “volgersi”, “voltarsi”, “voltarsi a dietro”, “girarsi in fianco”, “voltare le spalle”, si passa a un più generico “partirsi”, “disparire”. La posizione della vergine, mentre si trasforma in Venere, tende a farsi frontale (Udine: *rivolta a lui quel volto/ scoperse, ove ogni bel tenea raccolto*; Beverini: *in voltarsi, a guisa di baleno/vibrò ‘l collo rosato aureo splendore,/che uscìa dal volto lucido e sereno*).

I traduttori si esercitano sulle chiome e l’odore dell’ambrosia (*Aen.* 1, 403-404 *ambrosiaequae comae divinum vertice odorem/spiravere*). I capelli sono “inanellati” (Andrea Lancia); Angilu di Capua li paragona a un velo che spande odore di dea e arriva insieme alle vesti fino ai piedi (*e li soi capelli a modo di un/velu gictavano oduri di dea, cum soi vestimenti fino a li piedi*), invenzione che riappare in Dryden (*and dishevel'd hair, /Which, flowing from her shoulders, reach'd the ground./And widely spread ambrosial scents around*). Per Armannino, *li suoi capelli li quali aveva isparti si*

²⁹³ Su Douglas, autore della prima traduzione inglese (in dialetto scozzese), vd. ad es. Singerman 1986.

²⁹⁴ Vd. anche la traduzione cinquecentesca di Thomas Phaer: *and therwithall she turnd aside her face,/as red as rose she gan to shine*; cfr. Ahl: *And her neck gleamed brightly/as roses*.

raccolsero in due trecce bionde. Il colore delle *comae* è ancora quello dell'oro, sono bionde e belle (De Saint Gelais: *toute luysat les cheveux blondz et beaulx/furent remplis d'odoremens novueaulx/et respirent une senteur divine/d'ambroysie moult precieuse et digne*; Ambrogi: *e dalla fronte /D'ambrosia tramandar' divino odore/Le bionde chiome*; Alfieri: *ambrosia pura /Celeste scaturì dalla ondeggiante /Aurea chioma*). L'ambrosia è preziosa e degna (De Saint Gelais), ha un odore glorioso e dolce (Douglas), è un balsamo (Perrin), è qualcosa di nascosto ad arte nei capelli (Udine: *Le chiome ivi spirar divin odore/d'ambrosia ch'entro lor forse nascose*), tende a ritornare nel suo luogo di provenienza, il cielo (Delille: *de ses cheveux divins les parfums précieux/semblent, en s'exhalant, retourner vers les cieux*).

Ci si dedica quindi al movimento della veste (*Aen.* 1, 404 *pedes vestis defluxit ad imos*), cercando un termine adatto per *defluxit* (Lancia: *lli vestimenti/riscorsero a' piedi*; Ciampolo di Meo degli Ugurgieri: *la vesta sua andò giù alli piedi*; Sansedoni: *Mandò giuso la veste ai bassi piedi*; Dolce: *la vesta al talon si vide gire*: qui il movimento è esplicitamente ricondotto all'osservatore; Louis de Masures 1560: *Iusques aux piedz coula son vestement²⁹⁵*; Lelio Guidiccioni 1642²⁹⁶: *e a l'imo/del piè scorse la vesta*; Trapp: *down flows her waving robe*; Voß: *tief floss das Gewand zu den Füßen hinunter*; Francesco Duca 1859: *la veste/maestosa fluita libera insino/all'imo piè*; Ahl: *and her dress streamed down to the top of her ankles*). Spesso i traduttori non si accontentano di un solo termine (De Saint Gelais: *soudainement sa robe deseindit/ jusques aux pieds et au long s'estendit*; Delille: *sa robe en plis flottants jusqu'à ses pieds s'abaisse*, dove l'idea dell'acqua è affidata a "flottant"; Buccelloni 1858: *delle piante all' imo/Prolisso il vestimento si diffuse*: qui al verbo "diffondersi" è associato l'aggettivo "prolisso" per ottenere la suggestione dell'acqua; William Morris 1876: *and o'er her feet her skirts fell shimmering down²⁹⁷*). Alcuni avvertono la necessità di

²⁹⁵ La resa di *defluxit* offerta dal poeta De Masures, che riprende il passaggio sui *sinus fluentes* (*D'un neud estoit troussé et retenu/Le ply coulant de sa vesture belle*), avrà fortuna: essa verrà accolta da De Pongerville 1843 (*sa robe s'écoule à ses pieds*) e quindi da Sainte-Beuve nella sua traduzione del passo: vd. *infra*: 189-90.

²⁹⁶ Su questo intellettuale lucchese attivo a Roma nella cerchia di Scipione Borghese Caffarelli e poi del cardinale Barberini, vd. Di Monte 2004.

²⁹⁷ La traduzione del poeta e artista William Morris influenzerà R.G. Austin nel suo commento al passo (vd. *infra*: 183).

ricordare il vestito annodato della *virgo* e insistere sull'idea di una nudità - simboleggiata a volte dal solo piede - che viene coperta (ad esempio Armannino: *li panni corti a lei si fecero lunghi e infino ai talloni tutta la coprono*; Douglas: *Hir habyt fell down coveryng to hir feit*; Udine: *e 'l piè che dianzi uscia dal lembo fore/co 'l lembo ch'abbassò tutto nascose*; Caro: *e la veste, che dianzi era succinta,/con tanta maestà le si distese/infino a' piè*; Beverini: *si sciolse de la veste il lungo seno/e 'l piè coprì con maestoso honore*; il traduttore spagnolo Francisco Vargas Machuca 1792: *desprendiò hasta los pies, al ausentarse,/el vestido, que el nudo le prendia*). Altri infine cercano di dar forma alle loro personali visualizzazioni elaborate sulla base dei vestiti femminili d'epoca (Dryden: *In length of train descends her sweeping gown*; Pitt: *Her sweeping robe trail'd pompous as she trod*; Conington: *her falling robe her footprints swept*).²⁹⁸

Una correzione di Geronimo Zoppio ci segnala il lavoro dei traduttori: in una prima versione (1554) egli scrive infatti:

Mandò la veste a piei, con grande ardore
riconobbe la madre allhor Enea

Nella seconda (1558) invece compare:

cadde la veste a i pie con grande onore.
Riconobbe la madre allhor Enea

L'*ardore* di Enea nella prima versione viene sostituito con l'*onore* attribuito alla veste mentre copre la nudità della dea.

Anche l'andatura che svela la vera natura della *virgo* impegna variamente i traduttori (*Aen.* 1, 405 *et vera incessu patuit dea*). Alcuni non si accontentano di registrarne la natura divina, ma precisano che si tratta di Venere (Angilu di Capua: *et*

²⁹⁸ È rilevante poi come siano ricorrenti termini come “pompa”, “maestà”, “dignità”: ad es. Caro: *e la veste, che dianzi era succinta,/con tanta maestà le si distese/infino a' piè*; Beverini: *si sciolse de la veste il lungo seno/e 'l piè coprì con maestoso honore*; Pitt: *Her sweeping robe trail'd pompous as she trod*; Duca: *la veste/maestosa fluia libera insino/all'imo piè*. C. H. Sisson 1986 usa, per il movimento della veste, l'espressione “to fall into place” (*her robe fell into place*), contrapponendo la ‘scompostezza’ della *virgo* alla compostezza della dea madre: nell'immagine finale “tutto torna al suo posto”, come alla soluzione di un rompicapo.

*cussì andandu si mustrau virazamenti essiri dea Venus; Caro: ch'a l'andar anco,/e dea veracemente e Venere mostrossi; Dryden: *And, by her graceful walk, the Queen of Love is known*). Altri non si affidano alla sola andatura, ma, come Dryden (“graceful walk”), la qualificano: è graziosa, è maestosa, lenta, serena (Pitt: *and her majestick port confess'd the god*; Machuca: *y en su marcha serena, magestuosa,/diò à conocer entonces que era diosa*; Duca: *lenta si mosse e sparve,/ed all'incasso vera diva apparve*).*

L'espressione virgiliana *vera dea* spinge a esplicitare un'opposizione con falso, anticipando il tema delle *falsae imagines* (*Aen.* 1, 408), come anche un'opposizione con il corpo mortale della *virgo* (De Saint Gelais: *brief au partir bien se feist apparoistre/ doite deesse non mye corps terrestre*; Dolce: *Ella nel caminar dimostrò fuore/com'era vera dea senza mentire*; Beverini: *e gettate da sé le finte larve/vera dea nell'andare ella comparve*).

Da ultimo non pochi tra i traduttori si concentrano sulle *falsae imagines* e sullo stato d'animo di Enea.²⁹⁹ Si veda ad esempio Zoppio 1558, che rappresenta Enea con le “man tremanti”:

Perché giungere anchor non m'è concesso,
madre, a le tue queste mie man tremanti,
e udire il vero ragionar tuo stesso
con questi detti e simili altrettanti?

Il rimando alla poesia elegiaca individuato dai commentatori è da un lato bloccato dalla robusta presenza di termini come madre e figlio, dall'altro si affaccia attraverso il *topos* del lamento dell'amante esposto alle frivole menzogne dell'amata:

Dell'Anguillara:

Deh, perché m'hai nascosto il vero volto?
Onde è ch'un'altra a me ti sei dipinta?
Perché non ti veggio hora e non ascolto
la tua vera favella e non la finta?

²⁹⁹ Cfr. la traduzione di Bowen delle parole di Enea: *Why, mother unkind,/Cheat thy son so often with phantoms false as the wind*; e quella ad opera di A. Hamilton Bryce 1897: *why am I not allowed to clasp hand in hand, and to hear and return true words of real life*?

Il giunger mano a man perché m'è tolto?
È la pietà materna adunque estinta?
Perché non posso al tuo vero splendore
render, com'io vorrei, pregio et honore?

Udine:

A che schernir così e sovente,
tu ancor crudel, il figlio? A che la vera
tua sembianza coprirti? A che presente
negarli la tua destra? E chi t'ha spinta
seco a parlar con voce falsa e finta?

Questo luogo comune è complicato dall'accento che molti pongono esplicitamente sulla assenza di motivazioni comprensibili dell'inganno, marcato dall'iterazione di "perché?" "a ché?", che ha come risultato l'impossibilità di un contatto fisico:

Beverini:

Tanto la sorte mia non ti commosse,
che tu, crudele ancor, prendi a schernirla,
diletta madre, e di mentiti panni
con immagini false il figlio inganni?
Quasi non fossi tuo, ma ignoto e strano,
celarmi il volto e simularmi il ciglio?
e negarmi d'unire e mano a mano
e ch'io te chiami madre e tu me figlio?
e in vece de i veri il nome vano
con qual mente supporre e qual consiglio?

Delille:

"Quoi! toi-même, ô ma mère!
Tu te plais à tromper un fils qui te révère!
Quand pourra mon amour te presser sur mon sein,
mas yeux fixer tes yeux, ma main serrer ta main?
N'abuse plus mes sens: que le fils le plus tendre
puisse en effet te voir, te parler, et t'entendre!"

Duca:

Ah! perché ognora
mi deludi, crudel, con falsa immago?
Nè destra a destra unir, né mai finora
il mio lungo desio potei far pago
di contemplarti almen qualche brev'ora
nel tuo vero sembante...

10. Immagini

Abbiamo visto che a partire dal XVI secolo non pochi testi mostrano di interpretare *sinus* come seno nudo. La cosa trova quasi immediatamente riscontro nell'iconografia della scena e la *virgo* dal XVI al XIX secolo viene spesso rappresentata a seno scoperto rompendo col canone iconografico dei secoli precedenti. La stessa linea di tendenza investe, a partire dall'Ottocento, la scena dello svelamento.³⁰⁰ Insomma le oscillazioni semantiche di *sinus*, associate a quelle di *fluentis*, di *defluxit*, dell'aggettivo *Spartana* — e corroborate dalla tradizionale iconografia della dea dell'eros, dove prevalente è la sua nudità— trovano in parte riscontro nel modo secondo cui gli artisti hanno rappresentato l'episodio della selva.

È difficile dire quanto influenzi l'immaginazione artistica non solo la lettura del testo nell'originale latino o nei volgarizzamenti³⁰¹, ma anche l'esegesi e la sua incidenza nella cultura del committente.³⁰² Di certo l'artista lavora immaginando i personaggi virgiliani con vesti, armi, calzature, pettinature, ornamenti, ripresi dal suo presente e collocati in sfondi spesso anacronistici. La riconoscibilità del racconto è affidata al dettaglio: l'arco, la selva, lo sfondo urbano, la nube. Ma a decidere di alcuni particolari importanti è spesso il tempo storico e la destinazione dell'opera. Non è detto per esempio che la *virgo* sia sempre succinta: la sua veste può essere simile a quella di una dama d'alto lignaggio, può avere una scollatura accentuata o quasi inesistente, può essere aderente o ampia, braccia e spalle possono essere nude o coperte, la gestualità può risultare cordiale o composta, la pettinatura è molto varia come del resto le calzature. Allo stesso modo muta la distanza tra i due uomini e la dea travestita: essa

³⁰⁰ Per questa breve indagine iconografica sono stati di grande utilità i seguenti strumenti: il lavoro di Courcelle (1984) sulle immagini dei manoscritti virgiliani dal X al XV sec.; la schedatura delle illustrazioni delle edizioni virgiliane a stampa (1502-1840) messa a punto da Suerbaum 2008; il catalogo della mostra “Virgilio nell'arte e nella cultura europea”, allestita presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, a cura di M. Fagiolo 1981; il capitolo intitolato “Art and Landscape” in Hardie 2014b; il ricco repertorio di raffigurazioni di Venere nell'*Eneide* dell'Académie de Nancy-Metz consultabile su: <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm>.

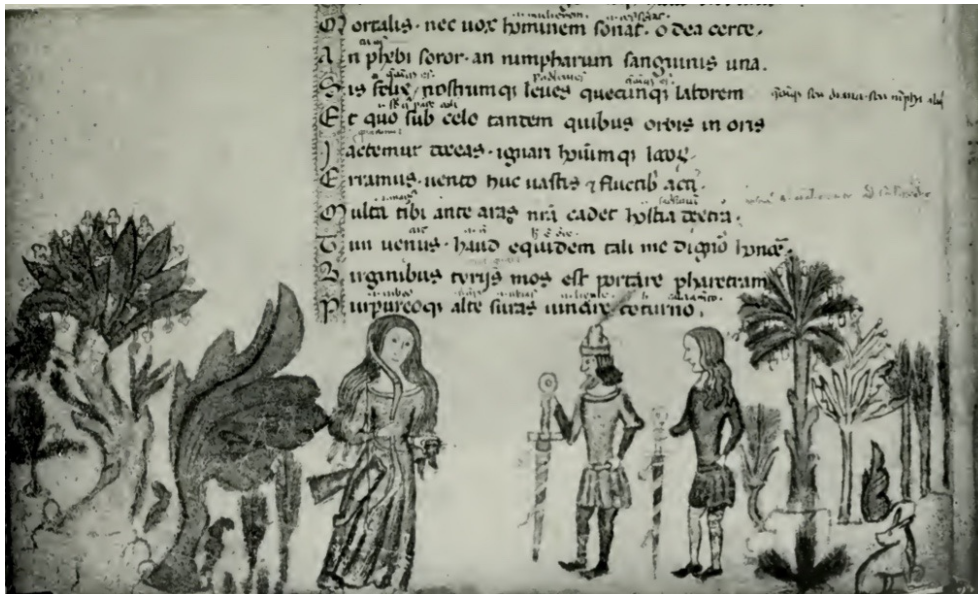
³⁰¹ Sulle interazioni tra i volgarizzamenti dei classici e l'iconografia si veda Ginzburg 1986: 133-157, che analizza l'uso dei volgarizzamenti ovidiani (e delle loro illustrazioni spesso rudimentali) da parte di Tiziano.

³⁰² Di particolare interesse da questo punto di vista sono le notazioni dedicate da Aby Warburg 1999 (ed. ingl.) alle interazioni tra l'iconografia di *Venus-virgo* e l'esegesi allegorica del passo (Servio, Landino); si veda inoltre Morrison 1992, che però non si occupa in specifico della nostra scena.

può essere marcata o ridotta. Va inoltre rilevata la difficoltà di rappresentare la Venere *avertens* dell'agnizione, un po' per ragioni compositive, un po' perché l'immagine della Venere nuda e quella della Venere coperta confliggono, fino in qualche caso a spingere l'artista a rinunciare alla rappresentazione.

Vediamo qualche esempio che ci permetta di comporre una piccola storia, ovviamente parziale, dei mutamenti iconografici a cui abbiamo accennato.

Nell'immagine del Vaticano Latino 2761 (fol. 5^v, XIV sec.), *Venus-virgo* indossa una veste a pieghe ampie che arriva fino a terra, impugna un arco turco, la faretra, anch'essa orientaleggiante, le pende dal fianco.³⁰³ I capelli sono sciolti e molto lunghi. Il vestito è accollato e i seni hanno scarso rilievo. Enea e Acate sono composti cavalieri che se ne stanno a discreta distanza dalla *virgo*. La selva pare folta e minacciosa dal lato della donna, mentre più rada, più ordinata è la vegetazione dal lato dei due uomini.³⁰⁴



³⁰³ Come vedremo, nelle immagini trova piena attuazione quella fusione tra descrizione della *virgo* e descrizione delle *sorores* già presente nei commenti.

³⁰⁴ Trovo l'immagine in Zabughin 1921-23, vol. 2: 112.

Ma già in questa miniatura (Valencia, Biblioteca Universitaria 748, XV sec.) l'iconografia comincia a cambiare. Qui la *virgo* esibisce una *succinctio* che lascia scoperte le ginocchia. L'abito invece è accollato e non lascia intravedere le forme della fanciulla. Il nodo è ben visibile sul davanti, fissato alla cintura. La veste, così come i capelli biondissimi, è agitata dal vento. Contrasta con il bianco del vestito³⁰⁵ una faretra



di un rosso brillante. L'atteggiamento è disinvolto e accogliente. Enea è rappresentato come un re, porta la corona e ha un'espressione e una gestualità cordiali, ma la distanza tra l'eroe e la *virgo* è marcata, Acate si intravede appena. Il paesaggio è una sintesi del percorso di Enea: c'è l'insenatura con le navi, la selva è un insieme di boschetti ordinati, Cartagine è un castello sullo sfondo.³⁰⁶

³⁰⁵ Il dettaglio cromatico, assente in Virgilio, si trova ad es. nella *Storia di Troia: ella andava vestita di un drappo bianco corto in fine alle ginocchie*. In questo rifacimento c'è anche il gesto con cui Venere indica la strada ai due uomini (*Et ella distese la mano, e mostrolli la via*).

³⁰⁶ Trovo l'immagine in Courcelle 1984, vol 2: 221.



Nel particolare del cassone nuziale sul “Naufragio di Enea” dipinto da Apollonio di Giovanni (1450-60) e conservato nella Yale University Art Gallery, la vergine tiria è riccamente adorna, ha stivali d’oro, è pronunciato il panneggio dovuto alla veste succinta che scopre il ginocchio, stringe un arco alla turca, i capelli biondi e sciolti sono parzialmente coperti da uno sfarzoso copricapo con ali di drago.³⁰⁷ La scollatura del vestito è pronunciata, le braccia sono nude. È fortemente ridotta la distanza tra la *virgo* e i due uomini, anch’essi riccamente vestiti. La fitta

selva delle illustrazioni precedenti lascia il posto a un paesaggio prevalentemente roccioso. Si vedano anche le raffigurazioni dell’incontro nel Virgilio Riccardiano (sotto)



³⁰⁷ Warburg 1999 (ed. ingl.): 415.

pregevolmente illustrato dall'artista.³⁰⁸ Apollonio ripete la rappresentazione, ma la divide in due momenti significativi. Nel primo rappresenta la tensione dell'incontro tra estranei: la fanciulla ha pronta una freccia, Acate ed Enea mostrano disagio, stupore, sorpresa, con una gestualità molto accentata. Nel secondo blocco la tensione è caduta e la conversazione è ormai più distesa. La selva è minutamente rappresentata e rifinita. L'abbigliamento della fanciulla è lo stesso del cassone che abbiamo analizzato sopra.



Se si esamina questa medaglia nuziale di Niccolò Fiorentino (1486 ca., sopra), sul cui bordo si legge *virginis os habitumque gerens et virginis arma*, la fanciulla sembra librarsi su una nuvola. Indossa lo stesso copricapo con ali di drago e gli stessi stivali che

³⁰⁸ Su queste raffigurazioni vd. Morrison 1992, che pone in continuità le acquisizioni pittoriche di Apollonio Di Giovanni con quelle dei coevi commenti all'*Eneide*, in particolare Landino, erede della linea allegorica di Fulgenzio e Bernardo Silvestre. Sul Virgilio Riccardiano, risalente al 1460 ca., e sul contesto medicco in cui si situa vd. ad es. Patterson 1987: 69 e ss.; Lazzi 2004 fornisce una descrizione del codice.



La fanciulla del “Virgilio di Strasburgo” (nel particolare riportato sopra), prestigiosa edizione illustrata delle opere del poeta (1502)³¹⁰, ha capelli lunghissimi e molto mossi, un arco, dei calzari che arrivano a coprirle le ginocchia, una veste molto succinta e una scollatura ampia che suggerisce un seno abbondante. L’ambiente sintetizza tutto il racconto prima dell’agnizione. Questa

abbiamo visto in Apollonio di Giovanni; è coperta di una veste vagamente trasparente e molto mossa, a cui l’artista sembra aver dedicato grande attenzione. La *virgo* stringe in una mano l’arco, nell’altra una freccia, la faretra spunta da un lato. Ha capelli sciolti e, quel che conta per il nostro discorso, ha seni decisamente pronunciati, sebbene ben coperti.³⁰⁹



³⁰⁹ Su quest’opera e sul contesto neoplatonico in cui si colloca si veda Warburg 1999 (ed. ingl.): 117; 153 n. 132; 411-416, che riconduce la Venere raffigurata dall’artista all’interpretazione landiniana della scena e annota: “Venus’s message and appearance deliberately unsensual”. A suo parere inoltre la presenza di *Venus-virgo* su questa medaglia di destinazione nuziale (come già il cassone di Apollonio) sarebbe da connettere alla funzione astrologica propizia al congiungimento ricoperta da Venere in Vergine nella spiegazione serviana.

³¹⁰ A cura di Sebastian Brant e Johannes Grüniger. Gli autori, nei due poemi introduttivi, si propongono espressamente di commentare l’opera anche attraverso le immagini, in modo che anche gli *indocti* comprendano appieno il senso del testo virgiliano. Le pregevoli incisioni (più di duecento) sono celebri per i loro anacronismi, visibili specialmente nelle architetture e negli abiti dei personaggi. Vd. ad es. Suerbaum 2008: 131-157.

immagine però acquista maggior interesse se la vediamo nell'insieme delle illustrazioni che nell'edizione di Strasburgo hanno al centro la figura di Venere. Nel programma



iconografico dell'artista la nudità della dea è una costante. Nella stessa edizione si può vedere infatti come l'illustratore ha raffigurato l'incontro tra Venere e Giove (pagina precedente): la dea appare nuda. E

nuda l'artista la rappresenta anche nel momento in cui Enea sta per uccidere Elena

(sopra). In questo caso però la dea è posta alle spalle del figlio, lo sguardo di Enea è rivolto verso ciò che la madre gli sta indicando. Tornando alla nostra scena, manca del tutto la rappresentazione dello svelamento, probabilmente perché l'artista avrebbe dovuto, in coerenza con l'impianto delle illustrazioni, mostrare la nudità di Venere. Il disagio nel raffigurare la madre nuda sotto gli occhi del figlio è testimoniato forse dalla soluzione che l'artista trova quando



rappresenta la scena della consegna delle armi nell'ottavo libro (a fianco). Come si vede, Venere è ridotta a una mano divina che spunta da una nuvola.

In questo arazzo realizzato a Bruxelles (risalente ai primi del XVI secolo e forse acquistato da Elisabeth I³¹¹), stando ai cartigli laterali (*cui mater media sese tulit obvia silva*), sono rappresentati i primi momenti dell'incontro. La selva ha un aspetto decisamente domestico, da essa sbuca Mercurio, Enea è in ginocchio, Acate è



stupefatto. I due uomini sono riccamente vestiti e armati. In netto contrasto, la fanciulla è a piedi scalzi. Dall'ampio e mosso panneggio spunta una gamba nuda ben oltre il ginocchio, il vestito lascia scoperta una spalla e uno dei seni. Da questo momento la nudità comincia a guadagnare terreno.

³¹¹ L'opera, che fa parte di un ciclo di cinque arazzi sulla storia di Enea e Didone (da Nettuno che placa la tempesta alle ammonizioni di Mercurio a Enea), è esposta nella Great Watching Chamber, Hampton Court Palace, Londra (<https://www.royalcollection.org.uk/collection/1255/dido-and-aeneas>). Sull'associazione tra la regina Elisabeth e *Venus-virgo*, vd. ad es. Di Matteo 1989. Per altri arazzi che raffigurano scene dell'*Eneide*, vd. Fagiolo 1981: 249-252.



Ecco che in questo affresco di Carlo Urbino (Palazzo del Giardino, Sabbioneta, 1585 ca.) la *virgo* indossa una veste molto succinta, calza coturni rossi e ha entrambi i seni nudi. Acate è scomparso. Enea e la fanciulla occupano il centro della composizione, tra loro non c'è più alcuna distanza, quasi si sfiorano. Sullo sfondo sono raffigurati eventi passati e futuri (la tempesta, l'approdo, Enea e Acate che danno la caccia ai cervi, l'arrivo a Cartagine in costruzione).³¹²

Ma è a partire dal Seicento che la nudità del seno si impone in maniera piena. Nei due dipinti di Giacinto Gimignani riportati nella pagina seguente, la vergine è in posizione frontale, circondata da amorini; la veste mossata ha ampi spacchi che mostrano le gambe. Nel primo dipinto (collezione privata, 1650 ca.) i seni sono offerti alla vista, appena protetti dalla mano che regge l'arco (uno degli amorini già prepara arco e freccia in direzione dei due uomini). Nel secondo (Milano, collezione privata, 1656 ca.), la nudità è decisamente più disinvolta.³¹³ In entrambi i casi l'artista riproduce un dipinto di Pietro da Cortona conservato al Louvre (1597 ca.).³¹⁴ La principale differenza rispetto

³¹² Su questo dipinto si veda: <http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aartpast.org%3A0300081033-32>.

³¹³ Trovo i due dipinti su <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm#gimignani>. Su queste opere vd. Fagiolo 1981: 111, che riporta una terza versione, in cui la *virgo* ha un seno nudo, coperto dalla mano con cui indica la strada ai due uomini.

³¹⁴ Cfr. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28648.

all'originale sta proprio nella rappresentazione della *virgo* a seno nudo, che nel quadro di partenza è avvolta in una veste voluminosa e ingombrante.



L'illustrazione di Francis Cleyn, basata su un'incisione di Wenceslaus Hollar e contenuta nell'edizione di John Ogilby (1654), poi ripresa nell'*Eneide* di Dryden (1697), mostra la *virgo* con veste succinta e annodata, pannello mosso, seni nudi.³¹⁵ Ha inoltre sulla spalla la pelle di lince maculata che nel testo è attribuita alle sorelle³¹⁶ e impugna un'asta. Intorno la selva e sullo sfondo Cartagine in costruzione.



³¹⁵ Dryden, nella sua traduzione, non accenna a quest'ultimo dettaglio. Su queste illustrazioni vd. ad es. Suerbaum 2008: 383-84.

³¹⁶ La pelle di leone è annoverata tra gli attributi della *virgo* ad es. nella *Fiorita* di Armannino (1325, "E sopra li suoi panni avea indosso una pelle di leone: calzata era come bertuccia").



La tendenza a evidenziare il seno della vergine è ancora visibile in questa vignetta (sopra) proveniente da una pregevole edizione settecentesca dell'*Eneide* di Annibal Caro illustrata da Giuseppe Zocchi (1760).³¹⁷



Nel dipinto di Angelica Kauffman (a fianco), “Venus directing Aeneas and Achates to Carthage” (Saltram, Devon, 1768), sono spariti i capelli sciolti, la veste non è succinta, ma esibisce la nudità della gamba ed è comunque di velo che mostra parti del corpo in trasparenza.³¹⁸

³¹⁷ Vd. Suerbaum 2008: 536-541.

³¹⁸ Trovo l'immagine su <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm>.

Veniamo ora al percorso iconografico dell'agnizione. Nel cassone di Apollonio di Giovanni (1450-60), del quale abbiamo già esaminato il modo di rappresentare l'incontro con la *virgo*, la differenza tra la cacciatrice tiria e Venere non è affatto marcata. Ma la posizione è cambiata: la *virgo* era di profilo e si rivolgeva ai due uomini; ora invece è rivolta verso lo spettatore, mentre Enea e Acate sono collocati in modo da vederla di spalle, cosa che suggerisce l'*avertens* virgiliano. Inoltre la veste, prima



succinta, ora è defluita fino ai piedi e intanto avanza la nube che nasconderà Enea e Acate (cfr. *Aen.* 1, 415 *ipsa Paphum sublimis abit*).³¹⁹ Analogamente nel Virgilio Riccardiano (pagina successiva), il vestito è defluito, la torsione è sottolineata dal fatto che Enea e Acate sono collocati decisamente alle spalle della dea, la quale sta lasciando la terra, librandosi su una nuvola.³²⁰

³¹⁹ Il dettaglio della nuvola che, come vedremo, nell'iconografia avvolge spesso la dea prim'ancora che i due uomini, è presente ad es. nel *Troiano* a stampa (1483, su cui vd. Parodi 1888): "E detto ciò una nuvola venne,/e si coperse la bella figura/e perdé l'arco con saecte e penne,/e dislongossi la sua vestitura".

³²⁰ Su questa illustrazione vd. Courcelle 1984, vol. 2: 173.



L'idea di una Venere librata in volo si afferma, mentre perde terreno la collocazione di Enea e Acate in una posizione che suggerisce la visione di schiena della dea. Nell'incisione di J. Lang e G. C. Eimmart contenuta in una versione tedesca dell'*Eneide* per bambini (1688) la dea è colta nella sua torsione mentre indica Cartagine in lontananza. Il panneggio della veste, che sembra lasciar scoperto un seno e forse un ginocchio, si confonde nella nube che coprirà i due uomini. Mentre Acate volge le spalle alla dea e protegge gli occhi, madre e figlio si guardano a significare l'avvenuto



riconoscimento. Da questo momento che Enea e Venere incrociano i loro sguardi diventa ricorrente.³²¹

Nel caso dell'affresco di G. B. Tiepolo (Villa Valmarana, Sala dell'*Eneide*, Vicenza, 1757), la torsione è accennata in volo, mentre il defluire della veste viene incoraggiato da un amorino. La nube è ormai una costante iconografica.³²²



³²¹ Su questo ciclo di illustrazioni si veda Suerbaum 2008: 430-443.

³²² Trovo l'immagine su <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm> (su questo ciclo di affreschi vd. Hardie 2014b: 196). Si veda anche il disegno del pittore campano Paolo de Matteis (1662-1728, Musée Bonnat-Helleu, Bayonne: <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm>). Lo schema iconografico comincia a evocare in parte quello dell'assunzione in cielo di Maria (cfr. ad es. Tiziano Vecellio, "L'Assunta", Basilica di Santa Maria dei Frari, Venezia, 1516-1518; Pieter Paul Rubens, "L'assunzione della Vergine", Cattedrale di Nostra Signora, Anversa, 1625-26).

Nel dipinto di Nathaniel Dance, “Venus appearing to Aeneas and Achates as a Huntress” (collezione privata, 1762), il gesto di rammarico di Enea, già accennato in Tiepolo, è più deciso e centrale. La dea ha un seno nudo, la veste è di velo, l’abito continua a lasciare scoperto un ginocchio.



Sono poi interessanti i tentativi di Julien de Parme (Stoccolma, Nationalmuseum 1770), che non solo oscilla tra la Venere a seno nudo e la Venere a seno coperto, ma si



interroga sull’*avertens* virgiliano variando la posizione di Venere fino al punto di rappresentarla di schiena in fuga, la *rosea cervix* bene in vista.³²³ Sia la soluzione della dea di schiena sia quella della dea frontale cederanno il passo a una rappresentazione meno dirompente nel dipinto conservato a Palazzo Pitti, Firenze (1770, pagina successiva).

³²³ Trovo le immagini su: <http://www.parmaperlarte.it/JuliendeParme.pdf>.



Il seno nudo riappare in questo disegno attribuito a un seguace di Julien de Parme (Berlino, collezione privata, inizi XIX sec.). Qui il gesto di rammarico di Enea si



accentua ulteriormente; la presenza dei dardi come attributo dell'eroe si è stabilizzata. La dea si alza in volo col suo arco, il nodo del vestito è sciolto. In basso la nuvola, in alto il carro.³²⁴

Il veneziano Vincenzo Guarana (Galleria Nazionale di Parma, 1781) dipinge Venere adagiata sulla nube insieme a due amorini. Il rosa della *cervix*, data la visione frontale, è collocato sulle guance e su parte della veste, ancora molto succinta. I seni sono seminudi e le gambe scoperte ben oltre il ginocchio. La dea si sta per volgere verso



il carro che si scorge alle sue spalle, ma lo sguardo resta fisso su Enea, che le tende una mano, stringendo nell'altra due frecce, forse una mutazione delle due aste di cui l'eroe e Acate si sono armati prima di mettersi in marcia (*Aen.* 1, 313). Sul lato destro in basso sono comparsi due cani, a indicare il contesto venatorio.³²⁵

³²⁴ Trovo l'immagine su: <http://www.bigli.com/quadro/648/seguace-di-julien-de-parme/venere-appare-ad-enea-e-acate-nel-lido-di-cartagin.aspx>.

³²⁵ Trovo l'immagine su: <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm>.

Nell'acquaforte di Bartolomeo Pinelli, che insieme ad altre stampe decorava un'edizione della traduzione dell'*Eneide* di Clemente Bondi (1811), Venere è in volo insieme a un amorino e, se si eccettua il velo trasparente che la dea lascia fluttuare davanti a sé, è nuda. Non c'è torsione; mentre si allontana, la dea guarda Enea, che si protende verso di lei stringendo in mano le frecce³²⁶.



³²⁶ Su queste illustrazioni si veda Suerbaum 2008: 607-613. Trovo l'immagine su: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=470265001&objectId=3085868&partId=1. La didascalia riporta il lamento di Enea nella versione del traduttore: "Ah madre", esclama, "e tu pur anco e tante volte in queste mentite forme il figlio tuo deludi? Perché fuggir? perché vietar ch'io stringa la tua con la mia destra, e senza velo udirti io possa, e favellarti, e gli occhi saziare e il cor del tuo divin sembante?" così mesto querelasi

Infine in questa sardonica (collezione Poniatowski, prima metà XIX sec.) la nudità della dea è totale. È rimasta la rappresentazione della torsione, ma il defluire dell'abito è sparito, resta solo il classico velo che le fluttua alle spalle. La dea pare aver abbandonato tutte le componenti del suo travestimento, anche l'arco e le frecce che Enea le tende.³²⁷



³²⁷ Trovo l'immagine su: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/0F3CE2F1-0BBE-4388-91BD-BFC2D87C3C6D>.

11. Venere parodiata

Le parodie letterarie naturalmente accentuano la commistione di *virgo* e *Venus*, le loro nudità, trascinandole entrambe nel burlesco e nell'osceno. Secondo P. G. Walsh già Petronio (*Satyricon* 6, 4 -7, 4) avrebbe riletto in chiave comica l'incontro nella selva.

itaque quocumque ieram, eodem revertabar, donec et cursu fatigatus et sudore iam madens accedo aniculum quandam, quae agreste holus vendebat, et "rogo" inquam "mater, numquid scis ubi ego habitem?" delectata est illa urbanitate tam stulta et "quidni sciam?" inquit consurrexitque et coepit me praecedere. divinam ego putabam et ... subinde ut in locum secretiorem venimus, centonem anus urbana reiecit et "hic" inquit "debes habitare." cum ego negarem me agnoscere domum, video quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes. Tarde, immo iam sero intellexi me in fornicem esse deductum.³²⁸

Per Walsh, "As Aeneas was directed to Carthage by his mother Venus, so this *mater* leads the way for Encolpius - to a local brothel."³²⁹ L'ipotesi è affascinante. I punti di contatto, come si vede, sono soprattutto di tipo tematico: lo scarso orientamento di Encolpio; la richiesta di aiuto³³⁰; anche se non manca qualche rimando lessicale: il termine *mater*, con cui Encolpio si rivolge all'*anicula*; l'aggettivo *divina* con la sua ambivalenza semantica. Se l'idea di Walsh è fondata, siamo di fronte a una vecchia Venere mezzana che invece di aiutare Enea-Encolpio a raggiungere la sua meta, lo conduce verso una Cartagine-bordello.³³¹

Ma a mio parere suggerisce una più evidente contiguità con la scena virgiliana un brano dell'*Historia Augusta*. Ecco infatti cosa scrive Elio Lampridio a proposito delle stravaganze di Eliogabalo:

Hist. Aug., Heliog. 5, 4-5

agebat praeterea domi fabulam Paridis ipse Veneris personam subiens, ita ut subito vestes ad pedes defluerent, nudusque, una manu ad mammam, altera

³²⁸ Il testo è tratto dall'ultima edizione di K. Müller 2003.

³²⁹ Walsh 1970: 87.

³³⁰ Il gesto di scostare il *cento* può invece ricordare la Venere di *Aen.* 2, 604-606.

³³¹ Come nota Michael Putnam 2008: 37-8, l'allusione petroniana testimonia la diffusione di rivisitazioni parodiche del poema a meno di un secolo dalla morte di Virgilio.

pudendis adhibita, ingenicularet posterioribus eminentibus in subactorem reiectis et oppositis. Vultum praeterea eodem quo Venus pingitur schemate figurabat, corpore toto expolitus, eum fructum vitae praecipuum existimans, si dignus atque aptus libidini plurimorum videretur.³³²

La descrizione di questo Eliogabalo-Venere di fronte a Paride fa ricorso alla formula virgiliana *pedes vestis defluxit ad imos* modificandola appena in *vestes ad pedes defluerent*. Già Manilio, come abbiamo visto, trasforma il defluire della veste di Venere in un'azione che scopre il corpo di Andromeda, anziché schermarlo. Analogamente, la messinscena di Eliogabalo testimonia che l'espressione virgiliana poteva essere letta non come movimento che copre la nudità ma come movimento che la manifesta in tutta la sua pienezza (*nudusque, una manu ad mammam, altera pudendis adhibita*). Oltre naturalmente a mostrarci che la scena trovava lettori che vi trovavano molto di più che una pura e semplice tonalità elegiaca (*ingenicularet posterioribus eminentibus in subactorem reiectis et oppositis*).³³³

Ciò detto, il travestimento parodico incontrerà la sua vera fortuna a partire dal XVII secolo.³³⁴ È un italiano, Giovan Battista Lalli, a darci la prima parodia del poema, l'*Eneide travestita* (1634).³³⁵ Nel caso specifico dell'episodio di cui ci stiamo occupando, Lalli pare intuire che la parodia permette di dar forma a ciò che il testo virgiliano suggerisce ma che è dicibile solo in chiave comica:

1, 63.
Ed ecco in mezo a la gran selva adocchia
Gratiosa donzella, e pareva tale;
Ella è sua madre, e intanto l'infinochia,
come in maschera occorre il carnevale.³³⁶

³³² Cito dall'edizione di R. Turcan 1997.

³³³ Sul travestimento di Eliogabalo, vd. Bittarello 2011, che però non nota la ripresa virgiliana. Come segnala Turcan 1993 *ad loc.*, secondo Suet. *Cal.* 52, 2, già Caligola si sarebbe presentato *Veneris cultu*.

³³⁴ Sulla fioritura delle rivisitazioni farsesche dell'*Eneide* a partire dalla metà del XVII sec. e sul travestimento burlesco in generale vd. Genette 1997. Secondo lo studioso (p. 71), questo genere letterario "si situa a metà strada fra la pura traduzione [...] e il commento critico". Genette (p. 12) annovera il travestimento tra gli "ipertesti", ossia testi derivati da testi anteriori tramite una trasformazione semplice o una trasformazione indiretta; si vedano inoltre Robertson 2009; Hardie 2014b: 173-188, secondo il quale la parodia è una forma di intertestualità.

³³⁵ Su Lalli vd. ad es. Von Stackelberg 1982.

³³⁶ Il testo di Lalli che qui riproduco è quello digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Va sottolineato il nesso donzella-madre, anche se l'ossimoro è disinnescato dall'espressione "e pareva tale", che risolve l'urto tra i contrari portando in evidenza il tema dell'inganno, accentuato dal verbo "infinocchiare" - verbo tra l'altro non privo di una sua durezza, visto che era spesso usato per le donne che ingannano gli uomini³³⁷. Qui tuttavia non si tratta di una donna qualsiasi, ma di una madre che "infinocchia" il figlio e che perciò nel verso seguente viene ridotta col suo travestimento a maschera di carnevale. Una madre che inganna il figlio travestendosi da donzella appare evidentemente un fatto di tale sconvenienza che può essere normalizzato solo in chiave di mascherata.³³⁸ O, come farà esplicitamente Paul Scarron nel *Virgile travesti en vers burlesques* (1648)³³⁹, in termini di "pièce pour rire"³⁴⁰:

Sa mère voulut s'en instruire
Et lui faire pièce pour rire:
 Prenant donc toute la façon
D'une fille faite en garçon,
 Et paroissant un jeune drôle
 Ayant un fusil sur l'épaule,
 Et chien couchant chassant devant,
 Branlant la queue et nez au vent;
Aeneas qui la vit vêtue
Tout de même que la statue
De Diane qui va chassant,
 Lui rendit salut en passant.
 Là-dessus une perdrix rouge
 Des pieds de la céleste gouge

³³⁷ UTET s.v. "infinocchiare" 1, vol. 7, p. 956.

³³⁸ In Lalli si affacciano temi che abbiamo già incontrato nella tradizione dei commenti: il potenziamento della bellezza della *virgo*, ma in chiave comica: "Ma tu chi sei, che con un'aria tale/Fai restar la più bella uno stivale?" L'effetto è ottenuto utilizzando un vocabolo della quotidianità, "stivale", all'interno di uno stupefatto elogio. Una tecnica non diversa viene impiegata per un'altra delle *notae divinitatis*: "E mandò al naso tali odori e tanti/Quanti n'ha seco un profumier di guanti", dove i profumi della dea cozzano contro il vocabolo "naso" e contro l'immagine del "profumier di guanti"; interessante è anche come il tradizionale eros indotto dalle ginocchia nude venga usato e immediatamente rovesciato nel tema altrettanto tradizionale dei coturni ("Venere a l'hor rispose: «honor celeste,-Guarda la gamba- usurpar'io non bramo:/Noi tutte in Tiro verginelle oneste/Arco portar, calzar coturni usiamo»). Riappare anche, nel finale, un Enea ridotto a *puer*: "Enea, come un fanciul che tiene in mano/Stretto un'augel, che nel più bel gli scappa,/Segue per lei con l'occhio di lontano;/Ma faccia quanto vuol non la racchiappa".

³³⁹ Su quest'opera vd. De Nardis 1986 e Genette 1997: 63-72.

³⁴⁰ Scarron insiste sul tema del gioco, dello scherzo anche quando accenna alle *falsae imagines* con cui Venere si è mostrata anche in passato al figlio: egli infatti sostituisce il lessico virgiliano con l'espressione "tours de passe-passe", giochi di prestigio.

Partit; en joue elle coucha,
Mais son gibier point ne toucha,
Soit que la poudre fût peu fine,
Ou bien que la dame Cyprine
Fermât les yeux, voyant du feu,
Ou bien qu'elle l'entendit peu.
Elle en rougit un peu la belle;
Son brave fils s'approcha d'elle,
Elle lui fit un doux regard,
Lui disant: «Monsieur, Dieu vous gard!»
A cette parole obligeante
Qui l'âme de son fils enchante,
Ce ne fut pas pour un petit
Qu'il en devint tout interdit³⁴¹

Scarron, nell'affrontare il tema del travestimento, lo modifica sostanzialmente. La madre Venere non si offre allo sguardo del figlio come donzella ma assume una forma maschile (“Prenant donc toute la façon/D'une fille faite en garçon”), cosa che cancella automaticamente quanto di perturbante l'episodio virgiliano offriva al lettore. Viene invece imbastita una commediola tradizionale in cui la natura di Venere è molto mal contenuta dentro il travestimento maschile. Il “garçon” infatti, più che un uomo sembra una Diana cacciatrice, prototipo evidentemente, nell'ottica di Scarron, di donna mascolina ben distante dalla femminilità di Venere. A svelare agli occhi di messer Enea che il giovane cacciatore è in realtà una donna è l'episodio della pernice, costruito sul motivo della inadeguatezza delle donne quando cercano di svolgere compiti maschili, e naturalmente sul tema del rossore che le rende ancora più attraenti. In Scarron quindi la

³⁴¹ Il Virgile di Scarron è disponibile in copia digitalizzata su <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8702481r.r=scarron%20virgile>.

potenza erotica di Venere prorompe comunque, al di là di ogni possibile travestimento, e finisce per investire il figlio avvincendolo.³⁴²

A partire da Lalli e Scarron, la linea parodica si concentra soprattutto su come il travestimento accoglie, potenziando o depotenziando, la bellezza seducente di Venere e il suo difficile conciliarsi con la funzione di madre. Il napoletano Nicola Stigliola, nella sua versione dialettale dell'*Eneide* (1699)³⁴³, racconta così l'incontro:

Appena trenta passe aveano date
e scontraie mamma dea, che a la feura
n'otra pareva, ma de la bellezza tale
che Anea se mese subbeto l'acchiale.

Questo seicentesco Enea che inforca gli occhiali per vedere meglio le grazie di una fanciulla che di fatto è sua madre sintetizza in chiave comica quanto l'episodio virgiliano fosse percepito come scabroso.³⁴⁴ Ben più avanti si spinge Charles Cotton (1664-65)³⁴⁵, che attribuisce a Enea il “great mistake” di aver scambiato per una vergine

³⁴² Si vedano i versi dedicati alla metamorfosi finale, tutti imperniati sullo sguardo attonito di Enea: “*Imaginez-vous, s'il vous plaît./S'il eut alors l'âme étonnée./Notre pauvre messire Enée/La voyant grandir à l'instant/De quatre pieds et d'un empan;/Sortir odeur de frangipane;/Voyant ses habits s'allonger./Et la voyant sitôt changer./Reprenant sa forme première./Que même sans voir la manière/Dont elle se mit à glisser./Autre qu'un sot n'eût pu penser/Qu'elle ne fût une déesse*”. Nel testo di Scarron inoltre Enea formula la seguente domanda: “*Et n'aurai-je jamais le bien/ De joindre votre bec au mien?*” La richiesta del bacio materno era già comparsa, come abbiamo visto, in Ascensio e Pomponio Leto. Si veda poi, sempre in ambito francese, il *Virgile en France* di Victor Alexandre Chrétien Le Plat du Temple (1807-1808), riscrittura farsesca dei primi sei libri del poema come allegoria della rivoluzione francese. Notevole soprattutto la versione dello svelamento finale, dove l'autore, a caccia di segnali materni nel comportamento di Venere, si allinea con i commentatori di professione: “*La sorcière, à ces mots, disparut à leurs yeux./Le héros reconnut à l'essence de rose,/Qui parfumait l'endroit de la métamorphose./Les traces de Vénus; il murmura du tour/Que sa galante mère avisait en plein jour./Mais pour le consoler de la subite frasque./Cyprine adroitement les habilla d'un masque*”. Su questo testo farsesco, vd. Kallendorf 2007: 196 ss.

³⁴³ Sul gesuita Stigliola e sulla sua *Eneide* vd. Giordano 1992: XV-XXIV, autore dell'edizione da cui cito.

³⁴⁴ Stigliola si dedica molto allo sguardo di Enea sulla *virgo*, della quale dà una colorita descrizione: “*74. Da capo a pede Anea la va squatranno [...]*”; “*75. L'arco aveva a le spalle e sciarvogliata/la capellera all'aria sbentolava/e pareva n'onna d'oro spececcata/quanno lo viento la cotoliava;/e la gonnella, che teneva auzata/nfi' a le denocchia nude, annodecava/co le ponte de vascio a la centura/e d'oro nce tenea la legatura*”. A Stigliola sembra inoltre improbabile che Enea non ipotizzi almeno, data la bellezza della *virgo*, che si tratti di Venere (come già faceva Anchise nell'Inno omerico), e quindi aggiunge di suo: “*77. [...] O Dea, ca sse bellizze e la parola/ non so' cosa de femmena mortale/-io nce vorria scommettere na mola/ca de lo Sole si sore carnale-/o quarche bella Ninfa semedeo/o sarraie la seconna Cetarea!*” Nel finale inoltre Stigliola è tra quelli che potenziano il tema del profumo e il punto di vista di Enea: “*97. Accossì disse e, chiena de sbrannore./votaie le spalle e co na sbattutella/de capellera ne iettaie n'addore./che pareva de garuofane e cannella/-se 'ntese allecchiare Anea lo core-/ e pe nfi' a li tallone la gonnella,/sfuienno, le calaie e a la feura/Dea se mostraie e a la cammenatura!*”

³⁴⁵ Su Cotton, vd. Caldwell 2008; Hardie 2014b: 181-183.

proprio sua madre Venere, sulla cui reputazione si dilunga in termini esplicitamente osceni:

Thus going then abroad for food,
He meets his mother in a wood;
So snug she was, and so array'd,
He took his mother for a maid:
A great mistake in her, whose bum
So oft had been god Mars his drum,
When oft, full oft the lusty drum-stick,
Breaking quite through would in her bum stick.

La stessa bellezza di Venere è degradata dall'abuso sessuale: quando la dea si manifesta al figlio, Cotton la descrive col collo lentiginoso, il corpo maleodorante e l'andatura zoppicante:

With that she turn'd to go away,
and did her freckl'd neck display;
By which, and by a certain whiff,
came from her arm-pits, or her cliff,
and a fine hobble in her pace,
Aeneas knew his mother's grace.³⁴⁶

Venere insomma è una madre-prostituta che si allontana in fretta perché ha un appuntamento nella malfamata Ram-alley:

nor could she tarry, to say truly,
for she had made a promise newly,
to meet a friend of her's to dally,
in a blind street they call Ram-alley.

Lo stesso accade nel travestimento in friulano di Gian Giuseppe Bosizio (1660-1743). La vergine tiria è una “verzinella galant” che, nel mutarsi in Venere, “la biella dea d'amor”, si carica di toni farseschi:

³⁴⁶ Il testo di Cotton (ed. 1765) è digitalizzato dalla New York Public Library.

Dit ch'ha cusì, d'inusitat splendor
i brilla 'l crin; e lassà là una vessa,
ch'avea d'ambrosia un manifest odor.
Si volta via di lor plui che di pressa;
e il cottulin, ch'avea succint all'or
sora i zenoli, in forma di braghessa
I chiadè sui calcagns; di mud ch'Enea
podè ben osservà ch'era una dea.

Al crin che brilla “d'inusitat splendor” segue la degradazione dell'odore divino ridotto a una “vessa”, mentre l'abito, denominato “cottulin”, le cade “in forma di braghessa” sopra i calcagni, cosa che spinge Enea, dopo un'attenta osservazione, a dedurre che era una dea. Lo stesso abbassamento tocca alla scena dell'agnizione e al lamento di Enea:

Ma quand che 'l cognossè ch'era so mari:
Mari crudel (al scomenzà gridà)
ce zuc fastu di me, cul to lunari,
che in mil figuris mi ti fas mudà?
Ahimè! dami la man! non soi no un lari
soi pur to fi: ti prei non mi lassà!
Discorin, chiara mari, un po' tra no;
Non fa ch'io resti un barba Niccolò.

Le false immagini sono ridotte alle mille figure di un lunario e l'atteggiamento di Venere che fila via veloce è abbassato a quello una donna che fugge via da un ladro. Enea stesso supplica in chiusura di non essere lasciato lì da solo come un “barba Niccolò”.

Anche Henry Fielding si serve dell'episodio: lo usa due volte per mettere alla berlina il culto dei classici e la tendenza a preferirli alla grezza vita contemporanea.³⁴⁷ Vediamo innanzitutto come è rappresentata la scena della trasformazione della fanciulla tiria in Venere:

A Parody, from the First Aeneid

She said; and turning, shew'd her wrinkled Neck,
In Scales and Colour like a Roach's Back.
Forth from her greasy Locks such Odours flow,

³⁴⁷ Su Fielding parodista dell'*Eneide*, vd. Caldwell 2008; Hardie 2014b: 183.

As those who've smelt Dutch Coffee-Houses, know.

To her Mid-Leg her Petticoat was rear'd,
And the true Slattern in her Dress appear'd.³⁴⁸

La dea è ridotta a una vecchia prostituta (“slattern”) dal collo grinzoso, colorato come il dorso di uno scarafaggio, che piuttosto che spirare ambrosia è impregnata degli odori da caffè olandese, ed è pronta a tirare su a mezza gamba la sottogonna mostrandosi per quel che è.³⁴⁹

L'incontro tra Enea e la madre è ancora più duramente sbeffeggiato nel *The Vernon-iad* (1741)³⁵⁰, dove la satira investe anche la tonalità dei filologi con il loro linguaggio dotto e il ricorso alle citazioni³⁵¹:

109. What Man will ever kiss [33.] my — again;
Will flatter, cringe or bend his Body low?

[33] *Kiss my — again*. This Hiatus is indeed highly to be lamented. It is doubtless a Place of great Obscurity. A Hole (says one) which the Devil would not attempt to stop. Dr. B. calls it, not without a Sneer, *Ditis Spiraculum*; whence I imagine he *smells* the true Reading: However I shall venture to offer a Conjecture in Opposition to those who would supply the Word στόμα (*Mouth*) in the Original, being (say they) the only Seat of Kissing. But, first, *Aristophanes* shews us, that the *Corinthian Ladies* were wont to present another Part to their Lovers.

Τὸν προκτὸν αὐτὰς εὐθὺς ὡς τοῦτον τρέπειν Plut. 155.

And this too it seems was a very particular Favour, and conferr'd only on their rich Favourites. Venus was so liberal of the same Part that she obtained the Epithet of καλλίπυγος. Nor was that a Sign of Wantonness; for when *Homer* describes the chaste Andromache taking Leave of her Husband, he says she did it ἐντροπαλιζομένη, a Word which hath been misunderstood by all his modern Commentators. *Virgil*, who truly comprehended his Meaning, renders this Word by *avertens*,

³⁴⁸ Il testo è contenuto nel primo libro di *Miscellanies* (1743), che cito dall'edizione di H. K. Miller 1972.

³⁴⁹ Caldwell 2008: 164 commenta così: “The English poet takes full advantage of the vagueness of Virgil’s terms: “ambrosial locks” become “greasy” ones as the poet imagines a kind of divine dreadlocks, while the “godly odor” Venus emits is rendered in terms of eighteenth-century divine smells—those of coffee shops. In deliberately exploiting the gap between the original and the imitation, Fielding highlights the subjective nature of any attempt to apply classical literature to contemporary life”.

³⁵⁰ Si tratta, come proclama l'intestazione, della traduzione con commento di un'opera il cui autore è nientemeno che Omero (*Done into English From The Original Greek Of Homer. Lately Found At Constantinople. With Notes in usum, &c. Book The First*). Si tratta in realtà di una satira politica incentrata sull'ammiraglio Edward Vernon, novello Enea, e sul suo oppositore “Mammon” (Walpole).

³⁵¹ Su queste finte note esegetiche, che fanno il verso ai tecnicismi di Bentley (“Dr. B.”) e ai commenti di Joseph Trapp, vd. Goldgar 1997: 192-206. Sulla conoscenza dei classici da parte di Fielding vd. Mace 1991: 244.

Dixit et avertens rosea cervice refulsit.

Whence we may observe, that Aeneas did not know his own mother 'till she turned that Part to him which he had been used to kiss, when immediately he adds,

et vera incessu patuit Dea —.

I shall take no Notice of the *Divinum odorem spiravere*, nor need I mention that after he had paid his Compliments to her, then again

Pedes vestis defluxit ad imos.

I might conclude that our better Sort of People retain this certain Mark of their *Trojan* Antiquity to this Day, and when they intend to make you a very high Compliment, it is by saying, *Kiss my* —. A Phrase which a certain great Person uses so frequently, that a Wit once said of him, that like the Snake in the Almanack, he always carried his Tail in his Mouth. But what puts this out of all Doubt, is an ancient Coin which hath been lately republish'd, where a great Man presents this amiable Part to be saluted by his Visitants.³⁵²

Tutto, dall'*avertens*, alla *rosea cervix*, all'*incessus*, al *divinus odor*, al *defluere* della veste, viene qui ricondotto all'osceno.³⁵³

12. Tra degradazione e sublimazione

Tra diciottesimo e diciannovesimo secolo non mancano esempi di utilizzazione dell'episodio virgiliano in direzioni decisamente diverse dall'abbassamento parodico. Può accadere che i versi siano impiegati in ragionamenti di carattere letterario. Ad esempio, l'illuminista Saverio Bettinelli, gesuita mantovano, nel saggio "Dell'entusiasmo delle belle arti" (1799), si serve dell'immagine di Venere per rappresentare l'ingegno poetico di Virgilio, che insieme a Petrarca, Tasso ed altri, appartiene alla categoria dei poeti dagli entusiasmi amabili e delicati, diversi dai grandi e terribili Omero, Dante, Milton. I poeti come Virgilio, per Bettinelli,

spandono, dove passano, una celeste fragranza: *ambrosiaequae comae divinum spiravere odorem*, una luce gentile e graziosi veston colori, *roseaque in luce*

³⁵² Cito dall'edizione digitale disponibile nel database di ProQuest LLC (Cambridge 2000).

³⁵³ Per un'analisi del brano si veda Goldgar 1997: 200-201.

*refulsit*³⁵⁴; questa dea par l'anima di Virgilio. Tal'è Madonna Laura il ritratto dell'anima del Petrarca. Niente di basso è dove muove, tutto fiorisce ed allegrasi donde passa; lascia l'aura infiammata partendo e trae seco chi degno è di seguirla in estasi beatissima.³⁵⁵

Nella miscellanea “Littérature et philosophie mêlées”, Victor Hugo si serve, dal canto suo, della citazione virgiliana per rafforzare le sue idee sull'immaginazione:

Voltaire paraissait ignorer qu'il y a beaucoup de grâce dans la force, et que ce qu'il y a de plus sublime dans les œuvres de l'esprit humain est peut-être aussi ce qu'il y a de plus naïf. Car l'imagination sait révéler sa céleste origine sans recourir à des artifices étrangers. Elle n'a qu'à marcher pour se montrer déesse. *Et vera incessu patuit dea.*³⁵⁶

Ecco quindi che il ruolo dell'immaginazione è messo a punto ricorrendo all'andatura della *Venus mater* che la svela come *vera dea*.

Anche la poesia d'amore ricorre alle parole di Virgilio, che sembra usato come un elegante monile letterario per sentimenti e pulsioni che hanno a che fare con l'eros e che

³⁵⁴ Bettinelli, come si vede, cita a memoria e, nel farlo, fonde *Aen.* 1, 402 *rosea cervice refulsit* con *Aen.* 2, 590 *pura [...] in luce refulsit*.

³⁵⁵ “Parte terza, Storia dell'entusiasmo, Classi [*diverse nature dei poeti*]”, p. 830 (cito dall'edizione a cura di Ettore Bonora 1969).

³⁵⁶ *Sur Voltaire* (1823): 21, 3-9 (ed. a cura di A. R. W. James 1976).

la citazione virgiliana attenua e legittima.³⁵⁷ Ecco ad esempio come Ugo Foscolo, nel sonetto “A Firenze” o “Al Lugarno fiorentino” (1801 ca.), si colloca al posto di Enea e attribuisce alla donna amata il ruolo di Venere³⁵⁸:

E tu ne' carmi avrai perenne vita
Sponda che Arno saluta in suo cammino
Partendo la città che del latino
Nome accogliea finor l'ombra fuggita.

Già dal tuo ponte all'onda impaurita
Il papale furore e il ghibellino
Mescean gran sangue, ove oggi al pellegrino
Del fero vate la magion si addita.

Per me cara, felice, inclita riva
Ove sovente i piè leggiadri mosse
Colei che vera al portamento Diva

In me volgeva sue luci beate,
Mentr'io sentia dai crin d'oro commosse
Spirar ambrosia l'aure innamorate.

³⁵⁷ “The Enemy Conquered, or Love Triumphant” (1845) dell'americano S. W. Royston, testo la cui memoria è affidata all'esilarante racconto di Mark Twain, “A Cure For the Blues” (1893), contiene un puntuale rifacimento dell'incontro tra Enea e Venere. Twain non pare rendersi conto della citazione o comunque non la segnala: “Then he kissed her. ‘The scene was overwhelming.’ They went into the parlor. The girl said it was safe, for her parents were abed, and would never know. Then we have this fine picture —flung upon the canvas with hardly an effort, as you will notice. *Advancing toward him, she gave a bright display of her rosy neck, and from her head the ambrosial locks breathed divine fragrance; her robe hung waving to his view, while she stood like a goddess confessed before him.*” Royston come si vede è estremamente preciso nell'attribuire ad Ambulinia, la fanciulla innamorata del giovane Elfonso, tutti i tratti di Venere. In seguito, in un brano che Mark Twain non cita, la ragazza assume persino il punto di vista di Venere: “There is where I trifled with your feelings for the express purpose of trying your attachment for me. I now find you are devoted; but ah! I trust you live not unguarded by the powers of Heaven. Though oft did I refuse to join my hand with thine, and as oft did I cruelly mock thy entreaties with borrowed shapes: yes, I feared to answer thee by terms, in words sincere and undissembled. O! could I pursue, and you have leisure to hear the annals of my woes, the evening star shut Heaven's gates upon the impending day before my tale would be finished, and this night would find me soliciting your forgiveness.” È come se Ambulinia-Venere desse al giovane innamorato Elfonso-Enea la risposta che Virgilio non le ha concesso di dare. Ammette quindi di aver giocato con i sentimenti del giovane, di aver spesso rifiutato di congiungere la mano alla sua, di essersi fatta beffe delle sue suppliche con “borrowed shapes”. Si giustifica dicendo che voleva mettere alla prova il suo amore. L'uso che Mark Twain fa del testo di Royston lo ha consegnato per sempre alla satira. Ma a conti fatti il rifacimento ha il merito di aver trapiantato con fedeltà nella prosa - certo malamente dal punto di vista letterario e con effetti che giustificano il sarcasmo di Twain - il rapporto madre-figlio all'interno di una storia d'amore con coloriture di estremo sentimentalismo.

³⁵⁸ Il testo è quello riportato da Gavezzen *et al.* 1994. Il sonetto fu presumibilmente composto nel periodo successivo alla rottura del rapporto con Isabella Roncioni, quando Foscolo venne a sapere che la donna si sarebbe presto sposata.

Nel celebrare il luogo dove era possibile incontrare la donna—il lungarno fiorentino—Foscolo, con tonalità petrarchesche, probabilmente derivanti anche dalle traduzioni del passo³⁵⁹, attinge ai virgiliani *et vera incessu patuit dea e ambrosiaequae comae divinum vertice odorem spiravere*.³⁶⁰ Nel suo testo il tema erotico passa anche attraverso il vento che scompigliava i capelli della fanciulla tiria (*dederatque comam diffundere ventis*, mutato nel petrarchesco “Erano i capei d’oro all’aura sparsi”) e che, investendo anche la Venere svelata, si muta in “aure innamorate”, “commosse” dai “crin d’oro” della dea e spiranti ambrosia³⁶¹, secondo una tonalità altrettanto petrarchesca presente nelle traduzioni.

Senz’altro più platealmente erotico è il sostituirsi di Giosuè Carducci a Enea (*Juvenilia* 1, X, 1853):

Bella è la donna mia se volge i neri
Di soave languore occhi lucenti,
E, ricercando il vinto cor, le ardenti
Vi rinforza d’amor voglie e pensieri.

Più bella è la mia donna allor che alteri
Gli leva o gira nel conceder lenti,
E, minacciando pur, chiede ch’io tenti
La dolce guerra e la vittoria spero.

Cosa di cielo è la mia donna allora
Che la rosea cervice e il vago riso
Declina a i baci e quei d’ambrosia irroro.

Oh, che d’ogni mortal cura diviso,
Sopra quel sen, fra quelli amplessi io mora!

³⁵⁹ Oliviero 1965: 199 segnala a ragione l’influsso della versione di Annibal Caro sui versi foscoliani: “Del Caro, non di Virgilio, è l’immagine «l’aurea movea», che il Foscolo non ha dimenticato”.

³⁶⁰ Si veda Cambon 1980: 153, che analizza così i rapporti con l’inter testo virgiliano: “[...] in the octet, the landscape of history bespeaks loss of pride and memory of violence, and the apparition of the godlike girl is as incongruous to the scene as is Venus’ to the African shore: both apparitions are consolatory, however, and if we place the sonnet within its context, we shall see that by importing the Virgilian passage into his lines the persona has insinuated once more his own condition of an exile dancing an unknown future.”

³⁶¹ Come nota Gavezzeno 1994 *ad loc.*, le chiome cosparses d’ambrosia costituiscono in generale uno dei punti focali della fantasia di Foscolo. Per un elenco completo dei passi del poeta incentrati su questo dettaglio, alcuni dei quali evidentemente riecheggianti l’episodio virgiliano, rinvio alla ricca nota di commento dello studioso.

Né v' invidio, o beati, il paradiso.³⁶²

Il poeta sembra qui incrociare un passo oraziano espressamente erotico (*carm.* 2, 12, 25-26 *cum fragrantia detorquet ad oscula/cervicem*³⁶³) con il virgiliano *rosea cervice refulsit/ambrosiaequae comae*. La donna carducciana così si liricizza offrendo ai baci la *rosea cervice* e la bocca e irrorandoli di ambrosia, mentre riaffiora il *sinus* con l'aggiunta di “amplessi” nel corso dei quali sarebbe bello morire.

Di particolare interesse infine è il lieve echeggiare dei tratti della Venere virgiliana nei versi che Giovanni Pascoli scrive per la sorella (*Ida*, 1886):

Al suo passare le scarabattole
fremono e i bricchi lustranti squillano;
e la grave padella
col buon paiòl favella:

qual è codesta polledra, dicono,
che ancor non doma nitrisce all'aure,
e tremar tutta sembra
nelle virginee membra?

Non sanno: e invano di lei dal povero
foco la vecchia pentola brontola:
sol la silenziosa
lampada sa qualcosa:

sa come a notte le vola trepida
sul foglio e arguta la penna scricchiola —
si volge al suo chiarore
l'occhio interrogatore — ;

la reginella pensa discendere,
chè i tenui lari più non le arridono;
e già, con atto stanco,
si scioglie il grembiuol bianco;

depone il breve serto dagli aurei
capelli, al giogo declina docile
la sua rosea cervice.

³⁶² Cito dall'edizione a cura di Ghibellini 1998. Il testo fu scritto a Pisa nel 1853. La donna di cui si parla è Clelia Caramelli, la figlia del maestro di Celle.

³⁶³ Vd. Nisbet-Hubbard *ad loc.*

lieta ad altrui s'addice.

La citazione virgiliana trapiantata in ambiente domestico fa del poeta un Enea che assiste alla mutazione di Ida, regina della casa, chiusa nel “grembiul bianco”, in sorella-donna che, stanca e docile, del grembiule scioglie il nodo e libera gli aurei capelli e la rosea cervice.³⁶⁴ Qui il tormentato legame parentale messo in scena da Virgilio copre con efficacia un legame parentale altrettanto tormentato.³⁶⁵

13. Scoprire/coprire

Come si è visto, l'utilizzo dell'episodio virgiliano resta complesso e intimamente travagliato. Chiusi tra spinte sublimanti e tendenza alla degradazione, lettori di ogni formazione e svariatamente motivati continuano a trovare il modo per estrarre dal testo le loro stesse fantasie.

Può essere interessante segnalare una lettera apparsa sulla rivista inglese *The Gentleman's Magazine* (1799) e firmata: “An Academic”, che propone la seguente interpretazione dello svelamento della dea:

I take the epithet [*scil. rosea, Aen. 1, 402*] to be applied not to the whole of the Goddess's bosom; but to that part of it, of which the budding rose affords the most appropriate emblem - ‘the *venustae, tenellae, sororiantes, extantesque in pectore candidissimo mamillae*’

Ecco la risposta della redazione (1800):

We cannot [...] admit the interpretation of your correspondent, unless we suppose the ‘*venustae, tenellae, sororiantes, extantesque in pectore candidissimo mamillae*’ of the goddess, of which he so luxuriantly speaks, were placed in cervice, or behind; but this [...] we know to be not altogether in the order of nature; nevertheless, in a studious secluded member of C.C.C.C. who may reasonably be presumed to be not much versed in the contour and anatomy

³⁶⁴ L'allusione a Virgilio non è notata nell'edizione dei *Meridiani* a cura di Garboli 2002 da cui cito.

³⁶⁵ Va tenuto presente che Pascoli, nel suo commento all'*Eneide* (*Epos*, 1896), è tra i primi a citare le parole di Anchise ad Afrodite nell'Inno omerico come antecedente delle parole di Enea alla *virgo* (vd. *infra*: 188).

of the female form, the error is not only excusable, but even amiable. It gives one an exalted idea of the close attention to study, perfect abstraction, strict discipline, and rigid monachism, of that learned seminary.

Il tono derisorio del redattore liquida il dissennato accademico, ma non il problema.

Christian Gottlob Heyne, autore della prima grande edizione moderna di Virgilio (1767-75)³⁶⁶, si preoccupa di mettere sotto controllo ciò che può suggerire al lettore l'aggettivo *Spartana* (*Aen.* 1, 316), a cui, come abbiamo visto, un cospicuo numero di citazioni avanzate dai commentatori aveva associato un'immagine di nudità femminile:

Aen. 1, 316 *Spartanae*: [...] De Spartanarum puellarum exercitatione, quam huc vocant interpretes, palaestrica nota res. Enimvero tum *nudae* erant, ut tot loca docere possunt; vel Plutarchi ille classicus in Lycurgo p. 47 F. et - *More tuae gentis nitida dum nuda palaestra Ludis*, Paris ad Helenam apud Ovid. *Epist.* XVI, 149.³⁶⁷ cf. Propert. III, 14, 1 [...]. In nostro autem poeta *vestitae* illae sunt et *arcu pharetraque instructae*. Itaque ad communem potius puellarum Lacaenarum habitum erit referendum, cum militaria opera tractarent, atque ideo brevibus tunicis, iisque ad femur usque dissutis, uterentur, ut nudum femur in *incessu appareret* (unde φαίνομηρίδες Spartanarum puellae; qua de re loc. class. Plutarch. in Lycurgo p. 76. F. Eurip. *Andromache* 596 sqq., ubi v. Barnes. et hic Cerdam. Pollux VII, 55. adde Clem. Alex. II, Paedag. 10).

La preoccupazione di Heyne è chiarire al lettore (e forse a se stesso) come deve rappresentarsi “nel suo animo” *Venus-virgo*:

Enimvero poeta non declarat, qualem sibi Aeneas deae speciem animo nunc finxerit; sed lectori delineat formam et habitum Veneris, qualem lector suo animo eam repraesentare sibi debeat.

È notevole questa distinzione: ciò che Enea vede Virgilio non lo dichiara, ma ciò che il lettore deve immaginarsi che si trovi sotto gli occhi dell'eroe è affidato alle parole del

³⁶⁶ Sull'importanza del commento virgiliano di Heyne, si veda ad es. Conte 1984c: 139-140.

³⁶⁷ Come si vede, il commentatore aggiunge alla lista di rimandi ormai canonici la visione della spartana Elena che si allena nuda in mezzo a uomini nudi nella lettera ovidiana di Paride: Ov. *epist.* 16, 151-52 *more tuae gentis nitida dum nuda palaestra/ludis et es nudis femina mixta viris*.

poeta. L'aggettivo *Spartana* poteva infatti indurre nel lettore che sapeva che nella *virgo* era nascosta Venere un'immagine di nudità che andava oltre il *nudum femur*.³⁶⁸

Non a caso l'insistenza su *Spartana* ritorna nel tempo. Vediamo il commento di Albert Forbiger (1836-39):

Aen. 1, 319 *Namque humeris* etc. *Veste succincta erat, ut genua nuda apparent, et comam solutam arcumque cum sagittis habebat puellae Spartanae vel Thressae more. Male autem interpretes quidam haec ad Spartanarum puellarum exercitationem palaesticam referunt, in qua nudae conspiciantur; neque erat, cur Heyn. cogitaret de Spartanarum "brevibus tunicis, iique ad femur usque dissutis, ut nudum femur in incessu appareret;" immo Wagner verissime docet comparationem cum puella Lacaena institutam ad arma tantum spectare; reliquum autem habitum, qui hoc loco describitur, omnibus venatricibus cum ipsa Diana esse communem*

L'osservazione dello studioso sembra appunto concentrata tutta sullo sguardo del lettore (*conspiciantur; spectare*). *Spartana* può indurre a *vedere* fanciulle nude, mentre il lettore aderente al testo virgiliano deve, sulla scorta di quell'aggettivo, *guardare* soltanto alle armi.

Appare significativa anche un'annotazione dell'olandese Peter Hofman Peerlkamp (1843) a proposito del travestimento di Venere:

Virginis os habitumque gerens et virginis arma [...] Vix dubito quin Virgilius pro VIRGINIS scripserit NUMINIS, pro ET autem SED. Venus os et habitum Deae servaverat, sed vestitum mutaverat. Ab Aenea agnosci cupiebat. Itaque Aeneas statim videbat in ista forma esse aliquid divini, ac tandem plane non dubitabat.

³⁶⁸ Heyne si sofferma particolarmente sulla metamorfosi finale di Venere, sottolineando l'estrema bellezza del collo roseo della dea: *Aen.* 1, 402: *Declaratur autem divina Veneris forma per summam pulchritudinem cervicis, comas ambrosia delibutas et odorem late spargentes, tum per pallam et per incessum.* [...] *Si in rosea cervice non tam Horatii I carm. 13, 1 auctoritatem, quam rationem desideras, aut puta roseum esse omnino suave vel pulchrum, aut colorem floridum exprimi in tenera cute etiam candidissima pellucetem.* Nella nota figura poi un'aggiunta di Friedrich Wunderlich, il quale rinvia al *roseum os Veneris* di *Aen.* 2, 593 e, ciò che più ci interessa, all'Inno omerico ad Afrodite, dove già Anchise aveva ammirato il collo di Venere (*Apud Homerum quoque Hymn. in Ven. 182. δειρην Veneris admiratur Anchises*). Heyne inoltre dedica allo svelamento di Venere, e in generale alle epifanie divine in Omero e in Virgilio, un ampio *excursus* (XIII *De iis quae deorum praesentiam arguunt*), ricco di citazioni (tra le quali ad es. lo svelamento di Demetra nell'Inno omerico a lei dedicato: vv. 275-280).

Lo studioso immagina un travestimento parziale e interviene sul testo in funzione di ciò che s'è immaginato: è solo l'abito che è cambiato ma Venere è Venere sia nel volto che negli atteggiamenti, in quanto la dea desidera essere riconosciuta da Enea. Ma questo di fatto significa che la bellezza della *virgo* è nella sostanza la bellezza di Venere senza alcuna attenuazione e quindi carica di quell'eros che è proprio della dea. Se Enea accosta la fanciulla alla casta Diana, continua Peerlkamp, è evidentemente per via del suo abito:

An Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una. Deam esse sentiebat Aeneas. Dianam putabat, ex vestitu. Iam interrogatio est contumeliosa et ridicula: esne ipsa Diana, an nata ex Nymphis Dianae comitibus? Diana pudica, omnem virorum contactum exosa, neque Nymphas habebat matres, neque natas ex incesto Nympharum. Quis umquam diceret Vestae: esne Vesta, an nata ex sanguine virginis Vestalis? [...] Verum est poetae Nympharum improbitatem et lasciviam saepe notaverunt [...]. Sed erant plerumque aliud Nympharum genus. Diana quidem minime ferebat, ut apparuit ex poena Callistus, quam statim de coetu suo discedere iussit. Pro Nympharum SANGUINIS melius puto AGMINIS. Post vocabulum an facile pars excidere potuit. An Phoebi soror, an pars Nympharum agminis una?

Di conseguenza il commentatore sente come incongrua l'espressione *nympharum sanguinis una*, che suggerirebbe un che di disonesto e lascivo, che lo spinge a proporre di leggere *agminis* al posto di *sanguinis*. Nella sostanza con il suo argomentare Peerlkamp percepisce che uno dei nodi difficili da sciogliere è proprio la qualità del travestimento della dea e che cosa il lettore deve immaginarsi che Enea veda.

La stessa annotazione appare in modo più articolato nell'“Apollonios de Rhodes et Virgile” di Henri De La Ville de Mirmont (1894), che prova a risolvere l'incongruenza tra la *virgo* che nasconde Venere e il riferimento a Diana:

Virgile a [...] une intention quand il fait apparaître à Enée Vénus semblable à la chaste Diane: la mère du pios Aeneas commettrait une sorte d'inconvenance en se montrant à son fils les traits de la déesse lascive de Cypre ou de Cythère, telle que les humains se la représentent.³⁶⁹

³⁶⁹ De La Ville de Mirmont 1894: 641.

Lo studioso rimette al centro la funzione materna di Venere e spiega il travestimento come un'affettuosa accortezza nei confronti del figlio, al quale sarebbe stato sconveniente mostrarsi con i tratti della dea lasciva. Il travestimento quindi servirebbe a nascondere la vera natura della *mater*, cosa per De La Ville de Mirmont confermata anche dallo svelamento finale:

Il faut le remarquer, quand elle se manifeste à Enée, ce n'est pas sous la forme d'une déesse nue, comme la Vénus du Capitole, ou d'une déesse à demi-nue, comme la célèbre Vénus de Milo, que la mère du héros troyen se laisse deviner par son fils. Elle apparaît dans le costume de l'*Aphrodite Ourania*, cette déesse à la physionomie sérieuse, strictement vêtue du long *chiton* qui descend jusqu'aux pieds.³⁷⁰

Dopo un cospicuo numero di secoli riappare il tema della doppia Venere, a cui ci siamo in precedenza dedicati. La Venere Urania di De la Ville de Mirmont tiene a bada l'immaginazione di chi tende a vedere nello svelarsi finale la Venere di Milo o la Venere del Campidoglio, sconvenienti per gli occhi di un figlio.

In una direzione non dissimile si era mosso il poeta e commentatore vittoriano James Henry (1873). Lo studioso registra i dettagli erotici del testo e ne subisce la forza: a proposito dell'aggettivo *Spartana* sottolinea che il rimando a Sparta non è affatto offensivo per Venere ("It is no affront to Venus to be compared with a Spartan woman, Sparta being celebrated for the beauty of its women, even independently of its having produced Helen"). Nel soffermarsi sull'immagine della *virgo*, cita l'ormai consueto brano dell'*Andromaca* euripidea sulla dissolutezza delle Spartane; inoltre si occupa insistentemente delle ginocchia nude della fanciulla (si veda ad esempio la dettagliata nota di colore che Henry dedica alla veste succinta: "I have myself seen peasant women in Italy returning from work in the fields, so '*succinctae*', i.e., wearing a second or lower girdle, or page, between which and the ordinary girdle their long skirts were partially pulled out, so as to overhang the lower girdle all round by some four or five inches, and expose the knee"³⁷¹). Henry è infine tra i primi ad accostare l'accusa di Enea alla madre, *crudelis tu quoque* (*Aen.* 1, 407), all'accusa di Damone a Medea, madre

³⁷⁰ De La Ville de Mirmont 1894: 642.

³⁷¹ Henry 1873: 618 (vd. anche pp. 606; 607; 610; 611; 613; 615; 617; 625).

indotta da Amore a macchiarsi del sangue dei propri figli: Verg. *ecl.* 8, 48; 50 *crudelis tu quoque, mater*.³⁷² Ma accanto all'attenzione per i dettagli erotici, si fa strada l'idea che il travestimento da *virgo venatrix* trasformi di fatto la dea della passione sensuale in una figura che di quella dea costituisce la negazione. Henry considera nel complesso la *virgo* come l'emblema dell'anti-erotismo. L'argomentazione è minutamente fondata su elementi che la tradizione ermeneutica ha considerato erotici, primo fra tutti la chioma di Venere, sciolta e spettinata dal vento (*Aen.* 1, 319)³⁷³:

Dederatque comam: The picture is not that of a lady whose hair has been allowed to fall on her shoulders for the sake of effect, or to show off her face to advantage, but of a masculine athletic woman, who neglects appearances, and, like a Lacedaemonian virago, does not even so much as tie up her hair.

Turbato dalla capigliatura disordinata con cui Venere si presenta al figlio (*Aen.* 1, 316 “with [...] loose neglected hair”), Henry invita il suo lettore a immaginarsi non una donna che ha lasciato di proposito che i capelli le ricadessero sulle spalle. Tutto il contrario: Venere vuole mostrarsi al figlio priva dei suoi tratti peculiari, mascolina e atletica,³⁷⁴ una *virago* che trascura le apparenze e neanche si acconcia i capelli. Per convincere il lettore della repulsione che l'osservatore (e dunque Enea) non può che provare imbattendosi in questa *virgo*, Henry fa ricorso ad alcune descrizioni terenziane di figure femminili che sono la negazione della bellezza (dove compare tra le altre cose il dettaglio dei capelli sciolti e sparsi senza cura: Ter. *Phorm.* 1, 2, 55 *nihil aderat adiumenti ad pulchritudinem./capillus passus, nudus pes, ipsa horrida*; Ter. *Heaut.* 2, 3, 47 *sine auro tum ornatum, ita uti quae ornantur sibi,/nulla mala re esse expolitam*

³⁷² Già Weidner 1689 *ad loc.* accosta i due passi, interpretando *mater* in riferimento alla madre di Amor, Venere: “Es scheint als ob Vergil den Aeneas ein Epitheton [*crudelis*] gebrauchen lässt, welches im Volksmunde von der Venus sehr üblich war. Darum ist es auch nicht unwahrscheinlich, dass Vergil hier auf die früher gedichtete *Ecloga* mit den Worten *crudelis tu quoque* hindeutet.” La questione, sollevata già da Servio Danielino, è dibattuta: vd. Cucchiarelli *ad loc.*; la possibilità di una doppia lettura è avanzata da Oliensis 2009: 67-68. Sul valore di questa auto-citazione virgiliana si veda Schiesaro 2015: 175.

³⁷³ Henry in realtà contesta anche un'ormai consolidata tradizione poetica che, come abbiamo visto, muoveva proprio dal verso virgiliano sui capelli di Venere. Bisogna tener conto del fatto che il gesto di acconciarsi i capelli è tipico dell'iconografia di Venere (vd. ad es. Poliziano *eleg.* 7, 33-36 con la contrapposizione tra Diana spettinata e Venere *compta Cytheriaco pectine*): cfr. Rosati 2014.

³⁷⁴ Si ricordi la *Virtus*/Manto di Stazio, ma anche la rilettura dell'episodio offerta da Scarron (vd. *supra*: 33; 155).

muliebri:/capillus passus, prolixus, circum caput/reiectus negligenter; la stessa ripugnanza Henry sembra provarla per i capelli *positi sine lege* di Dafne nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, tratto che però è, come sappiamo, fortemente erotico per Apollo). Ecco quindi come continua:

How coarse and masculine – how repugnant to all notion of female beauty - uncombed, untied, dishevelled hair in the female sex must have appeared to the ancients, can only be duly estimated by those who call to mind how terror-striking and martial it was considered by them even in males (see Hor. *carm.* 1, 12 <41-43>

hunc et incomptis Curium capillis
utilem bello tulit et Camillum
saeva Paupertas)

The disguise of Venus, therefore, was complete, nothing being less like the queen of love and beauty than the coarse, athletic Lacedaemonian woman, with her naked knees, untied, uncared hair, and hunting dress and accoutrements.

Il commentatore cita qui un brano delle *Odi* oraziane sull'utilità bellica dei capelli *incompti*: se persino nei maschi questo tratto appariva agli antichi “terror-striking and martial”, possiamo solo immaginare l'orrore che esso doveva suscitare quando erano le donne a recarlo: doveva essere percepito, prosegue Henry, come la negazione della femminilità.

A suggello di questa interpretazione, il commentatore accosta l'apparizione di Venere-vergine all'incontro dell'eremita Zosimo con santa Maria d'Egitto nel deserto siriano (Henry non cita dall'originale latino ma da un testo tedesco sulle vite dei santi³⁷⁵):

Aen. 1, 343: [...] With the interview between Aeneas and his mother on the African coast, compare the meeting, in the Syrian desert, of Zosimus with St. Mary of Egypt. *Leben und Thaten der Heiligen* (9th April): “Zosimus [...] thut einen blick auf sie, und sieht sie ganz mit hellem glanze umgeben; erschrickt davor und meint, es ware entweder ein geist oder ein gespenst. Sie aber wendet

³⁷⁵ “Leben und Thaten der Heiligen; eine Legenden-Sammlung für das christkatholische Volk” (1825: 420). La cronaca della vita di santa Maria d'Egitto è raccontata da Sofronio, patriarca di Gerusalemme (VI-VII sec., PL 73.674-690 Migne).

sich zu ihm und spricht: "Ich bin weder ein geist noch ein gespenst, sondern ich bin staub und asche, nicht würdig das tageslicht anzuschauen," &c.

È difficile dire perché a Henry sia venuto in mente questo brano. È probabile che vi abbia fatto ricorso perché qualche passaggio pareva rimandare al dialogo tra la *virgo* ed Enea.³⁷⁶ Di certo la citazione dà ulteriore fondamento all'idea espressa dal commentatore che l'immagine della *virgo* dietro cui si è nascosta Venere non abbia alcunché di erotico. L'impressione di fulgore che ha colpito Zosimo viene infatti negata dalla santa stessa che si auto-definisce "polvere e cenere".

14. Richard Heinze

Il Novecento è inaugurato dal fondamentale studio di Richard Heinze sulla tecnica epica di Virgilio (1902).³⁷⁷ L'episodio di cui ci stiamo occupando è in realtà trattato in modo piuttosto marginale dallo studioso.³⁷⁸ Ma per il nostro discorso è particolarmente rilevante come Heinze lo utilizzi a riprova dei problemi compositivi dell'*Eneide*. Lo studioso evidenzia che sia Giunone sia Venere hanno una ridottissima presenza nel terzo libro, dove si narrano le peregrinazioni di Enea. Allo stesso modo - sottolinea - procede il testo omerico, che nel corso delle peregrinazioni di Odisseo trascura quasi del tutto i ruoli di Poseidone e di Atena. Ciò spinge Heinze a ipotizzare che quando Virgilio componeva il primo libro è probabile che avesse in mente uno sviluppo dei personaggi di Giunone e Venere a cui, per adesione al modello omerico, rinuncerà poi nel terzo libro. I due diversi stadi compositivi, secondo lo studioso, sono particolarmente visibili nell'episodio dell'incontro tra *Venus-virgo* ed Enea:

³⁷⁶ Sicuramente le versioni relative all'incontro tra l'eremita e la santa presentano un'interessante oscillazione tra il prototipo della tentazione (Zosimo ha in un primo momento l'impressione che la figura adombri il diavolo) e la descrizione impietosa del corpo della santa (sformato, nudo, la pelle bruciata dal sole, i capelli corti e bianchi). Va inoltre sottolineato che nell'episodio resta il tema della nudità e la santa stessa, prima di concedere a Zosimo di avvicinarsi, si preoccupa innanzitutto di coprirsi.

³⁷⁷ Sull'importanza del lavoro di Heinze per la riscoperta di Virgilio dopo la decadenza segnata dall'età romantica vd. Conte 1996 (intro. all'ed. ital.) e Schiesaro 2012: 19-31.

³⁷⁸ Heinze 1996 (ed. ital.): 344 (= 312) si sofferma brevemente su di esso a proposito delle apparizioni degli dei sotto mentite spoglie: non si tratta, a suo avviso, né di una trasformazione completa né di un mascheramento; la natura divina non viene mai cancellata del tutto.

Al pari della divinità ostile, anche quella amica rimane sullo sfondo: stando al racconto di Enea, Venere non sembra essergli stata vicina né come guida né come consigliera nel corso delle sue lunghe peregrinazioni. A questo riguardo Virgilio deve aver avuto intenzioni diverse quando scriveva il libro I, se è vero che fa dire a Enea, in occasione dell'incontro con Venere, di aver intrapreso il viaggio *matre dea monstrante viam*, e nel momento del distacco gli pone in bocca il rimprovero *quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis ludis imaginibus*. Questo intendimento non deve tuttavia aver assunto il carattere di un progetto preciso e redigendo il libro III Virgilio accantona del tutto il personaggio di Venere: anche questo in analogia con l'*Odissea*. Di una protezione e assistenza di Atena l'Odisseo degli Apologhi è totalmente ignaro [...]. Nel delineare il rapporto tra Enea e Venere Virgilio ha avuto in mente, anche se non del tutto consapevolmente, il rapporto Odisseo-Atena (“Dies ganze Verhältnis hat Virgil bei der Gestaltung des Verhältnisses von Venus und Aeneas offenbar halb unbewusst mit Sinn gelegen”). E mi piace credere che con quel *totiens falsis ludis imaginibus* Virgilio non abbia pensato a determinate apparizioni di Venere, ma alle forme cangianti di Atena quando assiste Odisseo, il quale pure dal canto suo, beninteso senza il pathos virgiliano (“freilich ohne virgilisches Pathos”), rinfaccia alla dea sua protettrice, quasi rimproverandola: *Od.* 13, 313 σὲ γὰρ αὐτὴν παντὶ ἔϊσκεῖς [tu ad ogni forma ti assimili]. Una volta che il III ebbe ricevuto forma definitiva, quella rimostranza non aveva più alcun senso comprensibile al lettore e si può supporre che Virgilio l'avrebbe soppressa se si fosse accorto dell'anomalia (“Nach der definitiven Gestaltung von III hatte freilich jene Beschwerde keinen dem Leser verständlichen Sinn, und es ist anzunehmen, dass Virgil sie getilgt haben würde”).³⁷⁹

Il ragionamento di Heinze è il seguente: Virgilio accoglie da Omero lo schema del conflitto tra divinità ostile e divinità amica; nel comporre il primo libro ha intenzione di dare un ruolo attivo alla divinità amica, cioè Venere, e una traccia di questa intenzione starebbe sia nel *matre dea monstrante viam* sia nel *quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis ludis imaginibus*; la riduzione di Venere a divinità amica spinge Heinze a considerare *totiens falsis ludis imaginibus* come un residuo dell'accusa che Odisseo muove ad Atena nel tredicesimo dell'*Odissea*; di conseguenza, lo studioso ipotizza che se Virgilio avesse potuto rivedere il testo alla luce della stesura del terzo libro avrebbe soppresso *quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis ludis imaginibus*. È interessante, all'interno di questo ragionamento, che Heinze consideri quasi inconscio, “halb unbewusst”, il ricalco di Venere sull'Atena odissiaca da parte di Virgilio e che d'altra

³⁷⁹ Heinze 1996 (ed. ital.): 130 (= 96).

parte attribuisca alla scena virgiliana un pathos che la scena odissiaca non ha. Le conseguenze interpretative che ne derivano sono contraddittorie: Virgilio avrebbe non del tutto consapevolmente ricalcato Venere su Atena immettendo nella scena, forse proprio perché si tratta di un riuso inconsapevole, un pathos non presente in Omero. Da dove derivi questo pathos, cosa lo generi, non è spiegato. Come non è spiegato perché esso nasca dall'interno di un processo mimetico semi-inconscio. Ciò che Heinze in realtà sta occultando è che Venere non è semplicemente la divinità buona che protegge l'eroe, come fa appunto Atena nell'*Odissea*: Venere è la madre di Enea e il pathos della scena per chi legge sta nel fatto che il lettore sa che la *virgo* nasconde *Venus genetrix*. Se l'uso che Virgilio fa dell'Atena omerica è davvero semi-inconscio, questa parziale inconsapevolezza va vista soprattutto nelle conseguenze che comporta spostare il travestimento di Atena su Venere. Potremmo dire, attenendoci alla formulazione di Heinze, che al massimo Virgilio in maniera semi-conscia ha messo davanti agli occhi del figlio Enea la madre-*virgo*. Che Heinze capti che il nodo è lì e che tale nodo comporta conseguenze stridenti è testimoniato dalla conclusione del suo ragionamento. Egli immagina un Virgilio che nel rileggere la scena cancellerebbe proprio i versi 407-8, che la tradizione ermeneutica ormai sedimentata considera versi dalla coloritura erotica.³⁸⁰

15. Madre e figlio tra pianto e riso

Il lavoro di Heinze avrà un'enorme influenza sugli studi novecenteschi. La sua analisi dell'episodio colloca in una incoerenza compositiva il disagio plurisecolare generato dal

³⁸⁰ Forse sulla scia delle riserve espresse da Heinze, alcuni studiosi troveranno l'episodio narrativamente insoddisfacente: vd. ad es. Quinn 1968: 106, secondo il quale la scena non riesce a far presa sul lettore e la tensione, sempre alta nel primo libro, cala drasticamente ("hardly earns its keep in a book where the general standard is so high"). Si vedano anche alcune delle motivazioni addotte in apparato da Conte 2005 per l'espunzione del secondo emistichio di *Aen.* 1, 380 *et genus ab Iove summo*, in specie il giudizio di valore sull'atteggiamento di Enea, nel caso in cui il testo fosse mantenuto: *et – summo a quibusdam in suspicionem merito uocatum seclusi; nam Italiam quaero patriam tibicen uidetur esse quem nescioqui interpolator ex Aen. 6, 123 expleuit. Aeneas in libro sexto, ubi argumenta adferre uult cur sibi quoque uiuo ac uidentibus liceat ad inferos descendere, ut iam antea Orpheo, Polluci, Theseo et Herculi, opportune apud Sibyllam gloriatur se, haud secus quam illos, a magnis dis ortum esse; nihil inuenitur pariter opportunum hoc loco, ubi uerba illa iterata Aenean faciunt apud ignotam uenatricem inaniter et insulse gloriantem; adde quod copula et duas uix sociabiles sententias coniungere uidetur.*

testo virgiliano. Gli studi che muoveranno da tale incoerenza e proveranno a cancellarla finiranno per imboccare due vie antitetiche. La prima recupererà la tradizione che vedeva nel travestimento di Venere esiti narrativi poco chiari e si sforzerà di chiarirli accentuando la dimensione tragica dell'incontro madre-figlio. La seconda rimetterà in circolazione la chiave di lettura comica che si era affacciata con la fortuna dei rifacimenti ironico-farseschi. Questa doppia polarizzazione è particolarmente significativa proprio per via dei suoi esiti interpretativi opposti. Il testo di Virgilio finisce per essere letto, nel corso del Novecento e fino ad oggi, sia come scena intensamente drammatica, sia come scena irresistibilmente comica.

15. 1. La lettura tragica

Nella prima direzione va lo studio sulla Venere virgiliana di Antonie Wlosok (1967). La studiosa assume subito e affronta la contraddizione tra l'aspetto di vergine e la funzione materna, ma risolve l'incongruenza affermando la prevalenza del ruolo di *genetrix*, che si esprimerebbe anche dall'interno dello stesso travestimento, in quanto l'obiettivo della vergine è indurre Enea a fidarsi delle donne del luogo, e quindi di Didone. In questo senso Wlosok legge ogni passaggio dell'episodio in funzione dell'obiettivo materno di consolare e rassicurare l'eroe.³⁸¹ Il travestimento di *virgo Tyria* in abito succinto da cacciatrice è considerato del tutto consueto: gli dei devono offrirsi agli occhi dei mortali in una forma che li renda assolutamente irriconoscibili. Il travestimento agirebbe così segnalando la possibilità che si tratti di una dea, ma allontanando il più possibile da Enea l'idea che si tratti della madre.³⁸² I rimandi sia all'incontro Odisseo-Nausicaa sia all'incontro tra Afrodite e Anchise nell'Inno omerico sono funzionali a questa tesi. Essi evidenzerebbero il tema del bisogno di aiuto da parte dell'eroe e d'altro canto l'arduo accostarsi dell'umano al divino. La maschera della dea sarebbe quindi esattamente un calco della maschera di Atena, la cui funzione è appunto tranquillizzare l'eroe e sospingerlo con fiducia in un territorio sconosciuto. La *virgo*, nell'interpretazione di

³⁸¹ Wlosok 1967: 76-77.

³⁸² Wlosok 1967: 77-78.

Wlosok, è come assorbita all'interno della dignità matronale che esprimerebbe Venere in quanto *genetrix*. Ed Enea dal canto suo, quando cerca di colmare lo iato con la madre-dea, non può che constatare che azzerare la distanza tra un mortale e un immortale è impossibile.³⁸³ Il suo lamento è accostato da Wlosok sia alla perdita di Creusa nel secondo libro (*Aen.* 2, 745 *quem non incusavi amens hominumque deorumque*) sia al lamento di Arianna abbandonata nel carme 64 di Catullo, ma solo per associare quelle esperienze di dolore al dolore del figlio cui è negato ogni contatto con la madre.³⁸⁴ Enea sarebbe condannato allo sguardo opaco del mortale che non è in grado di affacciarsi sulla sfera del divino.

Allo stesso modo di Heinze dunque, Wlosok cancella ciò che stride, lo riduce innanzitutto alla norma omerica che vede gli dei presentarsi ai mortali sempre sotto mentite spoglie e in secondo luogo rende funzionale all'intervento materno l'aspetto e il comportamento della *virgo*. Intanto, assorbito nella *genetrix* ciò che per secoli era sembrato incoerente, Wlosok sposta il dissidio su un piano elevato. L'episodio diventa così ai suoi occhi il racconto drammatico di come anche nel rapporto madre-figlio il divino non può mai entrare realmente in contatto con l'umano e viceversa. Nel caso dell'analisi di Wlosok, insomma, la natura stessa dell'episodio costruito da Virgilio si sublima e la drammatizzazione cresce di rango. Di fatto la studiosa pare poter accogliere la funzione materna di Venere solo cancellando l'anomalia che fa apparire incongruo il suo travestimento.

Che il nodo irrisolto dell'episodio sia questo viene ribadito, proprio in risposta a Wlosok, da Edward L. Harrison (1972-73), che sembra recuperare ed esplicitare l'anomalia della maschera di *Venus-virgo*. Lo studioso segnala da un lato la riluttanza degli interpreti a fornire una spiegazione del travestimento, dall'altro l'inadeguatezza della soluzione "normalizzante" che fa capo a Wlosok:

³⁸³ Wlosok 1967: 84-88.

³⁸⁴ Wlosok 1967: 86.

The disguise of Venus [...] far from being conventional [...] is in fact doubly unique, involving as it does, on the one hand, a mother deceiving her son, and, on the other, the deception of Aeneas.³⁸⁵

Una volta rimesso al centro il garbuglio del travestimento, una volta sottolineata la sua non riconducibilità al comune travestirsi degli dei nei loro incontri con gli umani, Harrison finisce col puntare a sua volta sul ruolo di *genetrix* che la dea riveste e vede nella forma che lei assume una necessità interna all'imitazione del modello omerico: come nell'*Odissea* Atena si presenta a Odisseo sotto mentite spoglie perché ha paura di Poseidone, sotto la cui protezione si trova l'isola dei Feaci, così dobbiamo immaginare che nell'*Eneide* Venere si travesta per timore di Giunone, protettrice di Cartagine:

It is scarcely surprising, then, that Venus takes the elementary precaution of disguising herself before venturing to trespass on such a deity's preserve, revealing her true identity to her son only when her mission is complete and it is too late for Juno to do anything about it.³⁸⁶

Il travestimento dunque sarebbe indotto da una necessità narrativa e la sua messinscena comporterebbe il ricorso a una serie di dettagli. Uno di questi dettagli, il coturno purpureo, appare ad Harrison altamente simbolico:

Here, surely, if anywhere, we have a case of significant word-placing: *cothurno* held over for fifteen or more lines in order to present it as the very last word before the tragic prologue begins. [...] [Vergil] chose a booted rather than a sandalled figure for Venus' disguise because this allowed him to introduce a tragic prologue with an ingenious combination of word-placing and dress-symbolism.³⁸⁷

Sebbene quindi Harrison si ponga in polemica con Wlosok, il risultato è, almeno per il nostro discorso, identico. Il travestimento non presenta incongruenze, è una soluzione narrativa efficace e punta grazie al dettaglio dei coturni ad agire come prologo per il

³⁸⁵ Harrison 1972-73: 12.

³⁸⁶ Harrison 1972-73: 14.

³⁸⁷ Harrison 1972-73: 20-21. Lo studioso, come si vede, si iscrive in una linea interpretativa che, a partire almeno da Scaligero, aveva considerato anomale le calzature della fanciulla tiria (vd. *supra*: ad es. 99, n. 226; 110, n. 253).

racconto del dramma di Didone. Il rimarcare esplicitamente il ruolo materno di Venere induce automaticamente ad attenuare temi che pure chi commenta il testo percepisce.

Ancora sulla scia di Wlosok si pone, in anni recenti, Eduard Gutting (2008), che fa dell'incongruenza del travestimento il fulcro dell'episodio. La scena è a suo avviso caratterizzata dalla frizione costante di elementi erotici ed elementi materni.³⁸⁸ Venere compare nel pieno delle sue funzioni, è cioè già impegnata ad accendere la passione tra Enea e Didone. Se la dea fosse semplicemente la protettrice dell'eroe, non ci sarebbe alcuna anomalia; il problema sta nel fatto che si tratta *anche* di sua madre ("Venus deals with Aeneas as mother to son, but also as erotic goddess to hero").³⁸⁹ Il lamento dell'eroe sarebbe dunque il risultato della tensione tra i due ruoli di Venere. Se il rapporto tra Odisseo e Atena è caratterizzato da una complicità costante fondata sulla *μῆτις* che li accomuna, tra Enea, definito da Gutting "embarrassingly unerotic", e sua madre la distanza è incolmabile.³⁹⁰ L'approdo di Gutting è insomma lo stesso di Wlosok: la scena racconta il difficile rapporto tra l'umano e il divino, la pressoché totale incomunicabilità tra i due mondi, che si manifesta anche in seno alla maternità.³⁹¹

15.2. La lettura comica

In direzione del recupero di una lettura comica va il commentatore scozzese John William Mackail (1930). Vediamo infatti cosa scrive a proposito del celebre *o quam te memorem virgo*:

Aen. 1, 327. *quam te memorem* is in effect a compound of *virgo*: in English this turn of expression is only used in familiar or comic poetry like 'good Mr. What-d'ye-call' in Cowper's *jeu d'esprit* of the Yearly Distress. The *quaecumque* of 1, 330 is much on the same footing; with it may be compared the famous *exoriare aliquis ultor* of 4, 625. In both passages Virgil puts what was perhaps in Latin a colloquialism to strikingly noble use.

³⁸⁸ Gutting 2008: 41.

³⁸⁹ Gutting 2008: 48.

³⁹⁰ Gutting 2008: 48.

³⁹¹ Gutting 2008: 49-50.

Come si vede, secondo Mackail *quam te memorem* va considerato un attributo di *virgo*: si tratterebbe cioè di una forma di colloquialismo nobilitato, come se Enea definisse comicamente la fanciulla sconosciuta “vergine come-ti-chiami”. Il commentatore avverte naturalmente la tonalità alta di Virgilio, ma la fonda all’interno del lessico della commedia. A questo modo la nobilitazione che lui stesso attribuisce alla formula virgiliana viene ricondotta a una tonalità triviale.

Sulla scia di Mackail, W. D. Anderson (1955) considera la scelta di Venere di presentarsi sotto mentite spoglie un tratto giocoso, residuo della sua controparte greca, la capricciosa Afrodite. Il travestimento viene considerato del tutto tradizionale, cioè in linea con la necessità degli dei di celare ai mortali la loro divinità. È invece la scelta del travestimento che colpisce Anderson:

but what a disguise she has chosen! A trace of the divine splendor remains, as too powerful to hide completely; every other detail represents a determined attempt by the ravishing goddess of love to appear her exact opposite.³⁹²

Anderson cita in nota Donato per spazzar via ogni possibile segnale erotico presente nei tratti della *virgo*:

Donatus [...], *ad loc.*, contends that Aeneas is to be admired for not succumbing to the many *inritamenta libidinis* present in Venus’ garb and person. There could hardly be any more complete misunderstanding of the purpose of her disguise.³⁹³

Per cancellare i donatiani *inritamenta libidinis*, lo studioso ricorre all’ormai lunga tradizione che, muovendo dall’accenno alle donne spartane e dalla similitudine con Arpalice, approda, come abbiamo visto, al ritratto nettamente anti-afrodisiaco tratteggiato da James Henry.³⁹⁴ Qui Anderson viene al punto. Se la *virgo* è in realtà la *mater* ed è lì per tranquillizzare e guidare suo figlio, perché ha assunto quel travestimento così respingente? Ecco la risposta dello studioso:

³⁹² Anderson 1955: 234.

³⁹³ Anderson 1955: 237, n. 18.

³⁹⁴ Anderson 1955: 234.

The point is that Aeneas' mother has decided to play a joke on him, nothing malicious or even particularly subtle, but [...] the same trick of impersonation which has succeeded with him a number of times before. Many of Vergil's leaders will have seen this for themselves; the commentators, however, have so consistently ignored it that one may perhaps be pardoned for laboring the obvious.³⁹⁵

Da qui -da ciò che appariva ovvio ai lettori di Virgilio ma che, proprio per la sua ovvietà, i commentatori dell'*Eneide* avevano per secoli ignorato- muove Anderson per individuare tonalità giocosa e lessico da commedia nell'episodio:

As Vergil continues his narrative, the deception is strengthened by words [...]. *Heus* [...] is a somewhat sharp and decidedly informal request for attention, not a greeting. It occurs almost exclusively in Plautus and Terence, where it is regular summons for a servant to come and open the door. Vergil uses it twice only; the other example, also from the *Aeneid*, is found in Ascanius' joking words <*Aen.* 7, 116> *heus, etiam mensas consumimus*³⁹⁶ [...]. Translated into American, what Venus calls out to Aeneas and Achates is simply "Hey!", Ascanius' words, by the same token, are "Hey! we're even eating the tables!" In the present passage, as in the other, *heus* witnesses to a temporarily relaxed and humorous approach by Vergil.³⁹⁷

Anderson continua riprendendo il tema del colloquialismo messo a fuoco da Mackail e intanto, come già avevano fatto gli umanisti, cita l'episodio omerico dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa ma solo per rimarcare la diversa reattività di Enea e d'altra parte

³⁹⁵ Anderson 1955: 234.

³⁹⁶ Il rimando alle parole di Ascanio è già in Servio *ad loc.* Tiberio Donato rinvia invece all'*Heautontimorumenus* di Terenzio (1, 1, 57 *nulla adeo ex re istud fit nisi ex nimio otio*, vd. *supra*: 44; 46). Elio Donato, nel commento agli *Adelphoe* di Terenzio, connette l'espressione *O qui vocare* (Ter. *Ad.* 5, 891, 2) all'*o quam te memorem* virgiliano:

o qui vocare

post "o" nomine uocaturus non habuit quid diceret et ideo subiecit "qui uocare?" sic Vergilius (*Aen.* 1, 327-28) "*o quam te memorem, uirgo? namque haud tibi uultus/mortalis nec uox hominem sonat*". moris est autem inferiores proprio nomine uocare, si blandiri uelis. sed hic nominis oblitus, dum dubitat et inquiri, inhaesit pronomini.

Poiché Demea s'è dimenticato il nome dell'interlocutore, dopo *o*, anziché avere un vocativo come ci aspetteremmo, troviamo *qui vocare*, "o come ti chiami?" (Martin *ad loc.*).

³⁹⁷ Anderson 1955: 234-235.

cancellare ancora una volta ogni suggestione erotica dall'episodio. Fino a tornare al quesito di fondo: a che pro Venere ha assunto quella spoglia?

the joke is a private one which Venus, until the very last moment, shares with herself alone. No one else, least of all Aeneas, could properly appreciate the magnificent incongruity of Diana, the fiercely virgin goddess, being impersonated by her complete opposite.³⁹⁸

Scherzo gratuito dunque, messo in piedi da Venere nella sostanza solo per divertire se stessa, visto che il figlio Enea era l'ultima persona che poteva percepire quel travestimento come un gioco e apprezzarlo. Ma i lettori contemporanei di Virgilio -torna a insistere Anderson- possono farlo:

To stress the paradox of her disguise, Vergil begins his description with the line *virginis os habitumque gerens et virginis arma*, where the repetition puzzles the editors because the real reason for its use has gone unnoticed. Good taste prevails, to be sure, for *virgo* is contrasted, both explicitly and implicitly, with the idea of motherhood; but in Augustan thought Venus' scandalous behavior had not been forgotten simply because Julius and Augustus adopted her as patroness and *genetrix*.³⁹⁹

L'urto quindi tra *virgo* e *genetrix* è definitivamente considerato come effetto comico. Resta aperto il problema della reazione di Enea nel momento in cui la *virgo* si palesa in quanto *genetrix*. Heinze aveva immaginato che, se Virgilio avesse potuto rivedere il testo, avrebbe espunto quei versi. Anderson si limita a definire la reazione di Enea "odd", strana, e a ridurla, in una sorta di versione degradata della tesi di Fulgenzio, a manifestazione puerile:⁴⁰⁰

³⁹⁸ Anderson 1955: 235.

³⁹⁹ Anderson 1955: 235. Lo studioso propone qui l'accostamento con *Od.* 4, 121 e ss., "echo fallen on deaf ears", dove Telemaco, giunto a Sparta, si trova di fronte Elena, la più seducente delle donne, che viene paragonata ad Artemide. È significativo che Anderson segnali che la differenza tra le due scene sta proprio nella totale assenza di umorismo del passo omerico.

⁴⁰⁰ L'idea di un Enea infantile ritorna ad esempio nella tesi di dottorato di W. Polleichtner 2005: 126: "Aeneas' behavior towards his mother can be called somewhat pubertal, although we would expect him to act more like the adult he is at that point." Sulle riprese novecentesche dell'interpretazione fulgenziana dell'*Eneide*, vd. Conte 1984a: 87, n. 28.

Aeneas [...] cries out like a vexed child, and the interchange closes on a note which seems to us somewhat odd. [...] *Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis/ludis imaginibus?* he cries. [...] It is a little childish, if you like; it is also pathetic. [...] This whole scene represents an adroit confession on Vergil's part that Venus' nature is too ingrained ever to be changed completely. Not much more than a generation earlier, Lucretius had presented her under a three-fold aspect, as the *Aeneadum genetrix*, as the cosmic life-impulse and as the impassioned paramour of Mars. His lines are magnificent, but they leave one bewildered. Vergil avoided this degree of error: his Venus is a devoted mother, yet he allows her to show traces of the old, capricious Aphrodite, so that her very complexity, thus acknowledged, makes her seem at the same time more intriguing and, to one reader at least, more credible.⁴⁰¹

Come si vede, l'interpretazione in chiave comica spinge Anderson fino alla menzione della Venere lucreziana, nella quale coesistevano la *genetrix*, l'eros cosmico, e la pratica sessuale. La riduzione a *genetrix* gratuitamente scherzosa e l'espulsione degli *inritamenta libidinis* comporta di conseguenza l'ardua gestione critica delle reazioni di Enea.

L'interpretazione in chiave comica si affaccia anche nel commento di R. G. Austin (1971), che sembra appellarsi all'analisi di Anderson dell'esclamazione *heus*⁴⁰²:

321. *heus*: the stranger-girl is no demure miss, waiting to be spoken to. The word sets the tone for her speech: it belongs to Comedy and to familiar, intimate talk [...]. It is normally used by men [...]. In epic style is very rare [...]. Here it makes the girl's tone gay and boyish, with dramatic gesture.

monstrate: [...] In this little scene, Virgil has adapted for Epic a familiar situation from Comedy [...]. Virgil has constructed a perfect dramatic sketch.

326. *audita ... visa*: [...] The motif for the invention of a fictitious 'sister' by Venus may perhaps derive from Comedy

La tendenza a ridurre la portata dell'episodio va segnalata anche nella definizione "little scene". Bisogna dire però che la chiave comica citata da Austin si affianca significativamente a un'analisi dell'episodio che, soprattutto nel finale, mette a fuoco la

⁴⁰¹ Anderson 1955: 236-237.

⁴⁰² Si veda anche l'articolo di Mensching 1970: 269-271.

contraddizione carica di sviluppi tra l'immagine della *virgo* e l'immagine della *Venus genetrix*:

This lovely picture of Venus Revealed is in marked contrast with 314 ss.: there, she was idealized mortal, near and tangible; here, she is idealized divinity, mysterious, evanescent

Senza contare che le annotazioni del commentatore sul verbo *defluxit* avranno, come vedremo, un'influenza notevole su letture che si distaccano decisamente dall'interpretazione comica:

defluxit keeps something of its literal sense; Venus' dress fell with the shimmering motion of water⁴⁰³: cf. Herrick,

Whenas in silks my Julia goes,
Then, then (methinks) how sweetly flows
That liquefaction of her clothes.

È probabile che il commento di Austin abbia avuto un peso rilevante nell'accostare la componente comica a quella tragica—o comunque che vede nell'episodio una complessità difficile da contenere dentro il registro comico⁴⁰⁴.

L'interpretazione in chiave giocosa dura fino ai nostri giorni. In anni recenti, si sono appunto rifatte a questo filone, tra gli altri, Therese Fuhrer (2011) e Yvonne Borowski (2014).⁴⁰⁵

Lo scopo di Fuhrer è dimostrare che l'incontro tra Venere ed Enea presenta “cheerful, burlesque or even comical traits”.⁴⁰⁶ La studiosa punta sull'incongruenza tra il comportamento galante dell'eroe e la vera identità della sua interlocutrice, fatto che a

⁴⁰³ Qui Austin sembra riecheggiare la traduzione di William Morris 1876: “and o'er her feet her skirts fell shimmering down”.

⁴⁰⁴ Non è un caso ad esempio che Philip Hardie, che ha contribuito significativamente a letture che puntano sulla drammaticità dell'episodio virgiliano, lo definisca tuttavia “comedy of disguise and deception” (2004: 3).

⁴⁰⁵ Questi due studi sono preceduti dal contributo di James Burbidge 2010. Secondo lo studioso, la scena sarebbe pervasa non solo di ironia tragica (57-60), ma anche di comicità (60-61). Sull'ironia tragica presente nell'episodio vd. anche Robert Dobbin 2002: 737; si veda poi Tabàrez 2015: 172-176. In generale vd. Muecke 1983. Sull'umorismo in Virgilio, vd. invece ad es. McLennan 2011.

⁴⁰⁶ Fuhrer 2011: 72.

suo avviso rappresenta “an important condition for humour”⁴⁰⁷, poiché il lettore sa come stanno veramente le cose. Venere, col suo travestimento, fa sì che Enea si comporti in modo inappropriato. La sua reazione scomposta di fronte allo svelamento cozzerebbe comicamente con il suo statuto di eroe *pius*:

Here the anomaly consists precisely in that the unheroic reaction of a ‘normal’ mortal is in contrast to the expected ‘normal’ behaviour of the *pius* Aeneas.⁴⁰⁸

È in questo modo che ancora una volta il congegno messo su da Virgilio viene disinnescato proprio nel punto in cui maggiormente disturba il lettore. Il disvelamento di Venere *genetrix*, che emerge dalla spoglia della *virgo*, e la reazione di Enea sono considerati artifici per ottenere un effetto umoristico.

Analogamente Borowski sottolinea il carattere non convenzionale dell’episodio e la sua non-serietà, particolarmente evidente all’interno di un poema serio come l’*Eneide*. La studiosa evidenzia come la scelta di un travestimento che contraddice l’essenza del personaggio sia caratteristica della commedia (cita ad es. il Pluto di Aristofane, dove una vecchia prostituta si traveste da vergine portatrice di brocca: 1196-8)⁴⁰⁹; insiste sulla discrepanza tra l’apparenza verginale e l’atteggiamento spigliato con cui Venere si rivolge ai due sconosciuti (“the goddess of sex looks like a virgin but does not behave like one”⁴¹⁰); lo stesso vale per il suo modo di esprimersi, in particolare per il linguaggio con cui racconta la storia di Didone, ricco di memorie elegiache che stonerebbero in bocca a una vergine.⁴¹¹ Ma l’incongruenza maggiore, per Borowski, è che la madre si presenti al figlio come vergine seducente (“she is a parent pretending to be a *virgo* attractive to her son”⁴¹²). Nella reazione che segue al riconoscimento della

⁴⁰⁷ Fuhrer 2011: 67. Si veda anche ad es. Armstrong 2006.

⁴⁰⁸ Fuhrer 2011: 72.

⁴⁰⁹ Borowski 2014: 157, n. 10.

⁴¹⁰ Borowski 2014: 158.

⁴¹¹ Si veda anche Gutting 2008: 45-46.

⁴¹² Borowski 2014: 160.

madre, Enea esprimerebbe in maniera ridicola la delusione di un uomo “who finds out that his courteous efforts were made in vain”.⁴¹³

L’episodio virgiliano, duemila anni dopo la sua composizione, genera nei suoi lettori più avveduti o una reazione che lo volge a scenetta comica o a un esercizio di ironia tragica. Kenneth Reckford (1995-96), probabilmente anch’egli sulla scorta di Anderson e Austin, si era affacciato su quest’ultima possibilità con una sintesi efficace:

What is new and disturbing in *Aeneid* 1 is Venus’s play-acting. It could be a scene from Roman comedy. Venus disguises herself as a huntress maiden; she virtually plays Diana, her opposite; and she makes the most of the freedom and fun that this imposture provides, “Hey, guys!” she calls out, in the tone and diction of comedy, “Have you seen any of my sisters around?” [...]. Yet we cannot, like a Plautine audience, take pleasure in the ongoing foolery of *Sic Venus et Veneris contra sic filius orsus* (325: “So Venus spoke, and Venus’s son answered her.”). The game has gone too far. It is not harmless play like the swans’ capering described earlier (*ludunt*, 397), for Aeneas can be hurt. He is called to the tragic, not comic stage; as a participant, not (yet) a detached observer.⁴¹⁴

Ma qui andiamo ormai verso altri esiti interpretativi.

⁴¹³ Borowski 2014: 162. In questa direzione andava già Graver 1986: 285: “If his purpose was to flatter this beautiful maiden, he has just discovered his error. Thus his cry may be fraught with the frustration of a man whose own schemes are shown merely to be subject to divine whimsy.”

⁴¹⁴ Reckford 1995-96: 9-10.

II) Venere nella selva: la dimensione erotica

1. La lettura di Sainte-Beuve

1. 1. Il lento affacciarsi dell’Inno omerico ad Afrodite

Come abbiamo più volte sottolineato, la sensualità di Venere e gli elementi disturbanti dell’incontro, ridicolizzati—e così dilatati—dagli autori farseschi, emergono talora, seppure in maniera meno diretta, anche in quei commentatori che propongono letture “alte” o normalizzanti della scena. Bisognerà però aspettare Sainte-Beuve perché, a fianco ai modelli sinora menzionati, compaia l’Inno omerico ad Afrodite, che racconta di come la dea, travestita da vergine, sedusse Anchise generando Enea.⁴¹⁵

In realtà un riferimento alla materia dell’Inno, sebbene senza rimandi diretti al testo greco, si trova già nel commento di Servio alla scena della selva. Ecco che cosa scrive infatti il commentatore a proposito del verbo *dignor* ad *Aen.* 1, 335 *haud equidem tali me dignor honore* (si tratta delle parole usate da Venere per rifiutare i sacrifici che Enea le ha offerto, considerandola una dea nonostante il travestimento da *virgo*):

DIGNOR

dignam me iudico, ut <*Aen.* 3, 475> *coniugio Anchisa Veneris dignate superbo,*
id est digne habite.

Dignor, per Servio, significa *dignam me iudico*, “mi reputo degna”. Per chiarire meglio in che senso Venere *non* si sente degna dell’onore che Enea si è offerto di tributarle, il commentatore cita un verso del terzo libro dell’*Eneide*: *Aen.* 3, 475 *coniugio Anchisa Veneris dignate superbo*. Si tratta di uno dei rari casi in cui nell’*Eneide* viene

⁴¹⁵ Sull’Inno omerico ad Afrodite si veda il commento di Faulkner 2008.

menzionata esplicitamente l'unione tra i genitori di Enea⁴¹⁶; benché nel poema *dignor* sia presente anche altrove⁴¹⁷, Servio sceglie di citare proprio questo verso. Escludendo la negazione di cui fa uso Venere (*haud*), il commentatore finisce per mettere incongruamente in contatto l'espressione di Venere relativa alla sua apparenza di *virgo venatrix* e l'espressione con cui Eleno ricorda che Anchise è *stato degno* del *coniugium superbum* di Venere. A questo modo Servio lascia forse una traccia di come ha posto in relazione l'incontro tra Venere e suo figlio con l'incontro sessuale tra Venere e Anchise. È, a quanto ne so, la prima volta che l'episodio della selva viene accostato—seppure indirettamente— al rapporto tra i genitori di Enea.

È invece Germano in epoca tardo-umanistica (1575) a inserire, per primo a quanto ho potuto vedere⁴¹⁸, un rimando diretto all'Inno omerico ad Afrodite a proposito della fuga di Venere a Pafos dopo l'incontro col figlio (*Aen.* 1, 415-17 *Hic locus omnino manavit ab illo Hom. in Hym. εις Ἀφροδ. de eadem <59-60>: ἐς Κύπρον δ' ἔλθοῦσα θυώδεα νηὸν ἔδυνεν./ἐς Πάφον: ἔνθα δέ οἱ τέμενος βωμός τε θυώδης*). La menzione di questa località veniva tendenzialmente ricondotta dagli umanisti all'ottavo libro dell'*Odissea*, dove Pafos era il luogo in cui Afrodite si rifugiava piena di vergogna dopo esser stata sorpresa dal marito tra le braccia di Ares e derisa da tutto l'Olimpo (*Od.* 8, 362-365).⁴¹⁹ Nell'Inno omerico invece Pafos è sede dei preparativi della dea per

⁴¹⁶ L'unico altro caso è *Aen.* 1, 617-618, le prime parole di Didone a Enea (*Tunc ille Aeneas quem Dardanio Anchisae/alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?* su cui si veda il commento di Servio, che riassume la vicenda narrata nell'Inno: *bene Anchisen addidit, ne cui diceret esse incertum; cum multis enim Venus concubuit. sed sciendum Anchisen, ut fabula loquitur, pastorem fuisse et cum eo amato Venerem concubuisse. unde Aeneas circa Simoim fluvium natus est; deae enim vel nymphae enuntur circa fluvios vel nemora. quod cum iactaret Anchises, adflatus fulmine oculoque privatus est*). Sulla reticenza di Virgilio circa la relazione tra Venere e Anchise nell'*Eneide*, vd. Paschalis 1984.

⁴¹⁷ Ad es. *Aen.* 4, 192; *Aen.* 10, 732 o *Aen.* 12, 464.

⁴¹⁸ È interessante notare che nella *Fiorita* di Armannino (1325) e nei suoi vari rifacimenti, la vicenda dell'Inno viene inglobata nell'episodio della selva. Venere compare dinanzi a Enea come *meretrix* per poi rivelarsi dea casta, perché vuole svelargli di non essere sua madre. Il travestimento rappresenta cioè la vera madre dell'eroe, una donna di nome Simeona con cui Anchise si era unito sull'Ida.

⁴¹⁹ Corradi (*ἐς Πάφον apud Homerum libro octavo Odysseae Venus etiam proficiscitur*); Regoli (*Ipsa Paphum: Hom. lib. VIII. Odysseae: ἡ δ' ἄρα Κύπρον ἵκανε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη./ἐς Πάφον: ἔνθα δέ οἱ τέμενος βωμός τε θυήεις*); Orsini (*Paphum: Homerus Odys. 8 ἡ δ' ἄρα Κύπρον ἵκανε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη./ἐς Πάφον: ἔνθα δέ οἱ τέμενος βωμός τε θυήεις*); Nascimbeni (*Locus est Hom. Odys. 8: ἡ δ' ἄρα Κύπρον ἵκανε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη./ ἐς Πάφον; et Homericam imitatio ex Odys. 7, ubi Minerva Ulysses edocta Alcinoi regiam regisque magnificentiam, abiit in mare: locus doctis notissimus est*); La Cerda (*Habuit ante oculos duo Homeri loca. Primum de Minerva, quae ubi satis Ulysses docuit res Phaeacensium ab eo discessit ad loca sibi sacra; alterum de Venere 8. Odys. ubi etiam Venus Paphum petit*); Beni (*De Homero sumptum est dum in Odysseae VIII canit de Venere: illa vero ad Cyprum pervenit ridens Venus in Paphum, ubi lucus thure odorato Arabico*).

l'incontro erotico con Anchise.⁴²⁰ Il rimando all'Inno è poi presente nel commento di La Cerda, sempre a proposito della descrizione di Pafo e in particolare degli altari colmi d'incenso e di serti fioriti notoriamente prediletti da Venere al posto delle vittime sacrificali.⁴²¹

Un nesso tra Servio e i commenti cinque-seicenteschi è in questo caso difficile da stabilire. Resta il fatto che l'antico commentatore è l'unico a mettere in relazione, anche se in maniera molto mediata, l'incontro di Enea e la vergine tiria con l'incontro di Venere con Anchise. Che questo nesso resti comunque quasi del tutto silente nel tempo è testimoniato dal fatto che tra Sette e Ottocento i commentatori continuano a rinviare sporadicamente e piuttosto meccanicamente all'Inno, senza interrogarsi sul senso di quel rimando. La maggior parte delle citazioni si trova nel commento di Heyne (e nelle aggiunte di Wunderlich), che rinvia al testo greco sia a proposito delle prime parole di Enea alla vergine, che ricorderebbero quelle di Anchise (come farà anche Pascoli 1896 *ad loc.*), sia a proposito della risposta di Venere, simile a quella di Afrodite (*Hymn. Hom. Ven.* 107 ss.), sia a proposito della *cervix* della dea, che nell'Inno omerico verrebbe ammirata da Anchise (*Apud Homerum quoque Hymn. in Ven.* 182. *δείρην Veneris admiratur Anchises*).

Il lavoro di Sainte-Beuve appare dunque del tutto nuovo. Nell'*Étude sur Virgile* (1857), egli annovera infatti l'Inno tra i modelli della scena, elencando in dettaglio i punti di contatto tra i due testi (nell'ordine, l'andata a Pafo; il passo "alato" della dea—*sublimis*; il suo aspetto di vergine; le domande sull'identità; la risposta evasiva di Venere; la metamorfosi finale⁴²²). Vediamo innanzitutto come Sainte-Beuve introduce la scena:

il se met en marche à travers les lieux sauvages, quand tout à coup sa mère se présente à lui au milieu s'une forêt. Mais Vénus, pour aborder plus à l'aise son fils, s'est déguisée en nymphe chasseresse, en vierge de Sparte ou Thrace [...]. Cette Vénus chaste et chasseresse, le carquois sur l'épaule et les chevaux au

⁴²⁰ I versi dell'Inno sono praticamente identici a quelli dell'*Odissea* (8, 362-65), con alcune inserzioni dalla toletta di Era a *Il.* 14, 170-174 (vd. Faulkner, *Hymn. Hom. Ven. ad loc.*).

⁴²¹ La Cerda, *Aen.* 1, 417.

⁴²² Sainte-Beuve 1857: 252-257.

vent, avec son attitude svelte au tournant d'un sentier, et sa robe nouée au-dessus du genou, est peinte ou plutôt sculptée adorablement par Virgile.⁴²³

La descrizione virgiliana appare a Sainte-Beuve particolarmente felice, questa Venere “casta” è “dipinta o meglio scolpita in modo adorabile” dal poeta.⁴²⁴ Il travestimento da “ninfa cacciatrice” servirebbe alla dea per accostarsi più facilmente al figlio (si noti che Sainte-Beuve sceglie, forse non a caso, il verbo “aborder”, dal quale deriva direttamente l'italiano “abbordare”, di senso erotico). Lo studioso definisce questo travestimento “leggero”: la dea è “légèrement déguisée d'abord, mais se révélant bientôt sous des traits qui la fixent à jamais dans l'imagination”.⁴²⁵ Con l'avverbio “leggermente”, Sainte-Beuve sembra considerare la vergine tiria come un mascheramento blando, che non scherma affatto Venere, anzi a malapena ne contiene la bellezza, che esplode nella scena finale di “ravissante transfiguration”⁴²⁶ di cui Sainte-Beuve ci offre un'interessante traduzione:

«Elle dit, et d'un tour de tête fit briller son cou de rose; ses chevaux ambrosiens, plus flottants, exhalèrent dans l'air une senteur divine; sa robe, tout d'un pli, découla jusqu'à ses pieds, et son marcher léger la montra déesse... *Et vera incessu patuit dea.*»⁴²⁷

L'espressione “tour de tête” rende, precisandolo, il generico *avertens*, che sembra includere nella torsione l'intera figura della dea, tutto il suo corpo. La traduzione attribuisce invece la torsione alla sola testa. Ciò comporta una limitazione e insieme un'espansione: l'attenzione di Sainte-Beuve si concentra direttamente sul “collo di rosa” di Venere. Scompare poi il riferimento alla sommità del capo (*vertice*), di difficile resa, e al suo posto viene inserita una notazione relativa all'ondeggiare della chioma, più

⁴²³ Sainte-Beuve 1857: 250.

⁴²⁴ Vd. anche Tissot 1841: 27 ss.: “Rien de plus agréable que la métamorphose de Vénus en chasseresse: nous venons de la voir devant Jupiter dans tout l'éclat de sa beauté; Virgile nous la montre maintenant que les dieux ne l'ont jamais vue.” E anche sullo svelamento: “On reconnaît ici un poète et un peintre. Le naïf Homère n'a peut-être jamais ce genre de beautés sévères, gracieuses et pures, comme une statue de Phidias ou une vierge de Raphael”. I modelli iconografici di Venere-vergine sono discussi in dettaglio da Burbidge 2010: 63-64.

⁴²⁵ Sainte-Beuve 1857: 116-117.

⁴²⁶ Sainte-Beuve 1857: 260.

⁴²⁷ Sainte-Beuve 1857: 117.

accentuato forse per via del “tour de tête” (“plus flottants”). Sainte-Beuve è inoltre fra i traduttori che scelgono di mantenere la metafora acquatica contenuta nel *defluxit* virgiliano, optando per il verbo “découler”, “colare”, impiegato in genere per gli umori corporei come il sudore o le lacrime⁴²⁸; l’effetto di questa traduzione—la veste che cola giù lungo il corpo della *virgo*—è di rallentare il movimento rapido impresso da *defluxit* all’originale latino.

Quanto ai modelli della scena, dopo aver menzionato gli incontri tra Odisseo e Atena travestita, che Virgilio avrebbe senz’altro tenuto presente, Sainte-Beuve aggiunge:

Il a eu aussi en vue, dans un lointain souriant, une autre scène qui avait un tout autre objet, mais qui offrait de même un déguisement de Vénus, déguisement des plus intéressants et des plus mémorables, puisqu’il en était résulté l’étroit commerce avec Anchise, et, par suite, la naissance d’Enée. En revenant un moment sur cette première Vénus toute Cyprienne et mère des délices, nous comprendrons mieux le caractère légèrement corrigé et épuré, bien que toujours tendre et des plus suaves, de la Vénus de l’*Énéide*.⁴²⁹

E ancora:

je noterai au passage les traces légères, mais sûres, qui montrent que Virgile avait ce riant tableau présent à pensée⁴³⁰

Vanno sottolineati gli accorgimenti con cui lo studioso procede nell’elencare le tracce “leggere ma sicure” dell’Inno, tracce “leggere ma sensibili come quelle di un profumo”. Il testo greco, precisa Sainte-Beuve, ha tutt’altro soggetto, le circostanze sono molto diverse, ma ha anch’esso a che fare con un travestimento di Venere, travestimento a dir poco memorabile perché porta all’intima unione con Anchise e quindi alla nascita di Enea. Il ricordo della Venere seducente dell’Inno ci aiuta a comprendere meglio la natura della Venere dell’*Eneide*, “légèrement corrigé et épuré, bien que toujours tendre et des plus suaves”. Virgilio, per Sainte-Beuve, avrebbe sì avuto “davanti agli occhi”

⁴²⁸ Vd. ad es. Le Robert, s.v. “découler”. Su questa resa di *defluxit* vd. *supra*: 128, n. 295.

⁴²⁹ Sainte-Beuve 1857: 251.

⁴³⁰ Sainte-Beuve 1857: 252.

l’Inno, ma “dans un lointain souriant”: il poeta cioè avrebbe usato il testo omerico ma da lontano, da una distanza sorridente. Che cosa intende Sainte-Beuve con quest’espressione? La distanza sorride perché è intenerita e genera tenerezza, è una lontananza partecipata, piena di nostalgia? Oppure è una distanza che ammicca, che strizza l’occhio al lettore di gusto, capace di cogliere l’allusione dotta? La distanza cioè ha il sorriso distaccato del poeta raffinato?

La conclusione dello studioso è la seguente:

Maintenant, si nous revenons à l’apparition de Vénus à Énée dans le premier livre, nous concevons mieux le caractère et la nuance particulière de la Vénus virgilienne, et comment, tout en se ressouvenant de cette amoureuse et voluptueuse rencontre avec Anchise, en la sous-entendant, pour ainsi dire, le poète a pris plaisir à la transformer en une scène tendrement maternelle avec le fils: il lui a suffi, pour sa propre satisfaction, et pour celle de l’homme de goût qui le suit, d’indiquer par une trace légère, mais sensible comme celle d’un parfum, la présence et la suite de son souvenir, dans une circonstance s’ailleurs si différente.⁴³¹

Per Sainte-Beuve, Virgilio ha rievocato l’incontro voluttuoso con Anchise, l’ha sottinteso alla narrazione della selva, divertendosi (letteralmente “traendo piacere”) a trasformarlo in una scena teneramente materna col figlio.⁴³² In virtù del “profumo” lasciato nel testo dall’Inno, l’immaginazione di Sainte-Beuve lavora dunque – mi pare – evocando una *Venus-virgo* “casta”, quale cioè doveva essere stata prima dell’amplesso con Anchise: una *virgo* “liminare”, insomma, che si offre allo sguardo del figlio prima — come aveva volgarizzato Annibal Caro — di diventare madre. Enea cioè si imbatte sì in una *falsa imago*, ma è – per quel riecheggiare dell’Inno che Sainte-Beuve ha avvertito - la stessa *falsa imago* in cui si è imbattuto suo padre.

Dopo Sainte-Beuve, non solo il riferimento dei commentatori all’Inno diventa assai frequente, ma si impone al lettore contemporaneo anche il modo secondo cui lo studioso francese interpreta e in qualche modo sistema nell’incontro tra madre e figlio la “trace

⁴³¹ Sainte-Beuve 1857: 258-59.

⁴³² Anche il pianto di Enea sarebbe, per Sainte-Beuve (p. 260), “un cri de tendresse filiale, en ne la reconnaissant que pour la perdre aussitôt”.

légère, mais sensible comme celle d'un parfum" dell'Inno, e quindi il tremendo rapporto erotico tra Venere e Anchise.⁴³³

1. 2. L'inno omerico come scena primaria

Brooks Otis (1963) deriva da Sainte-Beuve da un lato in maniera esplicita la sostanziale ambiguità dell'episodio:

The encounter with Venus is distinguished by the way in which Virgil uses Homeric motifs to bring out a series of ironical contrasts. [...] Their initial parley recalls, quite deliberately, the conversation of Odysseus and Nausikaa in *Od.* or of Aphrodite and Anchises in the *Hom. Hym.* and strikes at once a lighter, faintly sensuous note.⁴³⁴

Only Sainte-Beuve seems to have grasped Virgil's mixture of sensual and maternal elements in this scene.⁴³⁵

The ambiguity here, the play of light and dark, the setting of the tragedy in the shining Homeric frame [...] are both subtly and finely conceived.⁴³⁶

Dall'altro, lo studioso sviluppa in maniera insistente la lettura dell'episodio in chiave ironica, che Sainte-Beuve pareva suggerire con l'espressione "dans un lointain souriant":

But the primary irony of the episode is of course the contrast between the Homeric vision of Venus and the story of Dido that she retells.⁴³⁷

The whole scene is ironical and ambiguous even to its smallest detail.⁴³⁸

⁴³³ Si veda ad es. il commento di W. Lucas Collins (1870), che contrappone esplicitamente l'immagine tradizionale di Venere a quella assunta dalla dea per sedurre Anchise e per incontrare il figlio: "There is in this description a happy reminiscence of an earlier legend. In such a guise—not with any of the meretricious attractions assigned to the goddess of Cyprus and of Paphos, but as a simple mountain nymph— had she won her mortal lover, the Trojan shepherd Anchises, from whom this her dear son was born."

⁴³⁴ Otis 1963: 235.

⁴³⁵ Otis 1963: 235, n. 1. Su questo punto si veda anche Gillie 1972: 142-143.

⁴³⁶ Otis 1963: 235-36.

⁴³⁷ Otis 1963: 236.

⁴³⁸ Otis 1963: 236.

Venus is here a curious blend of maternal anxiety and erotic impulse⁴³⁹

Di certo Otis si rende conto molto più esplicitamente di Sainte-Beuve di come il nesso ormai innegabile con l'Inno omerico dia all'intero episodio un equilibrio estremamente precario:

Her final reversion to herself *in propria persona*, the lovely goddess who once bent over the couch of Anchises, is just sufficiently sensuous to connote what cannot be overtly mentioned without spoiling the precarious dignity of the scene.⁴⁴⁰

Alessandro Barchiesi (1994) riprende da Otis sia il tema dell'ambiguità sia quello dell'ironia:

L'incontro con sua madre è stato un conforto ambiguo, e ha marcato con crudeltà il confine che sempre corre fra una dea e un mortale. Per una perversa ironia che pochi interpreti di Virgilio (a parte Sainte-Beuve) apprezzano, la scena dell'incontro fra madre e figlio è stilizzata sulla base di un incontro precedente, quello fra la dea e il padre di Enea (*Hymn. Hom. 5, 53-291*): un incontro pieno di inganni in cui l'attrazione sessuale porta Anchise e Afrodite a conseguenze dolorose, delusioni e mutilazione fisica per Anchise, umiliazione per Afrodite. Enea è nato da quell'incontro: i suoi primi passi nell'*Eneide* lo portano a riesplorare la sua genealogia.⁴⁴¹

La novità qui sta nel fatto che l'ironia viene definita "perversa": in Barchiesi, l'associazione con l'Inno diventa associazione con un eros non lineare ma violento, aggressivo, cupo, che comporta dolore, pericolo di morte. In nota infatti lo studioso scrive a proposito del lavoro di Sainte-Beuve:

Le riprese dell'inno sono ben sottolineate ma Sainte-Beuve è forse troppo delicato nella sua conclusione [...]: l'Inno omerico ad Afrodite non è una pastorelleria, ma un racconto perturbante per erotismo e crudeltà.⁴⁴²

⁴³⁹ Otis 1963: 237.

⁴⁴⁰ Otis 1963: 236.

⁴⁴¹ Barchiesi 1994: 116.

⁴⁴² Barchiesi 1994: 116, n. 12.

Ma se, come scrive Barchiesi, l'Inno omerico non è “una pastorelleria”, qual è il suo peso nel momento in cui lo mettiamo in connessione con l'episodio virgiliano? Visto che il problema non è risolvibile nella chiave delicata indicata da Sainte-Beuve, verso quali soluzioni bisogna indirizzarlo?

A questo punto il saggio di Sainte-Beuve diventa espressamente il canale attraverso cui passano sempre più liberamente suggestioni a lungo ricacciate indietro.

In un articolo su cui ci siamo già soffermati, Kenneth Reckford (1994-95) si focalizza ampiamente sull'Inno omerico, interpretando in chiave erotica il nesso con la scena virgiliana. Per Reckford la componente erotica nella scena dello svelamento non va affatto minimizzata:

For now, I am still concerned with Venus's sensuality which seems here, from almost every viewpoint, altogether out of place - so much so, that scholars have quite denied, or else repressed the very much idea of, its existence - but which, I believe, [...] is overwhelmingly present.⁴⁴³

Gli interpreti, nel corso dei secoli, hanno cercato di negare o reprimere la dirompente sensualità di Venere, reputandola “out of place”, fuori luogo. Sulla scia di profumo evocata da Sainte-Beuve, Reckford si propone di potenziare tale sensualità:

My essay could be read as a qualifying footnote to that *sous-entendant*, a disagreement about the relative strength of the *parfum* so powerfully described in French.⁴⁴⁴

Quanto alla funzione intertestuale dell'Inno, scrive:

We are meant, if I am right, to remember not only Aphrodite's re-clothing in divinity after she sleeps with Anchises, but also the way he undressed her earlier, loosing her girdle and stripping off her beautiful clothes. Her naked

⁴⁴³ Reckford 1995-96: 7.

⁴⁴⁴ Reckford 1995-96: 37, n. 12. Secondo lo studioso, Otis sarebbe andato molto vicino al nocciolo della questione, ma si sarebbe ritratto al momento cruciale.

beauty, whether glimpsed here by Aeneas or only evoked by Virgil in poetic memory, is still overwhelmingly alive.⁴⁴⁵

Reckford si concentra dunque sul tema del vestirsi/spogliarsi, che come abbiamo più volte accennato è cruciale dei versi dello svelamento della dea. Lo studioso infatti potenzia, seppure con molte cautele, l'impressione che Venere invece che coprirsi si denudi, una lettura che, come precisa Reckford, non esclude la prima, ma le si affianca come "further voice":

There is, here and now, Venus's overwhelming erotic appeal as [...] her clothing slips down to her feet, and she is naked. [...] It is like a *trompe l'oeil* effect: we may have it both ways. Yes, Venus's robe falls to its full length -what the respectable goddess will wear in public; and yes, too, her clothing slips, or flows down to her feet, leaving her erotically on display.⁴⁴⁶

Lo studioso sembra suggestionato dalla metafora *ab aqua ad vestes* (come la chiama Ortensio) rappresentata da *defluxit*, metafora che, come s'è visto, in tempi moderni aveva già attratto l'attenzione di Austin. È forse il "liquefarsi delle vesti" nei versi del poeta Robert Herrick riportati dal commentatore oxoniense (e citati per intero da Reckford in nota⁴⁴⁷), a indurlo ad associare lo svelamento di Venere con i versi catulliani in cui Arianna viene denudata dalle onde (Catull. 64, 52-70), mentre si dispera per l'abbandono di Teseo (un'operazione simile a quella condotta da Pontano, che citava Dafne spogliata dal vento, e ancora prima da Manilio con la sua Andromeda):

non flavo retinens subtilem vertice mitram
non contacta levi velatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis vincta papillas,
omnia quae toto delapsa corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.

⁴⁴⁵ Reckford 1995-96: 22.

⁴⁴⁶ Reckford 1995-96: 2-4.

⁴⁴⁷ Reckford 1995-96: 36, n. 2.

From Ariadne's clothing slipping carelessly off her body, for the waves to play with before her feet, to Venus's garment flowing down to her feet, takes only a short step of the poetic imagination.⁴⁴⁸

L'idea di Reckford è che dalla Venere virgiliana traspaia molto dell'Afrodite omerica. Lo studioso, come alcuni suoi predecessori, rinvia innanzitutto alla descrizione della dea riconosciuta da Elena nel terzo dell'*Iliade* (*Il. 3*, 396-98): il bel collo, il seno amabile, gli occhi lampeggianti. E qui Reckford, a partire da *στήθεά θ'ἰμερόεντα* (unito forse alla memoria delle *lactentes papillae* di Arianna), avanza la seguente ipotesi relativa alla Venere virgiliana:

her 'desire-bearing breasts' were not, I think, altogether concealed by her huntress disguise earlier⁴⁴⁹

Non è detto cioè che il seno della *virgo* fosse coperto.⁴⁵⁰ Ipotesi ripresa anche in seguito:

I suggest, moreover, that *sinus* is a slippery word in Latin poetry, and that these particular *sinus fluentis* indicate not only the folds of Venus's garment that are gathered up here, but also the characteristic swell of her bosom by which, else where, the goddess is recognized⁴⁵¹

La stessa idea di nudità verrebbe messa in circolo nel testo dal termine *nuda* (*Aen. 1*, 320 *nuda genu*):

⁴⁴⁸ Reckford 1995-96: 4. Anche Antonio La Penna 2002: 105-106 mostra di leggere *defluxit* a questo modo: "Neppure in questa rapida apparizione si rivela del tutto: ella volta il viso dall'altra parte: Enea vede il fulgore che emana dal suo collo roseo, le chiome sparse sul collo, e ne sente il profumo; il corpo nudo manifesta tutta la sua bellezza; lo stile inconfondibile dell'incedere mette il suggello dell'autenticità sull'apparizione divina." Così Gomez Pallarès e Fernández Martínez (2003), secondo i quali l'accenno all'*incessus* indicherebbe una sorta di "*ekphrasis* implicita" di un'immagine tipica di Venere: la dea nuda, col velo caduto ai piedi, in movimento, mezza girata, e forse, nell'atto di toccarsi i capelli.

⁴⁴⁹ Reckford 1995-96: 3.

⁴⁵⁰ Sull'interpretazione letterale del termine *sinus* come seno femminile ci siamo già soffermati.

⁴⁵¹ Reckford 1995-96: 20. Nella nota 36, p. 40, lo studioso spiega: "the word *sinus*, most usually denoting a cavity or fold, may refer to the breast, often in a maternal context, but sometimes in a sexual one."

The word *nuda* though grammatically restricted in application, yet spreads its influence over the line⁴⁵²

La conclusione a cui lo studioso approda capovolge dunque quella avanzata da De la Ville De Mirmont:

It is not, then, just the respectable Roman Venus *Genetrix* who is revealed to Aeneas here, but also her disreputable other self, the Greek Aphrodite who seduced Anchises and bore Aeneas. [...] It is as if Aeneas, in this first book of his epic [...], were re-experiencing the divine seduction with which his life began.⁴⁵³

Reckford si spinge fino a ipotizzare le conseguenze psicanalitiche di questa teoria: con una madre che ha queste caratteristiche, Enea avrebbe un complesso edipico molto amplificato, che gli impedirebbe di avere relazioni “equilibrate” con le donne che incontra.

La lettura di Reckford ha un successo notevole. La ritroviamo in numerosi studi sull’*Eneide*, che partendo dalla nudità di Venere dinanzi al figlio si avventurano lungo strade ancora inesplorate.⁴⁵⁴

Secondo l’approccio freudiano di Ellen Oliensis (2001),

It is typical of the *Aeneid* that the erotic currents released in this encounter never quite come to rest within individual characters. In the Hymn, the goddess wants to have sex with the mortal, and she compasses this end by veiling both her divinity and her desire: disguising herself as a modest maiden, so that the wary Anchises can discard his anxiety and give way to his own desire. By contrast, the disguise donned by Virgil’s Venus does not remove an impediment to desire. To the contrary, by way of the allusion to the Hymn, the disguise

⁴⁵² Reckford cita poi Heuzé 1985: 329 ss., che nel capitolo “Le genou de Venus”, incentrato su quanto questo dettaglio possa accendere la fantasia del lettore, cita tra l’altro il film di Eric Rohmer “Le genou de Claire” (1970), dove il protagonista sviluppa una fissazione erotica per il ginocchio di una ragazza, intravisto durante una gita in montagna. Per Heuzé, nella scena dell’*Eneide*, “Vénus ajoute le frémissement de la volupté à la beauté frode, rendant plus séduisante encore la fille de Latone. Le personnage ainsi créé, pour lequel nous n’avons trouvé un modèle, en répondant, suscite en même temps le désir et la peur du désir”.

⁴⁵³ Reckford 1995-96: 22.

⁴⁵⁴ Alcuni, come Casali 2008a, Scafoglio 2010, Olson 2011, Gladhill 2012, trovano corrispondenze più stringenti con l’Inno ad Afrodite. La contiguità tra maternità e sensualità dà i suoi frutti nei lavori di Hardie (in particolare 1997 e 2004), dove la confusione si sposta sul nesso Venere-Diana (con il rinvio all’*Ippolito* euripideo per il conflitto tra le due divinità), e il travestimento di Venere pare una sorta di zona liminare tra sensualità e verginità.

introduces a desire that will never be fulfilled. Thus it is not the case that Virgil is discreetly (allusively) depicting a relation of repressed incestuous desire (as if the mother “really” in her heart of hearts harbored a sexual desire for her son, or vice versa). The force of the intertext is rather to bring this desire into the textual economy, where it will be repeatedly but only partially realized, never achieving the literal fruition that would exhaust its productive value.⁴⁵⁵

La studiosa si spinge fino ad associare lo svelamento di Venere alla visione della giovane madre nuda ricordata da Freud in una lettera a Fliess:

When the disguised Venus turns away from her son and lets her dress fall down to her feet, what Aeneas sees [...] is a Venus who is not unhitching her skirts so as to cover herself up, matron-style, but rather shedding her clothes so as to reveal herself in all her naked glory - turning away first, though, as if to protect her son from too dangerously full a view of the body that produced him. It is hard to resist, at this point, invoking Freud’s own recollection of glimpsing his own young and beautiful mother in the nude - a recollection which Freud clothed in decorous Latin; it is in this connection that Freud’s most profound identification with Aeneas is no doubt to be sought:

“My libido toward *matrem* was awakened [...] on the occasion of a journey with her from Leipzig to Vienna, during which we must have spent the night together and there must have been an opportunity of seeing her *nudam*” (Freud a Fliess, Ott. 3 1897)⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Oliensis 2009: 63.

⁴⁵⁶ Oliensis 2001: 52 e n. 36.

Con questo passaggio interno alla ricerca di Oliensis il nesso Enea- *Venus-virgo* - *Venus-mater* viene a congiungersi esplicitamente a Freud e alla sua messa a punto del complesso di Edipo.⁴⁵⁷

2. La lettura di Ovidio

A questo punto mi pare opportuno tornare indietro nel tempo e affrontare una lettura poetica dell'episodio virgiliano che per le sue implicazioni, per la scarsa risonanza che ha avuto nei secoli, ho tenuto da parte: parlo naturalmente della lettura di Ovidio.⁴⁵⁸

È noto che il poeta fa ampio uso dei versi di cui ci stiamo occupando.⁴⁵⁹ Ovidio in particolare cala frammenti verbali della scena virgiliana in contesti quasi sempre erotici. Joseph D. Reed ha messo in evidenza che il poeta, nelle *Metamorfosi*, attribuisce il vestiario della fanciulla tiria alle vittime di aggressioni sessuali, “a giovani donne che fanno resistenza all'amore”⁴⁶⁰, come ad esempio Dafne⁴⁶¹ o Siringa⁴⁶². E ancora Reed, sulla scia di Hardie, ha mostrato come in un altro riecheggiamento della scena, vale a

⁴⁵⁷ Va segnalato il testo che T.S. Eliot abbozzò sul retro di “The Fire Sermon” e che non fu mai pubblicato in “The Waste Land” (trovo il passo citato in Reckford 1995-1996 II: 44 e ss.):

To Aeneas, in an unfamiliar place,
Appeared his mother, with an altered face,
He knew the goddess by her smooth celestial pace.
So the close rabble in the cinema
Identify a goddess or a star.
In silent rapture worship from afar.

Una prima versione presentava “approached him” al posto di “appeared”, “unexpected” al posto di “unfamiliar”, due termini che contengono un che di ambiguo. È memorabile l'accostamento dell'agnizione di Venere da parte di Enea al rapporto di massa con le star del cinema. A questo modo la devozione filiale si muta in devozione dello spettatore, il desiderio del figlio di stringere a sé la madre diventa eros del fan suscitato dalla presenza fantasmatica sullo schermo dell'attrice adorata. Sempre di Eliot, si veda anche “La figlia che piange”, che ha come sottotitolo il virgiliano *o quam te memorem, virgo*.

⁴⁵⁸ Tutte le citazioni da Ovidio sono tratte dall'*OCT* di R. Tarrant 2004.

⁴⁵⁹ Di fondamentale importanza per questa sezione sono stati i lavori di Philip Hardie, in particolare Hardie 2004, uno studio “sui rischi, e i piaceri, dell'eccessiva prossimità, sul desiderio di cancellare le differenze”, che analizza, tra l'altro, il senso di alcuni riusi ovidiani della scena. Ulteriori riferimenti bibliografici verranno forniti nelle note successive.

⁴⁶⁰ Reed, *Ov. met.* 10, 536.

⁴⁶¹ Soprattutto per il dettaglio dei capelli spettinati e mossi dal vento (*Ov. met.* 1, 477; 497; 529; 542).

⁴⁶² *Ov. met.* 1, 694-98. Sul nesso tra Siringa e *Venus-virgo*, vd. Hardie 2004: 3: “The deception practised by Syrinx herself mimics that practised in *Aeneid* 1 on Aeneas by Venus disguised as a Carthaginian virgin, and further mistaken by Aeneas either for a goddess, specifically Diana, or for one of Diana's nymphs (*Aen.* 1.328-9).”

dire nel racconto dell'amore di Venere per Adone (*met.* 10, 533 e ss., in particolare i vv. 535-36 *per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur/fine genus vestem ritu succincta Dianae*), il rimando ai tratti della *virgo* diventa funzionale all'eros: *ritu Dianae* nasconde il desiderio di Venere nei confronti di Adone.⁴⁶³ Ma vi sono altri episodi rilevanti in cui Ovidio lascia traccia del modo secondo cui ha letto l'incontro nella selva tra Venere e suo figlio Enea.

2. 1. Giove e Callisto

Vediamo innanzitutto il racconto dello stupro di Callisto da parte di Giove. Mi sembra che i rapporti tra questo episodio e quello virgiliano non siano stati sufficientemente esplorati. Di certo la descrizione della ninfa cacciatrice richiama qua e là quella della *virgo* tiria, secondo quanto notato da Reed.⁴⁶⁴ Ma è la mutazione del padre degli dei che, innamorato di Callisto, assume le sembianze di Diana per avvicinarla, a contenere i segnali più interessanti: *Ov. met.* 2, 425 *protinus induitur faciem cultumque Dianae* a me sembra, infatti, un rifacimento di *Verg. Aen.* 1, 315 *virginis os habitumque gerens*.⁴⁶⁵ In entrambi i casi una divinità si nasconde in un corpo di vergine. Se allo sguardo di Enea si offre una fanciulla senza nessuno dei tratti di sua madre, Ovidio accentua questo assunto che rende plausibile la scena inventata da Virgilio e a tale scopo muta il *gerere* virgiliano in *induere*, immaginando, e lasciando immaginare, che il dio non si sia semplicemente travestito da *virgo*, ma ne abbia letteralmente indossato il viso, il

⁴⁶³ Il nesso con Virgilio era già segnalato dal commentatore seicentesco Jakob van Emenes ("Emmenessius") nella nota ad *Aen.* 1, 320. Sul rapporto tra la Venere di quest'episodio ovidiano e *Venus-virgo*, vd. soprattutto Hardie 2004: 9: "In her *obsequium* to her beloved as he ranges the mountains and woods in the hunt, Venus dresses up as Diana [...], indistinguishable from Syrix at 1.695 [...]. This role is now played by its original interpreter, the Venus of *Aeneid* 1. She leaves her normal world of feminine *cultus* to enter Diana's domain of untamed nature". Venere, com'è noto, realizza qui le fantasie di Fedra (*Eurip. Hipp.* 208-22; *Ov. epist.* 4, 37-50).

⁴⁶⁴ Capelli sciolti, equipaggiamento da caccia: *met.* 2, 412-14 e 440 con Barchiesi *ad loc.* Si veda inoltre la versione del mito che Ovidio racconta nei *Fasti* (2, 155 e ss.). Qui Callisto, ormai non più *virgo*, arrossisce sentendosi chiamare *virgo* da Diana (167-68 «*Hic*» *ait*, «*in silva, virgo Tegeaea, lavemur!*»/ *Erubuit falso virginis illa sono*); la scoperta della gravidanza della ninfa è descritta come segue: *quae fuerat virgo credita, mater erat* (2, 176), quasi un commento all'episodio virgiliano (nella sua nuova forma di *ursa*, Callisto, ormai irricognoscibile, si farà così incontro al figlio: 2, 184 *cum mater nato est obvia facta suo*). In maniera simile, lo svelamento del ventre gravido di Callisto nelle *Metamorfosi* può ricordare lo svelamento di Venere-mater a conclusione della nostra scena (*met.* 2, 461-62).

⁴⁶⁵ L'omoteleuto *cultumque/habutumque*, come mi suggerisce Alessandro Schiesaro, avvalorata ulteriormente l'ispirazione virgiliana del passaggio di Ovidio.

corpo.⁴⁶⁶ Per fare in modo che il travestimento, a differenza che in Virgilio, abbia una finalità chiara, funga cioè da trappola amorosa, Ovidio induce il lettore a rappresentarsi non un Giove mascherato da fanciulla, quindi eventualmente riconoscibile, ma una parvenza del tutto aderente alla dea Diana.⁴⁶⁷ E l'incontro è, per un eventuale spettatore, proprio l'incontro tra due vergini: la dea vergine per eccellenza e la *virgo* Callisto. Così la potenzialità erotica della *virgo* tiria, che ai lettori di Virgilio sembrerà per secoli difficilmente giustificabile, è, nel contesto ovidiano, in apparenza disinnescata e nei fatti resa opportuna e libera di sprigionarsi: *met.* 2, 430-1 *oscula iungit/nec moderata satis nec sic a virgine danda.*⁴⁶⁸ La spoglia infatti non cela più una madre, Venere, ma Giove, l'adultero per eccellenza. Il risultato è spiazzante. È come se il racconto di Ovidio da un lato mettesse ordine in quello di Virgilio, dandogli coerenza e plausibilità, dall'altro rendesse ancora più visibile la sua anomalia. Giove nasconde la sua potenza erotica nel corpo della vergine Diana che si accosta a un'altra vergine, così come Venere nasconde la sua potenza erotica nel corpo di una vergine simile a Diana che si è accostata a due uomini, Enea e Acate, il primo dei quali è suo figlio. Entrambi gli dei si celano ai mortali ed entrambi celano il loro eros divino.⁴⁶⁹ Entrambi erompono da un organismo di vergine in modo sorprendente se non terrificante. Ma il dio lo fa in coerenza col suo desiderio. Venere invece? Mentre del Giove ovidiano conosciamo le subdole motivazioni, di quelle di Venere il lettore non sa venire pienamente a capo.

⁴⁶⁶ Per quest'uso di *induere*, tipico di Ovidio, cfr. Bömer *ad loc.* Per il travestimento a scopo di seduzione nelle *Metamorfosi*, vd. Reed 2013, *met.* 11, 306-310.

⁴⁶⁷ Secondo Bömer *ad loc.*, "Solchem Vorbild [...] trägt die folgende Szene unverkennbare Zeichen einer Götterburleske" (si veda Stat. *Theb.* 4, 293 ss. *quae risistis, Amores,/grata pharetrato Nonacria rura Tonanti*). Ma lo sviluppo della vicenda è fortemente drammatico e la stessa mutazione di Giove in Diana non va vista solo in chiave grottesca. Si veda Anderson *ad loc.*: "It is no mere comic trick, Ovid shows"; Barchiesi *ad loc.* parla di "sconcertante camuffamento".

⁴⁶⁸ Si vedano i commenti, sia antichi sia moderni e contemporanei, incentrati sull'eccessiva spigliatezza della *virgo*, spigliatezza che ne farebbe addirittura una *meretrix* (Nascimbeni), o quantomeno renderebbe incongruo il travestimento (Borowski 2014:158-9).

⁴⁶⁹ Ovidio stesso, nell'epistola di Elena a Paride, usa l'espressione *falsa imago* a proposito della mutazione di Giove in cigno per sedurre Leda: *epist.* 16, 47-48 *matris in admissio falsa sub imagine lusae/error inest: pluma tectus adulter erat*. Memore dei versi ovidiani, anche Ennodio (V-VI sec.), in uno dei suoi carmi, definirà *falsae imagines* le molteplici forme assunte da Giove per compiere i suoi tradimenti, citando alla lettera Verg. *Aen.* 1, 407-8: *carm.* 2, 102 *Si tantas facies tunc sumpsit diuus adulter;/se primum falsis lusit imaginibus./quid non mentito uiolasset corpore numen,/cuius forma suo gaudet adulterio?*

2. 2. Scilla

Un risultato ancora più significativo Ovidio lo ottiene quando descrive Scilla, creatura mostruosa con faccia di *virgo* (*met.* 13, 732-735):

Scylla latus dextrum, laevum inrequieta Charybdis 730
infestat; vorat haec raptas revomitque carinas,
illa feris atram canibus succingitur alvum,
virginis ora gerens, et, si non omnia vates
ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore virgo.

L'associazione tra Scilla e *Venus-virgo* è nota: *virginis ora gerens* è una citazione questa volta letterale di Verg. *Aen.* 1, 315 *virginis os habitumque gerens*.⁴⁷⁰ Michael Von Albrecht parla a questo proposito di “sexual parody” da parte di Ovidio. Secondo lo studioso, il poeta giocherebbe con la doppia accezione di *virgo*, fanciulla e vergine, presente già nel testo virgiliano:

Virgil's invention [...] must have looked quite unexpected, perhaps unintentionally comical, certainly calling for parody: the goddess of sexual love disguising herself as a virgin. Only when taking into account this passage from *Aeneid* 1, do we realize the malicious irony lurking behind Ovid's Scylla passage. Ovid pinpoints an interesting problem: even the goddess of sexual love must have been a virgin some time - albeit long, long ago.⁴⁷¹

L'invenzione virgiliana può sicuramente stimolare la parodia, come del resto abbiamo visto nei secoli. Ma non mi pare che questo accada nel contesto ovidiano, dove prevale la chiave drammatica. Il ventre di Scilla gremito di cani latranti è infatti spaventoso e la memoria della sua verginità, ottenuta mediante la combinazione con *Venus-virgo*, è

⁴⁷⁰ Vd. ad es. Bömer *ad loc.* con bibliografia. Il nesso *virginis os* compare inoltre in Ov. *met.* 11, 306, a proposito di Chione, che al tocco di Mercurio si addormenta, subendo la violenza del dio.

⁴⁷¹ Von Albrecht 2011: 7. Come si vede, nell'analisi dello studioso riemerge la “linea comica” che abbiamo esaminato precedentemente. Lo stesso concetto era espresso in termini osceni nella parodia di Charles Cotton (vd. *supra*: 157). Il paradosso di una Venere ancora vergine è in Apul. *Met.* 10, 31: *introcassit alia, visendo decore praepollens. gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus. cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem.*

dolorosa.⁴⁷² Il nesso è ben evidenziato da Philip Hardie, che vede nella Scilla ovidiana l'innestarsi di due motivi:

the biform female monster, and [...] the delusive apparition of female beauty [...]. Virgil's disguised Venus combines in one person the incompatible figures of a goddess of sexuality and a goddess of virginity. It is the fate of the Ovidian Scylla, determined in her virginal rejection of her suitors' sexual advances (13.735–6) to be transformed in her nether half into a figure of rabid sexuality⁴⁷³

La combinazione ovidiana va però oltre. La ripetizione virgiliana *virginis/virginis* nel riuso di Ovidio si muta in poliptoto (*virginis/virgo*)⁴⁷⁴, segnalando di fatto che ciò che del testo di Virgilio ha consapevolmente o inconsapevolmente impressionato il poeta è proprio il rilievo della parola *virgo*. Da dove deriva quel rilievo? Dallo sguardo di Enea. La parola acquista peso, infatti, nel momento in cui il lettore percepisce che è quello sguardo a complicarne il senso e a giustificarne la centralità. La prova dell'inganno a cui di fatto Enea è esposto è l'eroe stesso in quanto partorito da colei che si nasconde sotto la spoglia di *virgo*. Vale a dire che il “*monstrum*” presente nell'invenzione virgiliana consiste nel fatto che Venere si offre alla vista del figlio con una parvenza che rimanda a una condizione precedente alla sua nascita.⁴⁷⁵ La Venere dell'episodio della selva, insomma, nella lettura che spinge Ovidio ad accostarla a Scilla, è una madre

⁴⁷² Si veda a questo proposito l'analisi di Marianne Govers Hopman 2012: 251: “The verb *succingitur* [...] casts Scylla as a nightmarish version of Diana, a monstrous version of the goddess who roams through wild forests accompanied by her dogs.”

⁴⁷³ Hardie 2009: 124. Si veda anche Hardie, *met.* 14, 62-3.

⁴⁷⁴ Hardie *ad loc.*

⁴⁷⁵ Si ricordi la traduzione dell'incipit dell'episodio da parte di Annibal Caro: “In mezzo de la selva una donzella,/ch'era sua madre, si com'era avanti/che madre fosse, incontro gli si fece”.

mostruosa dal ventre latrante che attrae a sé il figlio in forma di *virgo*, poi si rivela e si sottrae.⁴⁷⁶

2.3. *Venus-virgo*

A me sembra che tale “*monstrum*” dia i suoi frutti più sorprendenti nella trattazione ovidiana del mito di Narciso. Non mi risulta che l’influsso della scena della selva su questo episodio sia stato messo in rilievo. Negli ultimi anni si è prestata invece attenzione da un lato alle implicazioni edipiche dell’episodio virgiliano, dall’altro all’assimilazione, sottesa alle strategie narrative ovidiane, delle ragioni di Narciso a quelle di Edipo.⁴⁷⁷ In un articolo dal titolo “The delusions of Narcissus”, Philip Hardie ha appunto accostato Narciso a Edipo:

Behind the Narcissus story there hovers the figure of the Sophoclean Oedipus, the glaring absence from the narrative surface of Ovid’s Theban books, *Metamorphoses* 3 and 4, but a ghostly presence in much of the drama of blindness, sight, and insight [...]. Narcissus’ catastrophe is also Oedipus’.⁴⁷⁸

Si tratta di un breve accenno⁴⁷⁹ in un lavoro che si concentra molto utilmente sulle connessioni profonde tra il mito di Narciso nelle *Metamorfosi* e la trattazione dei

⁴⁷⁶ La stessa imitazione di Virgilio si trova in *Ov. met.* 5, 552-3, sintomaticamente a proposito delle Sirene: *vobis, Acheloides, unde/pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis?* (Bömer *ad loc.*). Si veda anche Stat. *Theb.* 1, 596 ss. *sero memor thalami maestae solacia morti, /Phoebe, paras monstrum infandis Acheronte sub imo/conceptum Eumenidum thalamis, cui virginis ora/pectoraque; aeternum stridens a vertice surgit/et ferrugineam frontem discriminat anguis.* Qui *Venus-virgo* è richiamata nella descrizione dell’infernale Poine, il mostro mangia-bambini evocato da Apollo contro Argo. *Venus-virgo* sembra dunque generare donne mostruose nella mente dei poeti. Secondo Hardie 2009: 123-24 e 2010: 176, la figura di Error, mezza donna mezza serpente, nel *The Faerie Queene* di Edmund Spenser costituirebbe un’altra rivisitazione di *Venus-virgo*. Per uno studio delle numerose, complesse riprese spenseriane della scena, si veda, oltre a Hardie 2010, Di Matteo 1989: 50-64.

⁴⁷⁷ Secondo Gianpiero Rosati 1983: 38, nel mito di Narciso “Ovidio poteva [...] veder rovesciata [...] la tipologia del normale rapporto amoroso (un motivo, quello della ‘eccessiva vicinanza’ tra amante e amato, su cui Ovidio tornerà a insistere anche altrove, come ad es. nel caso dei rapporti troppo stretti, perché di parentela)”. L’incesto sarebbe peraltro alla base della versione razionalizzata del mito tramandata da Pausania (9, 31, 7, con Rosati 1983: 12), per cui Narciso avrebbe rimirato nella fonte non se stesso ma la sorella gemella morta prematuramente della quale era innamorato.

⁴⁷⁸ Hardie 1988: 86.

⁴⁷⁹ Sulla scia di Hardie, Ingo Gildenhardt e Andrew Zissos 2000 analizzano in dettaglio il racconto ovidiano di Narciso alla ricerca di contatti con la tragedia sofoclea. Secondo gli studiosi (p. 130), “The absence of any extended reference to the myth of Oedipus in Ovid’s otherwise rather comprehensive mythological compendium is a remarkable silence, and one that merits investigation”.

simulacra nel quarto libro del *De rerum natura*: Ovidio, secondo Hardie, avrebbe trasformato il resoconto psicologico che Lucrezio fa delle illusioni dei sensi in un dramma mitologico.⁴⁸⁰ Ora è senz'altro vero che la figura di Narciso presenta alcuni tratti dell'Edipo sofocleo e che Ovidio nel costruire il suo racconto ha tenuto presente il quarto libro di Lucrezio. Mi pare però che il poeta abbia anche incrociato la trattazione lucreziana dei *simulacra rerum* e la tragedia di Edipo con l'episodio dell'*Eneide* di cui ci stiamo occupando.

Conviene, proprio per verificare questa ipotesi, mettere innanzitutto in rilievo alcuni elementi formali della scena virgiliana. Per descrivere la *virgo*, Virgilio si serve di numerosi artifici retorici, allo scopo di sottolinearne la natura metamorfica. Essendo la *virgo* una *imago* che contiene in sé la realtà di Venere, Virgilio ricorre a segnali che suggeriscono al lettore l'instabilità dell'agglomerato *Venus-virgo*. Il poeta evidenzia infatti immediatamente il ruolo materno (*cui mater media sese tulit obvia silva*) e, subito dopo, mette in luce con la geminazione del genitivo *virginis* non che Venere è vergine, naturalmente, ma che il suo travestimento mima i tratti della vergine inglobandoli. In netto contrasto col nominativo *mater*, la geminazione di *virginis* (*virginis os habitumque gerens et virginis arma*), unita al doppio *se* (*sese*), segnala la convivenza di stadi divergenti nell'apparenza della fanciulla. L'identità si diffrange poi dalla *mater* alla *virgo*, dalla *virgo* alla *Spartana*, dalla *Spartana* alla *Threissa Harpalyce*. Il gusto per questo tipo di effetti emerge anche nei versi successivi: dagli accostamenti paronomastici *obvia silva*, *umeris de more*, dove i termini giustapposti funzionano come specchi deformanti, alle assonanze *nuda genu nodoque sinus* (dove la ripetizione ossessiva dei suoni *nu/nud/nd* funziona come amplificatore e il dettaglio della nudità finisce per investire la parola *sinus*⁴⁸¹). Allo stesso tempo, tracce della *vera dea* riescono a trapelare. Il significante di alcune parole tradisce la presenza di Venere: il verso 319, che si apre e si chiude col suono *ven-* (*venatrix ... ventis*), evoca per sonorità e gioco

⁴⁸⁰ Hardie 1988: 78.

⁴⁸¹ Su questo punto, vd. Reckford 1995-96: 22. Ovidio sembra captare quest'effetto ed esplicitarlo trasformandolo in poliptoto: *met. 7, 182-3 vestes induta recinctas, nuda pedem, nudos umeris infusa capillos*.

etimologico la *vera* identità della *virgo*⁴⁸² e parallelamente la distorce mediante il contrasto implicito *venatrix/Venus*.⁴⁸³ Avvertiamo la presenza della dea, oltre la maschera, anche grazie a quel suo autorevole *dederat* [...] *diffundere ventis*, che segnala come la potenza della *mater* conviva con la *virgo*. Il poliptoto coordinato⁴⁸⁴ che conclude il discorso della fanciulla e dà inizio al discorso di Enea funziona in maniera analoga (*Sic Venus et Veneris contra sic filius orsus*): Virgilio punta insomma sulla vera natura della vergine (*Venus*) e definisce Enea con un rimando alla madre (*Veneris filius*) proprio mentre la dea, col suo travestimento, si sta negando al figlio. È un artificio che mette a fuoco non solo tutta la complessità del travestimento ma anche del rapporto che si va delineando.⁴⁸⁵ Questa “trama di risonanze”⁴⁸⁶ è insomma lo strumento formale di cui Virgilio si serve per comunicare al lettore il groviglio tra Venere e il simulacro che si è data per avvicinare il figlio. Ciò che il poeta ci suggerisce è anche ciò che è sotto gli occhi di Enea.

Non meno denso è il tessuto verbale relativo allo svelarsi della dea e al rammarico dell’eroe. Di fronte al dissolversi della *virgo* e al manifestarsi di Venere, Enea lamenta l’impossibilità di toccare la *dextra* della madre con la sua *dextra*⁴⁸⁷, l’impossibilità di ascoltare voci vere e rispondere con voci altrettanto vere, *veras audire et reddere voces*, un verso integralmente giocato sulla specularità.

Come abbiamo visto, la formula *audire et reddere voces* viene riportata fin dai commenti umanistici alle parole di Arianna abbandonata da Teseo in Catull. 64, 164-66:

Sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris,
externata malo, quae nullis sensibus auctae
nec missas audire queunt nec reddere voces⁴⁸⁸

⁴⁸² Vd. Paschalis 1997: 44, il quale rinvia a una delle etimologie antiche di *Venus*, che riconduceva il nome della dea al verbo *venio*, e quindi a *ventus* (Maltby: 635).

⁴⁸³ Khan 2003: 257.

⁴⁸⁴ Vd. Willis 1996: 254-258.

⁴⁸⁵ La percezione della duplice natura della fanciulla emerge a tratti nelle parole che Enea le rivolge, in particolare nella formula *o quam te memorem, virgo*, una sorta di investigazione dell’indecifrabile (vd. *infra*: 317-320).

⁴⁸⁶ Rosati 1976: 90, a proposito dello stile ovidiano nell’episodio di Narciso (vd. *infra*: 215).

⁴⁸⁷ Sul poliptoto delle destre unite vd. Willis 1996: 204-205.

⁴⁸⁸ Cito dall’*OCT* di R. A. B. Mynors 1958.

È il momento in cui la giovane si rende conto della futilità del suo lamento, che ha come uniche interlocutrici le *ignarae aerae nullis sensibus auctae*, prive di sensibilità, incapaci sia di udire le *voces* della fanciulla sia di darvi risposta. Virgilio, riusando l'espressione di Catullo, traspone nel lamento di Enea tutto lo sconforto di chi ha compreso di aver rivolto parole a un'entità vana e inconsistente come il vento.⁴⁸⁹ Così facendo si tira forse dietro qualcosa del testo a cui Catullo s'era ispirato per quella frase. La clausola catulliana *reddere voces* deriva infatti con tutta probabilità dalla sezione del quarto libro del *De rerum natura* relativa a un particolare esempio di *simulacrum*, l'eco (4, 577-79):⁴⁹⁰

sex etiam aut septem loca vidi reddere vocis,
unam cum iaceres: ita colles collibus ipsi
verba repulsantes iterabant dicta referri.⁴⁹¹

A ragione dunque Henry Nettleship (1886), commentando le parole di riprovazione di Enea alla madre, rinvia alla definizione lucreziana dell'eco come frustrante *imago verbi* (Lucr. 4, 571 *interdum frustratur imagine verbi*, pochi versi sopra l'impiego della formula *reddere voces*): Enea non ha scambiato voci vere, ma voci vane, simili all'eco.

Va ricordato inoltre che nell'*Eneide* l'espressione *audire et reddere voces* ritorna identica nell'incontro tra Enea e Anchise ai campi Elisi (*Aen.* 6, 688-89):

datur ora tueri,
nate, tua et notas audire et reddere voces?

⁴⁸⁹ Sul nesso tra Enea e Arianna in questa scena vd. ad es. Wlosok 1967. Ovidio, riscrivendo la scena catulliana nelle *Heroides*, mostra forse di aver riconosciuto la reminiscenza del pianto di Arianna nelle parole di Enea alla madre: *epist.* 10, 113-116 *Vos quoque crudeles, venti, nimumque parati /flaminaque in lacrimas officiosa meas./dextera crudelis, quae me fratremque necavit,/et data poscenti, nomen inane, fides!*

⁴⁹⁰ Secondo Thomson *ad* Catull. 64, 166: "There are especially close verbal links between Lucr. and C.'s 'Ariadne episode'".

⁴⁹¹ Cito dall'edizione di C. Bailey 1950². Per l'associazione con l'eco vd. ad es. la traduzione ciceroniana di Arato riportata in Cic. *div.* 1, 13 *atque etiam ventos praemonstrat saepe futuros/inflatum mare, cum subito penitusque tumescit,/saxaque cana salis niveo spumata liquore/tristificas certant Neptuno reddere voces./aut densus stridor cum celso e vertice montis/ortus adaugescit scopulorum saepe repulsus.* Secondo Norden, *Aen.* 6, 689, la clausola *reddere voces* deriverebbe dell'epos ennio.

I due passi presentano però alcune differenze sostanziali.⁴⁹² Nella scena del sesto libro il punto di vista è quello di Anchise⁴⁹³, dedito alle occupazioni che svolge nella sua nuova esistenza oltremondana. In un mondo popolato di *imagines*, l'evento miracoloso è rappresentato dall'apparizione dell'uomo vivo. Non a caso è Anchise a usare i toni increduli che in genere sono assegnati ai vivi quando si confrontano con epifanie o eventi prodigiosi.⁴⁹⁴ Va messo in rilievo che qui il tema dell'illusione e della menzogna crudele è del tutto assente. Il riconoscimento tra padre e figlio è immediato: Anchise, da morto, è in tutto e per tutto simile all'uomo che era. L'unico tratto nuovo, il solo impedimento a un incontro "ordinario" è l'impalpabilità della sua *imago*, che, priva com'è di *corpus*, rende ogni contatto impraticabile. L'abbraccio, desiderato da entrambi, non è realizzabile, proprio come non realizzabile era l'abbraccio tra Odisseo e Anticlea nella *nekyia*. Anchise, nella sua esclamazione, si concentra infatti sulla vista e sull'udito, mentre la richiesta di contatto proviene da Enea (*Aen.* 6, 697-8 [...] *da iungere dextram,/da, genitor, teque amplexu ne subtrahe nostro*), che ignora le leggi dell'Oltretomba e non sa che l'*imago* del padre è priva di consistenza. Ciò detto, padre e figlio possono comunque guardarsi, riconoscersi, scambiarsi *voces*. Queste *voces* sono sintomaticamente definite da Anchise *notae*, e non a caso Servio spiega che qui *audire et reddere voces* equivale a *familiariter loqui*: il padre desidera scambiare con il figlio le parole note, consuete, quelle che per tutta la vita padre e figlio si sono scambiati.⁴⁹⁵ Se invece torniamo all'episodio della selva, vediamo che lì le cose stanno in modo radicalmente diverso. Enea non conosce le *voces* della madre: le *voces* che lei e il figlio si sono rivolti sono state perlopiù *voces non verae*, *voces* generate dalle *imagines falsae* che la madre ha spesso assunto. Dalle parole di Enea alla madre trapela infatti il ricordo delle *voces* false che i due si sono scambiati per tutto il tempo precedente il riconoscimento: si pensi alla *vox* della *virgo* che non suonava umana—e certo neppure

⁴⁹² Vd. ad es. Moskalew 1982: 150-152; Belfiore 1984: 23.

⁴⁹³ Horsfall, *Aen.* 6, 684.

⁴⁹⁴ L'episodio del terzo libro in cui Andromaca, a Butroto, si trova improvvisamente di fronte Enea è costruito in modo analogo. Come abbiamo visto, Sebastiano Regoli considerava entrambi i passi come esempi di agnizioni simili a quella di Venere (vd. *supra*: 92).

⁴⁹⁵ Si tenga presente il gioco *notas/nate*, che asseconda quanto stiamo dicendo, oltre alla ricorrenza del suono *tu*: *datur ora tueri/ nate tua*.

materna (*Aen.* 1, 328 *nec vox hominem sonat*); o alla *vox* tratta dal fondo del petto con cui Enea racconta di sé e della sua famosa *pietas* alla fanciulla (*Aen.* 1, 371 ss.), *vox* che è anch'essa nella sostanza "inquinata" dalla spoglia dell'interlocutrice. A differenza dell'*imago* di Anchise, che è tutto ciò che resta del padre di Enea, la *virgo Tyria* è una *falsa imago* di Venere finalizzata a *ludere* e non corrisponde a un oggetto realmente esistente. È come se Enea dicesse a Venere: mi hai illuso come si illude un innamorato e ora che ti sei svelata ti comporti come se fossi un fantasma che sfugge tra le mani.⁴⁹⁶

Enea a conti fatti non ha incontrato nella selva né la madre Venere né la vergine tiria, ma un ibrido di realtà e apparenza che ha suscitato in lui una vasta gamma di sentimenti, dalla meraviglia iniziale alla curiosità, alla confidenza e infine alla delusione, delusione che ha tutti i tratti di quella derivante da un amore perduto o da un amore impossibile. La relazione con la madre passa insomma attraverso "simulacri" che non rimandano, come nel caso di Anchise, a un'immagine riconoscibile. Il simulacro della *virgo* contiene sì tracce genericamente divine ma niente che possa permettere a Enea di dire "sono di fronte a mia madre". Ad agnizione avvenuta Enea (e un lettore come Ovidio) può immaginare di essersi trovato di fronte alla madre prima che diventasse madre, ma nemmeno questo è un tratto che emerge davvero nel corso dell'incontro. La *virgo* è un simulacro che fino allo svelamento è *altro* da Venere e la relazione che Enea stabilisce con lei è, fino allo svelamento, *altro* da una relazione madre-figlio.

2. 4. *Simulacra*

Torniamo a questo punto ai *simulacra* lucreziani e passiamo a esaminare un nesso intertestuale particolarmente significativo. Una delle frasi pronunciate dalla *virgo* a proposito di Didone riecheggia vistosamente un verso del quarto libro del *De rerum natura*. Nel descrivere l'inganno di Pigmalione ai danni della sorella Didone, Venere usa infatti l'espressione *multa malus simulans vana spe lusit amantem* (*Aen.* 1, 352),

⁴⁹⁶ Vd. Segal 1981: 73: "Aeneas casts Venus into the form of those fleeting, evanescent ghosts of his human ties [...] after whom he so often grasps in vain".

una variazione su Lucr. 4, 1101 *sic in amore venus simulacris ludit amanti*,⁴⁹⁷ dove il desiderio e l'innamoramento vengono inquadrati nella teoria dei *simulacra rerum*.⁴⁹⁸ Le parole di Venere-vergine, com'è stato notato, presentano inoltre alcune affinità col rimprovero che Enea le rivolge a conclusione dell'episodio: *quid natum totiens crudelis tu quoque falsis/ludis imaginibus?*⁴⁹⁹ È possibile che il verso lucreziano sia l'anello mancante tra *Aen.* 1, 352 e *Aen.* 1, 409? Analizziamo più in dettaglio i tre passi cercando di evidenziarne e comprenderne le interconnessioni.

Nel verso di Lucrezio, Venere, il desiderio sessuale e insieme la dea del desiderio sessuale⁵⁰⁰, nelle cose d'amore (*in amore*) illude (*ludit*) gli innamorati (*amantis*) con *simulacra*. Ad *Aen.* 1, 352, Venere, dea del desiderio sessuale sotto la spoglia di una *virgo*, racconta di un uomo malvagio (*malus*), Pigmalione, che fingendo molto (*multa simulans*) ha illuso (*ludit*) con *vana spes* una donna innamorata (*amans*), sua sorella Didone⁵⁰¹. Ad *Aen.* 1, 409, Enea chiama *crudelis* sua madre Venere perché lo illude sempre (*ludis*) con *falsae imagines*.

L'intertesto lucreziano, filtrato attraverso le parole di *Venus-virgo* (*Aen.* 1, 352), ci aiuta a cogliere ciò che l'episodio virgiliano potrebbe sottintendere. Quelli che per Lucrezio erano i *simulacra* con cui Venere illude gli innamorati corrispondono alla *vana spes* e al *multa simulans* con cui il *malus* Pigmalione illude l'innamorata Didone. Se facciamo reagire questi due versi con il lamento di Enea, ne ricaviamo i seguenti dati: i

⁴⁹⁷ Recentemente Alessandro Schiesaro 2015: 169 ha accostato i due passi: "As Lucretius points out at 4.1089-1104, images of the beloved are nothing but 'thin images' (*simulacra* [...] *tenuia*, 1095-96) which have no material effect on the body and which, even when we absorb them through the eyes, deceive lovers, since they arouse passion rather than quench it. In the *Aeneid*, such images are no less deceptive: both Cupid and Pygmalion, in different ways, deceive Dido with false images". Nello stesso articolo, Schiesaro connette i *simulacra* lucreziani e le *falsae imagines* dell'episodio della selva (p. 173): "*Falsae imagines* had already played an important role in a previous episode rich with symbolic implications."

⁴⁹⁸ Non si dimentichi che pochi versi dopo nel racconto della *virgo* entra in scena l'*imago* di Sicheo descritta a sua volta, come notano i commentatori, in termini lucreziani (*Aen.* 1, 354 *ora modis attollens pallida miris*, vd. Lucr. 1, 120 ss.: cfr. Austin *ad loc.*). Il modulo lucreziano si ritrova ad es. in Tibullo, sempre a proposito di personaggi renitenti all'amore che di colpo si trovano a sperimentare la crudeltà della passione non ricambiata (Tib. 1, 8, 71 *Hic Marathus quondam miseris ludebat amantes/nescius ultorem post caput esse deum*; così anche 1, 2, 91 *Vidi ego qui iuvenum miseris lusisset amores/post Veneris vinclis subdere colla senem*).

⁴⁹⁹ Vd. ad es. Reckford 1995-96: 11; Habinek 2005: 124.

⁵⁰⁰ Vd. Brown *ad loc.* sulla voluta ambiguità del termine *uenus*, soprattutto in associazione col verbo *ludo* che rinvia anche al carattere capriccioso della dea dell'amore.

⁵⁰¹ Il verso si presta anche a una lettura "elegiaca": l'amato illude crudelmente l'*amans*; sul linguaggio amoroso del racconto di Venere si vedano ad es. Gutting 2008: 45-47; Giusti 2016: 45.

simulacra, il *multa simulans* e la *vana spes* corrispondono alle *falsae imagines*; la *Venus* del quarto libro del *De rerum natura* corrisponde al *malus* Pigmalione e alla *Venus crudelis*, madre di Enea; gli *amantes* lucreziani corrispondono a Didone *amans* e a Enea stesso. A ciò si aggiunga l’analogia tra le parole di Enea e Lucr. 4, 1094-96:

Ex hominis vero facie pulchroque colore
nil datur in corpus praeter simulacra fruendum
tenuia

Secondo Lucrezio, dunque, agli innamorati non è concesso (*nil datur*) di fruire direttamente dei corpi che desiderano, ma solo dei loro *simulacra*, proprio come a Enea non è concesso (*non datur*) vedere sua madre, toccarla, dialogare con lei. In conclusione potremmo dire che, prima di Ovidio nel mito di Narciso, Virgilio, tramite l’allusione a Lucr. 4, 1102—palese ad *Aen.* 1, 352, velata ad *Aen.* 1, 409—nel costruire l’incontro tra Enea e *Venus-virgo* ha tenuto presente la teoria lucreziana dei *simulacra*, in particolare la sezione relativa agli effetti nefasti della passione amorosa. Il dolore di Enea infatti esplode quando l’eroe si rende conto di aver scambiato parole con una parvenza. La *virgo* che sembrava reale era invece una figura le cui stesse manifestazioni non potevano essere altro che finzione. Se Enea ha stabilito un rapporto con sua madre, deve prendere atto che tale rapporto è passato attraverso una sorta di “velo dipinto” costituito dalla vergine tiria. *Venus-virgo* si rivela insomma un divino artefatto che ha ammalciato Enea come di fatto gli accadrà a momenti davanti a un artefatto non divino ma altrettanto potente: la *pictura inanis*.⁵⁰²

Manifestazioni diverse di simulacri, e tuttavia con punti di contatto significativi. È stato ancora Hardie (2002), muovendo da Jaś Elsner, a vedere in Enea immerso nella contemplazione della *pictura* (dove, com’è noto, *se quoque [...] agnovit*, *Aen.* 1, 488)

⁵⁰² Venere comparirà in veste di artefice ad *Aen.* 1, 588-593, dove Enea, grazie al suo intervento, emergerà dalla nube al cospetto di Didone in un fulgore (*refulsit*) simile a quello che la dea madre mostra nella scena dello svelamento (*Aen.* 1, 402): vd. Segal 1981: 77-78, secondo il quale Enea rivestirebbe qui il ruolo che nella scena della selva era stato di *Venus-virgo*, Didone quello di Enea ignaro; sullo stesso tema, vd. Van Nortwick 1996: 102, che pone il problema del rapporto tra questo “nuovo” Enea abbellito da Venere e la *pictura inanis*: “We note here how the simile makes Aeneas into Venus’ work of art, and recall the ‘mere pictures’ on the bronze doors [...]. Virgil makes us think about the *authenticity* of what Venus presents, and perhaps about the effect of her artefact on Dido - can the queen be nourished by the man she sees, or is it all empty?” Sul nesso tra i *simulacra* lucreziani e la “inanità” della *pictura* di Cartagine vd. ancora Schiesaro 2015: 169.

un caso paragonabile alla condizione di Narciso assorbito dalla sua immagine.⁵⁰³ Entrambi, secondo Hardie, si trovano nello stato di chi è totalmente preso da un risultato artistico altamente mimetico:

Narcissus' astonishment at what he sees [...] is the typical reaction of the beholder of a masterpiece of illusionist art, like Aeneas looking at the reliefs in the temple of Juno at Carthage all the more absorbed because what he sees are pictures of himself and his people [...]. Narcissus and Aeneas may be special cases of viewer in that they gaze on images of themselves, but Narcissus functions as a more general paradigm for the beholder of a work of art, for there is a narcissistic quality in the ancient rhetorical formulation of response to realist works of art, that, in Jaś Elsner's words, is predicated on the beholder's 'assimilating the image into the framework of his own subjective consciousness'.⁵⁰⁴ The viewer reads into the image his own phantasies, and in so doing transgresses the boundary between the world of the viewer and the world of the artwork, producing 'a union of realities between beholder and image'.

In realtà Enea si è trovato in uno stato simile anche nella scena della selva. Nel suo sguardo sulla *falsa imago* che è la *virgo* è possibile scorgere, forse ancor più che nel suo sguardo sulla *pictura inanis*, una condizione vicina a quella di Narciso.

⁵⁰³ Si veda Elsner 1996: 252.

⁵⁰⁴ Hardie 2002: 146-147.

2. 5. Narciso

È a questo punto che possiamo passare all'episodio ovidiano, chiedendoci se il poeta, anche sull'onda delle suggestioni che abbiamo elencato, si sia rifatto ancora una volta ai versi virgiliani.⁵⁰⁵

È evidente che in entrambe le scene il tema dell'illusione gioca un ruolo di primaria importanza. La condizione di Narciso di fronte al riflesso nella fonte è molto vicina alla condizione di Enea di fronte alla vergine tiria: come Enea si trova dinanzi l'*imago* di una *virgo* sconosciuta, così Narciso ha davanti l'*imago* di un estraneo. Il riflesso di Narciso, *fugax simulacrum* (*met.* 3, 432), *mendax forma* (*met.* 3, 439), è il corrispettivo della *falsa imago* di *virgo* che impedisce a Enea di accorgersi subito che ha di fronte sua madre, presente e tuttavia sfuggente.⁵⁰⁶ Ovidio, come Virgilio, avverte a più riprese il lettore di come stanno realmente le cose, drammatizzando ancora di più lo iato

⁵⁰⁵ Una traccia del nesso probabile tra la scena virgiliana e l'episodio di Narciso mi sembra sia presente nelle *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano (1484 ca.). Nel raccontare del bel Iulio che fugge le donne e si dedica soltanto alla caccia, Poliziano ricorre a segmenti verbali tratti dai versi ovidiani (1, 10; 1, 22: cfr. Bausi *ad loc.*). Ma nel momento in cui, dopo esser corso dietro a una parvenza di cerva, Iulio s'imbatta in Simonetta e se ne innamora, ecco che emergono spezzoni di versi dell'episodio virgiliano (1, 42; 1, 46; 1, 49-51, cfr. Bausi *ad loc.*). Il racconto dell'eros che si rifiuta di spostarsi sull'altro riusa il Narciso ovidiano; il racconto dell'eros che invece si concentra sull'oggetto del desiderio reimpiega sia le parole ammirate di Enea sia lo svelamento della dea madre (inoltre l'effetto che la partenza di Simonetta ha su Iulio risente parallelamente dei due testi: Iulio resta *come un marmo fisso* 1, 56, cfr. *Ov. met.* 3, 418-9, *fra sé lodando il dolce andar celeste/e 'l ventilar dell'angelica veste*, 1, 56, cfr. *Verg. Aen.* 1, 404-5, e sembra *ch'a guisa di brina, al sol davanti, in pianto tutto si consumi e strugga*, 1, 57, cfr. *Ov. met.* 3, 487 ss.). Le due suggestioni, quella virgiliana e quella ovidiana, sembrano confluire nell'utilizzazione per molti aspetti incongrua di una similitudine con una sua tradizione letteraria:

1, 39
Qual tigre, a cui dalla pietrosa tana
ha tolto il cacciatore li suoi car figli;
rabbiosa il segue per la selva ircana,
che tosto crede insanguinar gli artigli;
poi resta d'uno specchio all'ombra vana,
all'ombra ch'è suoi nati par somigli;
e mentre di tal vista s'innamora
la sciocca, el predator la via divora.

Passando per Ambrogio (*hex.* 6,4,21) e Claudiano (*rapt. Pros.* 3, 263-8), Poliziano paragona Iulio che smette di inseguire una finta cerva a una tigre che desiste dall'inseguire un cacciatore che le ha rapito i cuccioli perché ha l'impressione di vederli nel riflesso di se stessa in uno specchio. L'immagine della madre e l'immagine dello specchio sono da Poliziano connesse in modo sorprendente alla vicenda del giovane che fugge l'amore e, poi, inseguendo un simulacro, lo trova. La similitudine tra sentimenti materni e sentimenti erotici è già in *Verg. ecl.* 8, 85-89 (su cui vd. Bernardi Pierini 2002). Vd. *infra*: 302-303.

⁵⁰⁶ In entrambi i casi i due protagonisti si chiedano chi sia la figura che hanno di fronte: *Verg. Aen.* 1, 327-330; *Ov. met.* 3, 454 *quisquis es*.

conoscitivo tra personaggio e lettore. L'illusione di cui è vittima Enea si fonde in Ovidio al tema dell'amore di sé, secondo un tracciato che, come Hardie ha efficacemente dimostrato, è quello indicato da Lucrezio: ci innamoriamo di simulacri, l'amore è un inganno crudele. Questo stesso tracciato, come abbiamo visto, traspare anche dai versi virgiliani. Le parole che Enea grida a Venere in fuga ricordano le parole di Lucrezio sulla fallacia di ogni oggetto del desiderio, assomigliano, secondo molti interpreti nei secoli, alle recriminazioni che l'amante deluso rivolge all'amato sdegnoso, risuonano nelle parole che Narciso pronuncia quando il riflesso, offuscato dalle sue lacrime, si confonde nella fonte (*Ov. met.* 3, 474-479):⁵⁰⁷

Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem
 et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto 475
reddita forma lacu est. quam cum vidisset abire,
'quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem
desere,' clamavit; 'liceat, quod tangere non est,
aspicere et misero praebere alimenta furori.'

Certo, il lamento amoroso è un *topos* elegiaco a cui Ovidio poteva ricorrere indipendentemente dalla scena virgiliana⁵⁰⁸; ma la vicinanza tematica dei due passi, nonché l'importanza per entrambi dei *simulacra* lucreziani, mi fa pensare che qui ci possa essere una reminiscenza diretta dell'episodio di *Venus-virgo*, avvalorata del resto dal nesso tra il rimprovero di Enea a Venere in fuga (*Aen.* 1, 408) e i versi di Lucrezio (4, 1101; 4, 1094 e ss.) e dello stesso Virgilio (*Aen.* 1, 352) incentrati su amanti raggirati da figure crudeli. La connotazione di *amans*, ovviamente assente nelle parole di Enea, viene a più riprese evocata dai suoi lettori nel corso dei secoli⁵⁰⁹; essa è centrale invece nelle parole di Narciso (*met.* 3, 477-478 *Quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem/desere*), innamorato (*amans*) che chiama *crudelis* il suo riflesso perché svanendo non si lascia più contemplare, così come Enea aveva chiamato *crudelis* sua

⁵⁰⁷ A un possibile nesso tra i due lamenti accenna Theresa Krier 1990: 170, in un lavoro concentrato sulla poesia di Spenser.

⁵⁰⁸ Si pensi ad es. all'Arianna di Catullo, ma anche alle parole di Enea all'*imago* di Didone nell'oltretomba (*Verg. Aen.* 6, 450 ss. *siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro./quem fugis?*). Per altri esempi vd. Bömer *ad loc.*

⁵⁰⁹ Abbiamo già accennato a come *Aen.* 1, 40 *crudelis tu quoque* rinvii a *Verg. ecl.* 8, 47-50, celeberrimo passo sulla crudeltà di *Amor*.

madre che fuggiva (sul piano puramente fonico, il brano dello svelamento di Venere e quello dello struggimento di Narciso hanno peraltro un attacco simile: *Aen.* 1, 401 *dixit et avertens* ricorda *met.* 4, 474 *dixit et ad faciem*).⁵¹⁰ Sicuramente, infine, i due sfoghi derivano dal fatto che l'oggetto del desiderio è sparito: Narciso ha capito che l'*imago* di cui si è innamorato è né più né meno che se stesso, ma preferisce continuare il gioco dell'illusione piuttosto che rinunciarvi; Enea ha compreso che la *virgo* era una *falsa imago* dietro cui si celava sua madre, e si rammarica perché lei, ora che s'è svelata, anziché restare e comportarsi da madre, fugge via, lasciandolo nella condizione di chi è uscito bruscamente da un sogno.⁵¹¹ La *falsa imago* catalizza in entrambi i casi il bisogno d'amore. Anzi le *falsae imagines* virgiliane, proprio in quanto sono menzionate a proposito di un rapporto madre-figlio dove la madre è *genetrix* ma anche energia sessuale cosmica, sembrano non essere troppo distanti dagli *ὄνειρατα* della famosa battuta della Giocasta sofoclea (*OT* 980-982 *σὺ δ' ἔς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεῦματα· πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν/μητρὶ ξυνηυνάσθησαν*, ed. Lloyd-Jones/Wilson).⁵¹²

A ciò che abbiamo fin qui elencato si possono aggiungere altre considerazioni utili a mettere in rilievo la vicinanza tra le due scene. Sul piano formale, Ovidio lavora su Narciso e il suo riflesso in maniera simile (ma molto amplificata) a come Virgilio lavora su *Venus-virgo*. Abbiamo analizzato la costruzione retorica della figura della vergine tiria, evidenziando come il poeta dell'*Eneide* intreccia il piano dell'apparenza con quello della realtà. Ovidio non è da meno. Per comunicare al lettore il gioco del rispecchiamento, fa notoriamente sfoggio di grande virtuosismo retorico, con la finalità esplicita, come scrive Gianpiero Rosati, di “adeguare fin nei minimi dettagli la forma espressiva alla vicenda raccontata, in una esasperata ricerca di mimesi totale”.⁵¹³ Da un

⁵¹⁰ Narciso aveva all'inizio il ruolo dell'amante sdegnoso: *met.* 3, 403 *sic hanc* [scil. Echo], *sic alias undis aut montibus ortas/luserat hic nymphas*. La crudeltà e freddezza del giovane diventa caratteristica del suo riflesso. Si veda anche *met.* 3, 442 «*ecquis, io silvae, crudelius*» *inquit*, «*amavit?*»

⁵¹¹ Si vedano le reazioni di Enea alle varie apparizioni oniriche disseminate nel poema—da Ettore, ai Penati, ad Anchise— alle quali spesso la protesta nei confronti della madre è stata accostata.

⁵¹² Sulle somiglianze tra la vicenda di Enea e quella di Edipo, vd. ad es. Janan 2009; Gioseffi 2014, che pur partendo da un verso del nostro episodio si concentra su altri brani.

⁵¹³ Vd. Rosati 1983: 31 e in generale 29-36. Anche il racconto lucreziano dell'eros è densissimo di artifici retorici, in particolare il poliptoto (vd. Traina 1979, specialmente pp. 274-276).

punto di vista narrativo, inoltre, sia Virgilio sia Ovidio costruiscono l'episodio in modo che il culmine del racconto coincida con l'*anagnorisis* con cui Enea riconosce sua madre, Narciso identifica il *puer* della fonte con se stesso.⁵¹⁴ E in entrambi i casi il riconoscimento si accompagna alla fuga dell'*altro*: Venere si svela mentre fugge (*avertens; fugientem*), le lacrime di Narciso finiscono per offuscarne il riflesso (*met. 3, 476-477 quam cum vidisset abire/quo refugis?*); ma significativo è anche *met. 3, 433 quod amas, avertere, perdes*, dove il verbo *averto*, che in Virgilio indicava la torsione con cui Venere fuggendo si svelava, è impiegato dal narratore in una esortazione diretta a Narciso: "Voltati e perderai ciò che ami"). La *virgo* virgiliana è sopraffatta da un eccesso di luce (*Aen. 1, 402 refulsit*). La luminosità diventa il segnale che la figura che Enea ha davanti è illusoria: dietro, *dentro* quell'immagine ce n'è un'altra più vera, quella di una dea; la dea però è sua madre, che si sottrae sia alla piena vista sia soprattutto all'udito e al tatto. Allo stesso modo, l'immagine riflessa di Narciso smarrisce i contorni, è sopraffatta dall'oscurità (*met. 3, 475-476 obscuraque moto/reddita forma lacu est*). Il riflesso, che in quanto riflesso non si poteva né toccare né udire ma solo contemplare, nel finale si confonde nella fonte perdendo anche lo statuto di immagine. Ma è soprattutto nei versi che seguono il lamento che Ovidio pare leggere a modo suo lo svelamento di Venere, in maniera non dissimile dai commentatori di professione che seguiranno e che abbiamo esaminato:

Ov. *met. 3, 480-482; 486-490*

dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora
nudaque marmoreis percussit pectora palmis.
pectora traxerunt roseum percussa ruborem
[...]
quae simul aspexit liquefacta rursus in unda,
non tulit ulterius sed, ut intabescere flavae
igne levi cerae matutinaeque pruinae
sole tepente solent, sic attenuatus amore
liquitur et tecto paulatim carpitur igni.

⁵¹⁴ Come abbiamo ricordato, si tratta di uno schema di agnizione reso celebre dall'*Edipo re* di Sofocle (vd. *supra*: 92-93).

Il colore rosa che caratterizza il collo di Venere è captato e ampliato dal poeta, che lo sposta dalla *cervix* al *pectus* di Narciso (*roseum ruborem*).⁵¹⁵ Il defluire della veste sembra colpire fortemente la sua immaginazione. Al virgiliano *pedes vestis defluxit ad imos* sembra far eco il *summa vestem deduxit ab ora* ovidiano, col quale Narciso, in preda al dolore, abbassa la veste, scoprendosi il petto (*met.* 3, 480). Come abbiamo più volte ricordato, la descrizione di Virgilio si presta a una doppia lettura: in essa non pochi hanno visto più un denudarsi che un rivestirsi. Se è vero che qui Ovidio ha in mente Virgilio, egli legge il movimento della veste di Venere in maniera non dissimile da Manilio, da Elio Lampridio, dai lettori moderni e contemporanei più spericolati del passo (del resto, nella sua disperazione Narciso ricorda l’Arianna catulliana, non a caso accostata oggi a Venere⁵¹⁶: com’è stato notato, infatti, la gestualità del giovane ovidiano, tipica del lutto ma qui estesa al lamento amoroso, è femminile⁵¹⁷). La metafora virgiliana *ab aqua ad vestes* potrebbe inoltre custodire in nuce lo struggimento di Narciso (*met.* 3, 489-90 *attenuatus amore/liquitur*)⁵¹⁸. Se così fosse, Ovidio, come in

⁵¹⁵ Per *roseus* in Ovidio si veda ad es. *am.* 3, 3, 5-6 *candida candorem roseo suffusa rubore/ante fuit niveo lucet in ore rubor*. Negli altri casi, l’aggettivo compare in associazione ad Aurora.

⁵¹⁶ Reckford 1995-6: 4-6.

⁵¹⁷ Barchiesi *ad loc.*

⁵¹⁸ Come nota Barchiesi, *met.* 3, 486, “la modalità della morte [...] è quasi unica nel poema [...]; le altre fonti e tracce rimaste di questo mito [...] farebbero pensare o a una scomparsa entro l’acqua sorgiva [...] o a un suicidio con sangue versato.”

seguito Stazio⁵¹⁹, trasformerebbe il *liquor* metaforico della veste di *Venus-virgo* nel *liquor* in cui si scioglie il corpo vero e vivo di Narciso.⁵²⁰

Il poeta delle *Metamorfosi* dunque, consapevole forse delle implicazioni lucreziane dell'incontro tra Enea e *Venus-virgo*, nonché delle sue suggestioni più torbide, lascia nella sua versione del mito di Narciso una traccia del modo in cui ha letto l'episodio virgiliano. Egli è forse il primo a intuire nel testo di Virgilio la centralità erotica non di Venere in quanto *virgo*, ma di Venere in quanto *mater*. Il suo Enea si accorgerebbe così di aver scambiato per *altro da sé* ciò che è invece parte integrante di sé, carne della sua carne, suo riflesso speculare: ovvero sua madre.⁵²¹

⁵¹⁹ Stat. *Theb.* 2, 124 (vd. *supra*: 29).

⁵²⁰ Può essere forse utile ricordare che Properzio, in un brano notoriamente impiegato da Ovidio a proposito di Narciso (Barchiesi, *met.* 3, 417), usa la seguente espressione per parlare di Ila: 20, 41-2 *et modo formosis incumbens nescius undis/errorem blandis tardat imaginibus*. Il *puer* è trattenuto da un *error* fatto di *blandae imagines*. Si ricordi poi l'equivalenza lucreziana *amor-umor* e il celebre parallelo tra la fine di Narciso e Lucr. 4, 1114 *membra voluptatis dum vi labefacta liquescunt*. Narciso, figlio di un fiume (Cefiso) e di una ninfa di fonte (Liriope), si dissolve nell'elemento che l'ha generato. Ovidio sviluppa le suggestioni virgiliane anche nella narrazione della morte e divinizzazione di Enea (non si dimentichi l'origine acquatica di Venere): *met.* 14, 603-7: *quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat/et respersit aquis; pars optima restitit illi./lustratum genetrix divino corpus odore/unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta/contigit os fecitque deum*. Qui, come nota Hardie *ad loc.*, il poeta fa confluire la memoria della metamorfosi di Venere (si noti la dilatazione di *defluxit*) in quella dell'abbellimento di Aristeo da parte di Cirene nelle *Georgiche* (*georg.* 4, 415-418 *Haec ait et liquidum ambrosiae defundit odorem./quo totum nati corpus perduxit; at illi/dulcis compositis spiravit crinibus aura/atque habilis membris uenit uigor*), che Virgilio ha chiaramente rivisitato nella scena eneidea. Sulla somiglianza tra l'episodio dell'*Eneide* e quello delle *Georgiche* vd. Salvatore 1997: 387 (e Fernandelli 2012: 477, n. 7). Peraltro nelle *Georgiche* Aristeo, antecedente di Enea, rimprovera la madre chiamandola *crudelis* (4, 356). Contando anche l'accusa di Damone nell'ottava ecloga (*ecl.* 8, 48-50 *crudelis tu quoque mater*), il rimprovero della madre crudele sembra essere una vera e propria ossessione virgiliana.

⁵²¹ Ciò avvalorerebbe l'idea che la figura di *Venus-virgo* sia una sorta di anticipazione di Didone, riflesso femminile di Enea (su questo punto si veda ad es. Van Nortwick 1996). Sulla pericolosa prossimità tra Enea e Didone, vd. Hardie 2006. Maurizio Bettini 2003, pur non mettendo in relazione l'episodio virgiliano con il Narciso di Ovidio, rimanda a testi interessanti per il discorso che ho cercato di fare. Nel paragrafo "Venere sommersa", lo studioso segnala che nell'oscura opera di Jean Ruz intitolata *Description poétique de l'histoire du beau Narcissus* (1550), tra le vittime della bellezza di Narciso figura anche Venere. Per sedurlo, la dea assume tratti venatori. Rifiutata dal giovane, va a nascondersi nella fonte a cui lui si reca per dissetarsi. "La Venere sommersa", scrive Bettini (p. 142), "può rappresentare un cospicuo avatar dei fantasmi materni emersi nelle letture antiche e moderne del mito". Nel paragrafo intitolato "Diverse simmetrie, ovvero l'ombra della madre" (p. 103 e ss.), lo studioso indaga inoltre sulla figura della madre nel mito di Narciso, a partire dalla sua lettura lacaniana. Lo studioso fa notare che all'inizio del racconto ovidiano la madre del protagonista, la ninfa Liriope, gioca un ruolo importante: è lei la prima rimanere ammaliata dalla bellezza del giovane; è lei a chiedere il vaticinio fatale a Tiresia. La sua assenza nello sviluppo della vicenda e soprattutto nel finale appare allo studioso "abbastanza misteriosa". A questo proposito, Bettini cita un brano di Vibio Sequestre (IV d.C.), che in un'opera compilatoria sui laghi e i fiumi ci dà la seguente informazione: *Liriope, ubi Narcissus se conspexit*. "Narciso", scrive lo studioso, "si sarebbe soffermato a cercare le linee di un volto, uno sguardo riflesso, un'immagine simile a sé medesimo, nello specchio di una fonte che portava precisamente il nome di sua madre".

Riepilogo

Ripercorriamo le tappe del nostro percorso. Il primo dato è che chi legge pare non tollerare la lettera del testo e la sua sintassi, tanto da scombinare ciò che Virgilio ha combinato. Silio Italico e Stazio riusano sì la scena, ma modificandone un elemento sostanziale. Venere è cancellata nel suo sesso e nel suo ruolo. Si virilizza, diventa un padre (Regolo), un giovane guerriero che perde la vita in battaglia (Cinipe), il fantasma di Laio nelle sembianze di Tiresia, la mascolina *Virtus* che nel mutarsi in Manto ha gli stessi problemi di Ercole in abiti femminili. Svanisce il rapporto madre-figlio: Ipsipile è madre, ma la creatura che esibisce non è sua e in lei si imbatte non certo un Enea, ma il vecchio Adrasto. Solo raschiando via l'invenzione di una madre che si presenta al figlio in veste di fanciulla il riuso può assumere valenza erotica, come accade nei versi siliani che raccontano il giudizio di Paride o in quelli su *Voluptas* al cospetto di Scipione o ancora in Manilio, nell'immagine di Andromeda incatenata. Anche Ovidio, che intuisce la componente erotica del testo di Virgilio, per liberarla a pieno e metterla a frutto fino alle sue estreme conseguenze, deve farla risuonare in situazioni del tutto diverse.

Altro dato significativo è la fortuna che l'incontro nella selva riscuote nel momento in cui prende piede la lettura allegorica dell'*Eneide*. Il lettore esperto avverte subito che il racconto orchestrato da Virgilio sembra dire altro da ciò che la lettera offre, e non solo per la naturale plurivocità della parola poetica. Sono il travestimento della madre e i segnali del divino che la *virgo* emana a costituire di per sé un'invenzione che pare esigere di andare oltre la lettera. Lo intuisce Seneca, che è tra i primi ad accorgersi della potenza dell'espressione *o quam te memorem, virgo*. Essa a partire da lui sale di tono, e dovrà aspettare un paio di millenni per perdere quota e cadere forse eccessivamente in basso (Mackail). Con Seneca *o quam te memorem, virgo* diventa per la prima volta la formula dell'investigazione filosofica e lo sguardo di Enea sulla *virgo* cessa di essere soltanto lo sguardo di un figlio ingannato dalla madre, ma diventa anche quello di chi è in grado di individuare l'*animus* del *vir bonus* oltre l'apparenza corporea. La conseguenza è che un episodio in cui centrale è la fragilità emotiva di un figlio di fronte a una madre che lo seduce con false immagini viene piegato a significare la sapiente

visualizzazione delle virtù nascoste dietro la superficie opaca del mondo. Le parole di Enea diventano una formula per accedere ai nomi memorabili della vita spirituale. Lo stesso *amor*, di cui Seneca pare percepire la tensione, nella tessitura del brano diventa la forza che lega all'*animus* del *vir bonus*.

Ciò che Seneca fa dall'interno della morale stoica, Servio in qualche modo ripete nell'ambito di un'astrologia vicina allo stoicismo. Al pensiero stoico è riconducibile l'identificazione tra divinità e stelle: la personificazione degli dei, il loro agire nel mondo entrando in relazione con i mortali, segnalava in sostanza l'influenza esercitata dagli astri sulla terra. Il commento serviano va per questa strada e inserisce le vicende raccontate tra primo e quarto libro dell'*Eneide* nel disegno dei corpi celesti. La posizione della Venere astrale in rapporto con Giove e la costellazione della Vergine diventa quindi la mappa del cielo, sulla base della quale agiscono l'eroe troiano e la regina di Cartagine dal loro primo incontro fino alla conclusione tragica della vicenda. È solo nella metafora che Venere è madre di Enea e che gli si presenta sotto le spoglie di una vergine. Il vero significato dell'episodio si manifesta soltanto all'interno del quadro astrologico, dove appunto la dea non è madre, la vergine tiria è una costellazione e la *silva* è simbolo della *elementorum congeries* dentro cui sono invischiati i mortali. Lo stesso eros, che dal fitto del bosco distende la sua forza fino a Cartagine e alla regina, è indotto dalle vicende di pianeti buoni e cattivi.

Gli interventi poetici che abbiamo elencato, l'epistola di Seneca, il commento di Servio diventano in un certo senso fondativi. Essi o agiscono direttamente sulla lettera cancellandone gli elementi perturbanti o alla lettera riconoscono il ruolo di portatrice di un sovrasenso che è la sua unica verità. Entrambe le tendenze appaiono incoraggiate da malfunzionamenti o contraddizioni rintracciabili specialmente nel travestimento, che è la prima causa degli imbarazzi. Servio Danielino pare ridurlo a una similitudine:

Aen. 1, 318 *venatrix*: SIMILIS VENATRICI, ID EST QUASI VENATRIX, UT <*Aen.* 11, 648> *at medias inter caedes exultat Amazon*.

Venere in questa chiave non è *venatrix* ma *quasi venatrix*, e di conseguenza la *virgo* stessa è *quasi virgo*, un secondo termine di paragone, un modo per precisare l'aspetto

terreno di Venere. Ancora Servio registra nel congegno virgiliano dei “cedimenti” ad *Aen.* 1, 372, dove fa notare che Enea prima usa l’espressione *O dea* per rivolgersi alla *virgo* e poi ricorre alla frase *si vestras forte per aures Troiae nomen iit*, “se per caso avete sentito parlare di Troia”, inopportuna per una divinità, visto che gli dei sono onniscienti. E lo stesso accade, sempre a proposito del travestimento, quando il commentatore è costretto a registrare una falla ben più consistente: il timore di Enea dura a lungo, fino al momento in cui vede la *pictura*; significa che l’eroe non ha veramente riconosciuto la madre, che l’agnizione non lo ha realmente tranquillizzato?

Sono perplessità, irrilevanti o sostanziali, che nel tempo si moltiplicheranno e a cui i commenti cercheranno in tutti i modi di ovviare. Ma sono anche punti di rottura (quelli che Petrarca chiamerà *tenuissimae rimulae* nella *materia*, da cui può spicciare la *virtus* nascosta) grazie ai quali, facendosi contraddittoria la fruizione “realistica”, diventerà plausibile la fruizione simbolica. Alla quale si perviene anche con piccoli accorgimenti che modificano almeno momentaneamente la strategia narrativa di Virgilio, come per esempio fa Donato. Il commentatore, nella sua parafrasi, rivela tardi al lettore che Enea è in presenza della madre travestita. E solo a questo modo—trascurando cioè la Venere *mater* e potenziando la Venere *virgo*—può proporre l’episodio come una scena di tentazione erotica a cui l’eroe oppone vittoriosamente la sua *verecundia*. Risultati non molto diversi ottiene Fulgenzio, ma agendo su Enea e sul suo sguardo. Nella sua interpretazione dell’*Eneide* come allegoria delle età dell’uomo, l’eroe appena scampato al mare in tempesta è visto come un *puer, recens a partu*, che non solo non ha le pulsioni dell’adulto, ma in quanto “appena venuto alla vita”, quando vede la *virgo*, non sa riconoscere in lei la madre.

È insomma una lunghissima stagione in cui, perché l’episodio risulti congruo, chi legge tende a modificare almeno uno dei due soggetti in campo. E poiché è difficile prescindere dal fatto che la struttura del testo virgiliano pone senza dubbio la *mater* in forma di *virgo* sotto lo sguardo di un figlio adulto che ne ignora l’identità, è il polo *Venus-virgo* che è destinato da subito a sprigionare *altro* dalla sua lettera. Così la lettura morale (Seneca) e quella astrologica (Servio) vengono presto riusate dalla tradizione cristiana. E come la Venere-astro, cancellata ogni coloritura erotica, era diventata

l'unica degna madre di Enea, così nella letteratura centonaria, nell'innografia, nei poemi epici cristiani, essa diventa fondamento per la madre del figlio di Dio. La formula *o quam te memorem, virgo* si libera, sulla scia di Seneca, del contesto e può essere rivolta alla madre vergine di Gesù.

In questo lavoro allegorizzante è figura centrale Bernardo Silvestre. Tuttavia, proprio dove ci aspetteremmo la trattazione dell'incontro tra Enea e la *virgo*, egli discute con acutezza di *equivocationes* e *multivocationes* delle parole, fondando tecnicamente la complessa funzione dell'interprete. E si sofferma sulla figura di Venere riassumendo in chiave cristiana il lungo percorso che muove dalla doppia Venere platonica, Urania e Pandèmia, e passa per la sua rielaborazione in Cicerone, per la prosa di Apuleio, per la sistemazione astrologica serviana: insomma assorbe tutto ciò che aveva elaborato sul tema la cultura pagana. Ma soprattutto, con le sue opere, Bernardo mostra di ereditare e potenziare la scissione tra il caos della *silva* e la mappa ordinata del cielo. Certo, Donato aveva già connotato la *silva* del primo libro come *solitudo*, termine associato alla tentazione. Ma Bernardo è senza dubbio il divulgatore, in era cristiana, del bosco come luogo di corruzione e di peccato. Non abbiamo elementi per stabilire se il commentatore pensasse nella sua *Cosmographia* a qualcuna delle selve virgiliane; di sicuro nelle sue opere, a differenza che in Servio, non ci sono riferimenti alla *silva* dell'episodio di cui ci stiamo occupando. Ma Dante, che si serve sicuramente dell'allegoria di Bernardo e soprattutto fa di Virgilio un personaggio fondamentale della *Commedia*, è alle selve dell'*Eneide* che si ispira nell'incipit. E la sua "selva oscura", se da un lato rimanda alla funzione delle *silvae* del sesto libro, pare rispettare l'ordine narrativo (ingresso—incontro—colle) che il poeta latino aveva dato al percorso di Enea, nella sua esplorazione del territorio cartaginese. Senza contare che Petrarca fa ampio uso della selva che porta a Venere-vergine come luogo di perdizione, e anzi allude ad essa proprio nei termini di selva dantesca. Fino ad arrivare all'umanista Sebastiano Regoli che, negli anni in cui la lettura allegorica dell'*Eneide* si va ormai usurando, afferma senza mezzi termini che proprio sulla selva dell'incontro tra Venere ed Enea è modellata la "selva oscura" di Dante. Cosa questa importante per il nostro discorso, perché testimonia che l'allegoria cristiana della selva come luogo di peccato aveva

trovato fondamento, come in altri termini era accaduto con Donato, proprio in quel bosco dove si compiva un incontro tra madre e figlio.

Anche la scissione bernardiana in Venere *legitima* e Venere *impudica* (o *dea petulantie*) eserciterà una lunga influenza, l'una come espressione dell'ordine celeste, l'altra come parte fondamentale del disordine umano. Il primo a prendere atto di questo iato e a cercare una mediazione tra i due estremi è ancora Petrarca, che proprio per mettere ordine nel suo mondo poetico ritorna alla selva dell'incontro tra Venere ed Enea, inaugurando una nuova stagione per l'interpretazione dell'episodio. Il poeta pone al centro l'uomo-Enea che però, a differenza dell'eroe donatiano, non riesce costituzionalmente a sottrarsi alla tentazione della voluttà. Petrarca fa così della funzione materna di *Venus* nascosta nella *virgo* l'allegoria dell'inevitabile riprodursi della potenza corruttiva della *venus-tas*. E propone il rapporto madre-figlio come simbolo di naturale trasmissione della tendenza al peccato. La Venere celeste sembra profilarsi, nella messinscena petrarchesca del conflitto tra peccato e salvezza, solo nei termini di una meta tanto ardua quanto incerta per un *vir* che cerca disperatamente, e contraddittoriamente, la via della redenzione.

Da questa tesi, malgrado le apparenze, non si discosterà molto Boccaccio nel suo riuso dell'episodio. La maternità di Venere, per lui, è metaforica. La dea non è altro che un corpo celeste ed Enea è semplicemente un qualsiasi essere umano di fronte a una sorta di diritto naturale al piacere, tanto che, nell'*Ameto*, Boccaccio può fare dell'eroe, attraverso il gioco dei rimandi, un personaggio femminile, Agapes, alla ricerca della voluttà e in fuga da una malintesa Venere legittima. Ma, come per Petrarca, l'obiettivo difficile da raggiungere alla fine sono proprio quei "veri e giusti e santi amori" che Enea troverà nell'agro Laurento.

Ecco dunque che l'eroe virgiliano, di fronte a sua madre travestita, diventa allegoria di un difficile confronto con le due Veneri. Dopo Petrarca, sarà Cristoforo Landino, in pieno Umanesimo e nel quadro del neoplatonismo ficiniano, a tentare una conciliazione tra le due figure. Nelle *Disputationes Camaldulenses*, egli ha il merito di rimettere al centro la funzione materna di Venere, potenziando il suo ruolo di guida nel mondo intricato della selva. La madre, nella sua doppiezza che somma mondo celeste e

mondo terreno, indirizza cioè il figlio verso la vita contemplativa, ma anche verso la vita attiva dove occorre dar la caccia—Landino legge politicamente il travestimento da *venatrix*—agli uomini-belve, coloro i quali non si dedicano agli *officia* della vita civile, ma si abbandonano alla *libido* come *ferae*, come *vulpeculae*. Un *populorum temperator* quale è per destino l'eroe non può che essere dunque un uomo in equilibrio tra le due Veneri, il politico che sa mediare tra cielo e terra, che sa riconoscere il cielo nella sua accorta esplorazione e organizzazione delle cose del mondo.

Landino costituisce forse l'ultimo tentativo minutamente articolato di lettura allegorica del passo. Ma intanto, già col suo commento testuale all'*Eneide*, si profila un'inversione di tendenza: riappare la lettura per lemmi. Nel passaggio dal paganesimo al cristianesimo, dal mondo tardoantico a quello medievale, l'allegoria aveva dato una sistemazione sempre più solida a ciò che di imbarazzante suggeriva la lettera del testo. Ora, sebbene ancora dall'interno della lettura allegorica, le singole voci virgiliane si riaffacciano nel loro "corpo", generando di nuovo disturbo e lacerando così progressivamente la tessitura filosofica o morale. L'*altro* che era emerso dal testo fin dai tempi di Servio e che—volendo semplificare—era diventato, a partire da Petrarca, la difficile convivenza tra cielo e terra, andrà perdendo la sua compattezza. E l'allegoria, logorandosi, aprirà varchi ora verso il basso, virando verso l'osceno (con i volgarizzamenti farseschi) e il comico (come in non pochi studi contemporanei); ora verso l'alto, virando verso il tragico, fino alla messa a punto forse più complessa dell'urto cielo-terra, quella che nella seconda metà del Novecento ci ha dato Antonie Wlosok, la quale vede il nucleo doloroso dell'incontro nella selva proprio nell'inconciliabilità della natura immortale e di quella mortale.

Ma torniamo al cauto riemergere della filologia. Sia i riusi poetici sia la ricerca allegorica avevano accantonato sempre più la *materia*, come la chiama Petrarca, vale a dire il testo, per concentrarsi sulla sua *virtus*. *O quam te memorem, virgo* si prestava ormai, a suo modo, persino a sintetizzare qualsiasi interrogazione in profondità, compresa quella della lettera, perché manifestasse i suoi *veri* significati. Ascensio, Corradi, Ortensio, Regoli, forti della sistemazione allegorica culminata con Landino, riprendono l'esame testuale dell'episodio, non foss'altro che per consolidare quella

visione, e inaugurano così una stagione in cui ridiventa centrale la citazione. Se nel commento serviano alla scena citare era soprattutto un gioco interno al poema, ne metteva in contatto luoghi verbali diversi, era una sorta di ponteggio interno alle combinazioni virgiliane, la memoria poetica degli umanisti attinge a un patrimonio letterario sempre più ampio, che guarda non solo ai modelli ai quali riportare Virgilio, ma anche ai poeti che a Virgilio si erano ispirati. Il lavoro di questi primi filologi, volto in parte a rafforzare la costruzione landiniana, tende nella sostanza a neutralizzare la componente erotica di *Venus-virgo*, a normalizzare quanto di imbarazzante ha per l'immaginazione l'incontro con la madre travestita da vergine. Corradi è, a quanto ci risulta, il primo degli umanisti a interrogarsi sul modello a cui si rifà Virgilio per il mascheramento, affiancando all'incontro tra Ulisse e Nausicaa, citato già in tempi lontani da Macrobio, il meno perturbante incontro con Atena-vergine. Orsini dal canto suo rimanderà a un travestimento omerico ancor più rasserenante, quello di Atena che assume l'aspetto di un giovane pastore, ripreso poi fino ad Heinze. E Pontano si spingerà oltre in questa "opera di bonifica", citando Atena travestita da Mente al cospetto di Telemaco.

La tendenza è questa finché resta solida la griglia allegorica dentro cui il testo è stato sistemato. Ma appena essa comincia a cedere (XVI-XVII secolo), come abbiamo detto, la citazione inverte la direzione e riporta a galla le tensioni dei lettori. Il commento di Germano è in questo senso uno spartiacque, a partire dal quale ad esempio l'aggettivo *Spartana*, che fino ad ora aveva, nei commenti, una connotazione positiva, comincia a suonare negativamente. Servendosi di Aristotele e Platone, il commentatore insiste sulla degenerazione dei costumi delle donne di Sparta e coniuga la nudità di *Venus-virgo* dovuta alla tenuta da cacciatrice con la dissolutezza ricavata da Arnobio, da Plutarco e da Euripide. La Cerda, erede dichiarato di Germano, va nella stessa direzione: grazie a citazioni tratte da Euripide e Giuliano d'Egitto salda la *virgo* non tanto a Diana quanto alla Venere armata di arco per scagliare dardi d'amore. A questo modo restituisce alla fanciulla silvana una coloritura erotica che si dedica poi ad accentuare, accumulando un numero esorbitante di rimandi testuali relativi ai capelli e alla loro forza di seduzione, nonché alla nudità delle ginocchia. Pur riprendendo il

montaggio delle citazioni messo a punto da Germano, La Cerda abbandona la linea dell'allarmata riprovazione nei confronti dei tratti erotici. Il clima culturale si è modificato e lo studioso tende a una compiaciuta sottolineatura di ciò che la *virgo* offre allo sguardo di Enea, in una ripresa sottile del commento di Donato, sgravato però del tema morale.

Da questo momento è come se il testo tendesse sempre più a sgusciare fuori dalla sua tonalità alta, oracolare, fino ad apparire pronto per essere investito dalla parodia. Non è la prima volta. Ci sono tracce chiare di come l'episodio fosse già stato esposto, nel mondo antico, al travestimento parodico. Se Petronio aveva trasformato la Venere virgiliana in una vecchia mezzana e l'*Historia augusta* aveva messo in scena un Eliogabalo-Venere che, simile all'Andromeda di Manilio, lasciando defluire la veste fino ai piedi si denudava, la potenza destabilizzante della scena, a partire dal XVII secolo, viene esorcizzata attraverso il comico e l'osceno (Cotton, Fielding). E in questo quadro è senz'altro notevole che i *sinus* dell'abito succinto della vergine diventino, dopo una lunghissima prossimità con le ginocchia nude—punto di partenza per curiose digressioni etnografiche (Henry)—seni a loro volta nudi, sicché l'arte, che per secoli aveva rappresentato *Venus-virgo* a busto coperto, ora tende sempre più a mostrarla col petto denudato in presenza del figlio, mescolando simbologia del materno e simbologia sessuale.

In realtà tutto il corpo della fanciulla, privo della cappa allegorica, diventerà sempre più un terreno incerto, sdruciolevole per i lettori. Van Emenes assocerà Venere *venatrix* alla Venere cacciatrice per amore di Adone descritta nelle *Metamorfosi* ovidiane; Heyne, citando ancora Ovidio, la assimilerà a un'Elena che si allena nuda tra uomini nudi accendendo d'amore Paride. Henry, circa un secolo dopo, ne combatterà invece l'ipotetica bellezza, mostrando di citazione in citazione che i capelli sciolti per i Romani erano segno di scarso decoro e che quindi nel suo insieme la *virgo venatrix* era più respingente che seducente. È uno sguardo tentennante che arriva fino a oggi e si ripresenta in quegli studiosi che, in qualche modo eredi della linea di volgarizzamenti travestimenti e parodie, prospettano un Virgilio che passa di colpo al registro comico (Anderson, Fuhrer, Borowski).

Tutto si complica ulteriormente quando non è più il corpo della *virgo* a essere sotto esame, ma, senza mediazioni, quello della madre. In altre parole, finché i commenti si concentrano sul travestimento possono fare i conti, almeno all'apparenza, con la sola spoglia della *virgo*: il suo aspetto, le sue parole, e naturalmente le parole di Enea. Ma nel momento in cui Venere si svela, diventa inevitabile esaminare in dettaglio le *notae divinitatis*, ciò che la dea-madre ha mostrato di sé attraverso la fanciulla, i segni attraverso cui diviene riconoscibile in quanto dea e ciò che Enea dice reagendo al dissolversi della sua forma ingannevole.

Che qualcosa, nella conclusione dell'episodio, coinvolgesse nella stessa delusione protagonista e lettore era subito emerso. Benché Servio, con i suoi lemmi, sottolineasse la sollecitudine materna (Venere nasconde Enea in una nube per proteggerlo da incontri rischiosi e per evitargli domande di estranei su vicissitudini terribili che a raccontarle lo farebbero ancor più soffrire), non trascurava tuttavia di segnalare che nell'incontro con la madre qualcosa con tutta probabilità non aveva funzionato. E Donato riprendeva Servio, suggerendo che nell'ansiosa reazione di Enea c'era la traccia dell'angoscia dell'esule, inevitabile anche dopo l'agnizione. Ma la tensione interna al finale dell'episodio, almeno fino a Landino e ai suoi seguaci, era stata assorbita dalle interpretazioni allegoriche. Corradi per esempio affrontava il secco e potente participio *avertens*, che, collocato senza soluzione di continuità alla fine del discorso della *virgo*, sintetizzava il fulmineo ritorno di Venere nella sua forma divina, citando l'epiteto ἀποστροφία, attribuito da Pausania a un'Afrodite laconica che allontanava dalle azioni illecite ed empie. Il rimando ammetteva di fatto che nella dinamica dell'incontro vi fosse qualcosa di innominabile da cui ritrarsi. Corradi infatti sembrava percepire che il movimento di Venere suggerito dall'epiteto ἀποστροφία segnalava implicitamente un movimento speculare di Enea, ma se ne discostava puntando a un mutamento landiniano di prospettiva morale. Il participio *avertens* notificava sia la torsione fisica di Venere da *virgo* a dea, sia quella etica di Enea dall'immersione rischiosa nell'umano alla contemplazione del divino.

In realtà l'agnizione rendeva ancor più evidente che *quel* travestimento, più di ogni altro travestimento mitico, poneva questioni complicate, a tratti confinanti con quelle

teologiche: in qual modo la natura di Venere è contenuta in quella della *virgo*, tanto da segnalarsi suo malgrado (Enea insiste sulla natura divina della persona che ha davanti e sempre La Cerda riconosce nell'arco che la *virgo* porta non una prerogativa di Diana ma di Venere); il sottrarsi del divino ai sensi umani (La Cerda finirà per citare un passo dell'*Esodo* sull'impossibilità di vedere Dio); cosa accade del corpo umano quando la presenza del divino lo abbandona o, detto in altre parole, cosa vede di fatto Enea che gli permette di riconoscere sicuramente la madre (Beni analizza in dettaglio la questione, ma già Servio accenna all'ipotesi che l'eroe dubiti sul finale di essere stato davvero in presenza di sua madre). Di sicuro gli umanisti, nel momento in cui si occupano dell'agnizione, si concentrano sempre più sul lessico con cui Virgilio segnala l'irrompere dalla *virgo* di una divinità specifica, Venere. Si riaffaccia quindi inevitabilmente l'eros, prerogativa della dea. Ortensio, muovendo dalla *rosea cervix*, evidenzia l'associazione tra Venere e la rosa mediante citazioni sulla predilezione per il profumo del fiore da parte della dea e sull'eziologia della rosa rossa, nata dal sangue di Venere. Orsini connette il profumo di Venere a quello dell'unguento ambrosio di cui Era, nell'*Iliade*, si cosparge per sedurre Zeus. Germano cita Anacreonte e la sua Afrodite dalla carnagione rosata. Pontano, come già lo Pseudo-Acrone, accosta la *rosea cervix* a quella del Telefo oraziano; non solo: menziona la scia di profumo che Flora si lascia dietro nei *Fasti* ovidiani, come anche l'odore divino di Iris nel quinto dell'*Eneide*, e arriva a citare la fuga di Dafne, spogliata dai venti nelle *Metamorfosi*. In linea con gli autori dei volgarizzamenti, che s'immaginano profumi d'ogni sorta e provenienza (balsami orientali, rose, frangipane, garofani e cannella, fino all'immagine scherzosa del profumier di guanti), La Cerda fa un vero e proprio elenco di divinità e ninfe profumate, da Calipso a Iside, da Bacco alla Dafne-Laura di Petrarca. Si prosegue dilatando i pochi intensi dettagli virgiliani e cercando i modelli a cui Virgilio si sarebbe rifatto. Orsini associa l'agnizione a quella dei fratelli Oreste e Ifigenia in Euripide. Beni accosta per opposizione il riconoscimento di Venere da parte del figlio a quello di Ulisse da parte di Penelope. Heyne fa notare che la *cervix* di Venere è ammirata anche da Anchise nell'Inno omerico ad Afrodite. Henry rinvia oscuramente all'incontro tra l'eremita Zosimo e Santa Maria d'Egitto. Austin rimanda a Herrick per la metafora acquatica

insita in *defluxit* e Reckford associa alla scena il passo catulliano in cui Arianna viene spogliata dalle onde, accogliendo la vecchia ipotesi che Venere resti nuda, come accadeva all'Andromeda di Manilio o a Eliogabalo nella *Historia Augusta*.

La transustanziazione dell'umano nel divino acquista ancora più rilievo in relazione alla reazione di Enea. L'eroe ha percepito prima la presenza del divino nell'umano e ora assiste all'umano che si fa divino. Sebbene le due nature, come osserva Beni, sembrano, nelle parole di Virgilio, in perfetta continuità—basta alla fin fine una torsione della testa, della schiena, per permettere alla dea di manifestarsi in quanto tale -una tecnica ben diversa dalle dettagliatissime metamorfosi di Ovidio- Enea ha fatto esperienza di due forme diametralmente opposte. E non a caso la sua tonalità con la fanciulla è del tutto diversa da quella che usa con la madre divina. Diversa al punto da confinare con il lamento d'amore, come per primo—a quanto ci è dato sapere—nota Ascensio, accostando il *crudelis* di Enea all'*O crudelis Alexi* delle *Bucoliche*. La citazione dà presto il via ad altre citazioni da contesti erotici, che viaggiano nel tempo fino a noi: le accuse di Didone a Enea (Regoli), quelle di Arianna a Teseo (Germano, La Cerda, Wlosok), nonché il *crudelis tu quoque* con cui Damone, denunciando gli effetti terribili di *Amor*, accusa Medea di crudeltà (Weidner, Henry, Oliensis, Schiesaro). A questo modo, il travestimento e il disvelamento sprigionano tutta la loro anomalia. Il gioco dei rimandi segnala che lì la scontentezza di un figlio ha preso forma attingendo al lessico dell'amante esasperato dalle bugie dell'amata.

È in questo quadro che mi pare vada posta un'interessante annotazione di carattere tecnico dovuta all'aristotelico Regoli. Egli esamina la scena virgiliana e vi riconosce la perfetta applicazione di un passo della *Poetica*, lì dove si tratta della coincidenza tra *περιπέτεια* e *ἀναγνώρισις*. Virgilio, dice Regoli, realizza pienamente tale coincidenza. Ora, è possibile che Virgilio, in maniera più o meno diretta, conoscesse la *Poetica* e che abbia lavorato tenendo presente quell'indicazione. Ma siamo nel campo delle ipotesi

non verificabili.⁵²² Sicuro invece è che nel passo della *Poetica* cui si rifà Regoli, applicandolo all'incontro tra Venere ed Enea, l'unico modello di perfetta adesione tra peripezia e agnizione indicato da Aristotele è l'*Edipo re*. Certo Regoli non includeva nel suo commento il rimando alla tragedia sofoclea. Tuttavia, ponendo la qualità tecnica della scena allo stesso livello di quella attribuita da Aristotele all'*Edipo*, intuiva forse una qualche vicinanza tra la materia dell'episodio virgiliano e la materia sofoclea, tra la scoperta di Edipo che Giocasta è sua madre e la scoperta di Enea che sua madre è la fanciulla della selva.

Va rilevato inoltre che è Regoli stesso a citare, per la richiesta di contatto e di dialogo da parte dell'eroe, Andromaca che, nel pieno del sogno nostalgico di Butroto, scambia Enea per un fantasma, e l'incontro con l'ombra di Anchise nell'Ade. Prende forma cioè una linea interpretativa che sente l'episodio—incentrato sul tema dei simulacri, delle *falsae imagines*—come un sogno o un incubo. Questa tendenza appare già nella *Tebaide* di Stazio, dove l'ombra di Laio, camuffata da Tiresia, si manifesta a Eteocle immerso nel sonno. O anche nell'assillo notturno delle *imagines somniorum* che in Ennodio si prendono gioco del santo Epifanio, cercando di risvegliarne l'*appetitus carnalis*. Nascimbeni citerà le proteste di Enea di fronte al dileguarsi dell'immagine onirica di Anchise, Orsini e La Cerda rimanderanno alle parole di Ulisse nei confronti di Anticlea all'Ade; fino a Wlosok, tra i contemporanei, che mette in connessione il dolore di Enea per la fuga della madre con il dolore di Enea per la perdita di Creusa nell'incubo dell'ultima notte di Troia. Sono suggestioni che di secolo in secolo sospingono la scena nell'area dei racconti che vengono dal profondo degli inferi o che hanno la logica dei sogni.

In questa direzione va anche l'affiorare progressivo nel testo di rimandi all'Inno omerico ad Afrodite. Il primo a muoversi in questo senso è Germano, che riconduce la fuga di Venere a Pafo al passo in cui, nell'Inno omerico, la dea, a Pafo, si prepara

⁵²² Moles 1984: 54, n. 1 fa notare che, pur essendo cronologicamente possibile che Virgilio avesse letto la *Poetica*, non ci sono prove di una conoscenza diretta dell'opera in età augustea. Come scrive Schiesaro 2012: 23, risale a Richard Heinze il tentativo, di "leggere Virgilio con lo strumentario critico che Aristotele aveva messo a punto per un genere assai diverso, la tragedia". L'applicazione dei precetti aristotelici da parte di Virgilio è stata studiata soprattutto in relazione all'orchestrazione del quarto libro dell'*Eneide*: vd. ad es. Wlosok 1976; Muecke 2003.

all'incontro d'amore con Anchise. La connessione riapparirà in Heyne e Pascoli, ma a dare peso alla citazione sarà Sainte-Beuve, che vedrà in essa una sorta di allusione colta al rapporto sessuale che ha generato Enea. Da questo momento, progressivamente, il gioco di contestualizzazione e ricontestualizzazione delle citazioni sommerà echi erotici ed echi onirico-fantasmatici, finché la fanciulla della selva si confonderà con la fanciulla che giace con Anchise e, in epoca freudiana, il terribile Inno, guizzante nel testo virgiliano, collocherà Enea sulla soglia di una sorta di scena primaria.

D'altra parte, come abbiamo visto, Ovidio aveva intuito per primo che il testo virgiliano era una porta socchiusa sui sogni e sugli incubi dell'eros meno governabile. Se è vero infatti che non pochi tratti presenti nell'episodio della selva, compresi il lamento del protagonista e l'immagine acquatica presente in *defluxit*, baluginano nel suo Narciso, il poeta delle *Metamorfosi*, con un enorme anticipo, si era spinto molto avanti nell'esplorazione rischiosa, imprudente, di ciò che vede Enea.

Parte seconda
Ciò che Enea non vede

I) L'eroe *defixus*

Quando Didone fa la sua comparsa al tempio di Cartagine, nessun passaggio narrativo registra lo spostamento dello sguardo di Enea dalla *pictura* su cui è concentrato alla regina che avanza tra la folla e che viene paragonata a Diana tra le ninfe.

Aen. 1, 494-504

Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,
regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.
qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram
fert umero gradiensque deas supereminet omnis
Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus:
talis erat Dido, talem se laeta ferebat
per medios instans operi regnisque futuris.

Virgilio cioè sceglie di non raccontare in maniera esplicita il primo colpo d'occhio di Enea (e la sua conseguente reazione emotiva) all'ingresso in scena di Didone.⁵²³

1. La donna e la dea

Per orchestrare la scena del primo incontro tra Enea e la regina, Virgilio, a quanto ci è dato sapere, attinge principalmente a Omero e Apollonio Rodio. In questi modelli il primo sguardo dell'eroe sull'eroina o viene ritardato, come nel caso dell'*Odissea*, oppure, come nelle *Argonautiche*, è per una serie di motivi difficilmente documentabile.

⁵²³ L'anomalia della costruzione virgiliana è rilevata dalla maggior parte degli studiosi. Vd. ad es. Mackie 1988: 38: "We could reasonably have expected a clear response from Aeneas to [...] the sight of Dido but this reaction is in fact more difficult to discern"; Fernandelli 1998: 170: "non una parola descrive esplicitamente la reazione psicologica dell'eroe all'apparire della regina".

1.1. Lo sguardo su Nausicaa

Nel sesto libro dell'*Odissea*, Nausicaa che gioca con le ancelle viene paragonata ad Artemide a caccia con le ninfe:

Od. 6, 102-109

οἴη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηύγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισι:
τῆ δέ θ' ἅμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
ἀγρονόμοι παίζουσι, γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ:
πασάων δ' ὑπὲρ ἣ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι:
ὥς ἢ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.⁵²⁴

L'immagine non è focalizzata da Odisseo, che giace addormentato tra i cespugli: l'estrema visibilità di Nausicaa, la sua bellezza, non mira, per ora, ad accendere la passione dell'eroe, ma si esaurisce nelle parole del narratore e negli occhi del lettore.⁵²⁵ Una forma di soggettivizzazione del paragone arriverà solo in seguito, quando il poeta reintrodurrà la similitudine Nausicaa-Artemide, attribuendone la formulazione a Odisseo: *Od.* 6, 151-152 Ἀρτέμιδί σε ἐγώ γε, Διὸς κούρη μεγάλοιο, / εἶδός τε μέγεθός τε φυήν τ' ἄγχιστα εἴσκω.⁵²⁶ Atena infatti escogita un modo per svegliare Odisseo, perché possa *vedere* Nausicaa (*Od.* 6, 113 ἴδοι τ' ἐνώπιδα κούρη) e incontrarsi con lei. A questo punto, l'eroe rivolge alla giovane un discorso pieno d'ammirazione, integralmente incentrato sul tema del vedere (*Od.* 6, 148-185)⁵²⁷, e si serve di queste "parole di miele" (*Od.* 6, 148) per lusingare la fanciulla dalla quale spera di ottenere aiuto. Quindi nel settimo libro, avvolto da una nube divina, giunge al palazzo del re, ne ammira la magnificenza e, tornato visibile, rivolge una supplica alla regina Arete.

⁵²⁴ Il testo dell'*Odissea* è tratto dall'*OCT* di T. W. Allen 1917².

⁵²⁵ Su questo punto vd. Pöschl 1950: 107.

⁵²⁶ Vd. Hardie 2004.

⁵²⁷ Si veda ad es. l'analisi del passo omerico in Krier 1986.

1.2. Lo sguardo su Medea

Nel terzo libro delle *Argonautiche*, Giasone si reca alla reggia di Eeta, dove si trova anche Medea. Ma il testo di Apollonio Rodio presenta una lacuna proprio nel punto in cui gli eroi hanno fatto il loro ingresso nel palazzo, sono in attesa di udienza e Medea intanto passa dalla sua stanza in quella della sorella Calciope (3, 248 ss. *τη μὲν ἄρ' οἱ γε [...] ἐκ θαλάμου θάλαμόνδε κασιγνήτην μετιούσαν*)⁵²⁸. Non sappiamo quale verbo definisse la reazione dei giovani nei confronti della principessa né sappiamo se vi era una reazione.⁵²⁹ Ciò che sta a cuore ad Apollonio è sicuramente il sussulto di Medea alla vista di Giasone (3, 253 *καί σφεας ὡς ἴδεν ἄσσον, ἀνίαχεν*). Ma non c'è, nel testo che ci è pervenuto, niente che ci dica l'effetto di quel grido sull'eroe. Anzi Giasone—se non teniamo conto della lacuna, di difficile integrazione—sembrerà in seguito del tutto all'oscuro della presenza di Medea nella reggia.⁵³⁰ Sarà infatti Argo, il figlio di

⁵²⁸ Il testo di Apollonio Rodio è quello di F. Vian 1974.

⁵²⁹ Già gli scolii alle *Argonautiche* segnalavano il problema e integravano il testo con una notazione relativa al vedere: <μετιούσαν: λείπει> εἶδον (ed. Wender). Il primo dei moderni a stabilire la presenza di una lacuna è Madvig 1871: “Post v. 248 excidit versus; nam neque anacoluthia, quae fingitur, ullam minimam habet veri speciem (τήν οἱ γε..., sine verbo, tum καὶ σφέας ὡς ἴδεν) neque aut τήν aut οἱ γε mutari potest neque, quod desideratur ad narrationem nectendam, uno verbo absolvi”. Fränkel 1950: 126 suggerisce *exempli gratia* la seguente integrazione: Τῆ μὲν ἄρ' οἴγε <Μηδεΐη ζύμβληντο τάφον δέ μιν εἰσορόωντες> ἐκ θαλάμου κτλ. Hunter 1989: 126 annota: “A lacuna seems almost certain: ‘The men <met> Medea (τήν) as she was going from her room to her sister’s room looking for her...’. It is tempting to read τήν or μετιούση, but it would be unwise as we do not know what was in the missing verse”. Come si vede, Hunter, a differenza di Fränkel, propone come integrazione un più generico “met”, “incontrarono”, che non si sbilancia sul tema del vedere (Vian *ad loc.* fa entrambe le ipotesi: “la rencontrèrent;... ils la virent”).

⁵³⁰ Richard Heinze: 121 fa notare che in Apollonio, a differenza che in Virgilio, il modello erotico tradizionale è rispettato: Medea si innamora di Giasone appena lo vede, trafitta dalla freccia di Eros, mentre l'eroe a malapena si accorge di lei (“während Jason sie zunächst gar nicht beachtet und erst weit später, im Verlauf des heimlichen Zwiegesprächs, durch die Tränen der Liebenden auch seinerseits entzündet wird”). Damien Nelis 2001: 81 indica come modello della scena virgiliana il passo delle *Argonautiche*: “In Apollonius the description of the palace of Aetes ends when Medea appears, leaving her room and going to the room of her sister Calcioppe. It is clear (despite the lacuna after *Argonautica* 3, 248) that this is the moment at which Jason and Medea first set eyes on one another. Aeneas’ entry into Dido’s temple and his first view of Dido thus recall directly Jason’s entry into the palace of Aetes and the chance encounter of Jason and Medea”. Cfr. anche Paduano 1972: 111-112. Ovidio, nella lettera di Medea a Giasone (*epist.* 12, 29 ss.), racconta il passaggio apolloniano dal punto di vista dell'eroina, abbandonata e piena di rancore, dandoci la sua versione, anche sulla questione dello sguardo del protagonista maschile: forse sintomaticamente, Medea usa il verbo *sentio* anziché un *verbum videndi* per descrivere la prima reazione di Giasone (*epist.* 12, 37 *Perfide, sensisti!*).

Calciope, a suggerirgli il vantaggio che potrebbe trarre dall'amicizia con la giovane maga, di cui parla come se l'eroe non l'avesse mai vista (3, 477-78).⁵³¹

Apollonio reimpiega il paragone con Artemide, che in Omero sottolineava la visibilità e la bellezza di Nausicaa, per descrivere la concitazione di Medea e la sua aura di maga, mentre si reca al primo vero incontro con Giasone, quello presso il tempio di Ecate, di cui è sacerdotessa:

Ap. Rhod. *Argon.* 3, 876-886

οἷη δὲ λιαροῖσιν ἐφ' ὕδασι Παρθενίῳ,
ἤε καὶ Ἀμνισοῖο λοεσσαμένη ποταμοῖο
χρυσείῳς Λητωῖς ἐφ' ἄρμασιν ἔστηνῖα
ὠκείαις κεμάδεσσι διεξέλασσησι κολώνας,
τηλόθεν ἀντιόωσα πολυκνίσου ἐκατόμβης:
τῇ δ' ἅμα νύμφαι ἔπονται ἀμορβάδες, αἱ μὲν ἐπ' αὐτῆς
ἀγρόμεναι πηγῆς Ἀμνισίδος, ἂν δὲ δὴ ἄλλαι
ἄλσεα καὶ σκοπιὰς πολυπίδακας: ἀμφὶ δὲ θῆρες
κνυζηθμῶ σαίνουσιν ὑποτρομέοντες ἰούσαν:
ὧς αἶγ' ἐσσεύοντο δι' ἄστεος: ἀμφὶ δὲ λαοὶ
εἶκον, ἀλευάμενοι βασιληίδος ὄμματα κούρης.

Neanche in questo caso il punto di vista sulla giovane è quello dell'eroe: la similitudine con Artemide non ha la funzione di infiammare d'amore Giasone né tantomeno di attirarne lo sguardo ammirato. Si affaccia anzi una reazione ben diversa dall'eros: il timore reverenziale delle fiere che circondano la dea (3, 783-784) riverbera nella narrazione, riflettendosi nel terrore della folla che il carro di Medea fende con la sua corsa dissennata (3, 785-786). Le formule ἀμφὶ δὲ θῆρες e ἀμφὶ δὲ λαοὶ occupano la stessa sede metrica e, separate da un verso intermedio, si specchiano l'una nell'altra o meglio riecheggiano l'una dall'altra. Apollonio insomma, rispetto all'originale omerico, potenzia molto il punto di vista sulla scena, che però coincide con una sorta di

⁵³¹ In realtà il passo contiene un oscuro rimando a un momento in cui Argo ha già parlato a Giasone di Medea e delle sue arti (κούρη δὴ τινα πρόσθεν ὑπέκλυες αὐτὸς ἐμεῖο/φαρμάσσειν Ἐκάτης Περσηίδος ἐννεσίησιν); questo momento non trova riscontro nel testo. L'espressione di Argo può segnalare almeno tre cose: a) Giasone ha visto Medea e gli ha chiesto informazioni sulla fanciulla; b) Giasone ha visto Medea, ma non ha chiesto di lei e quindi non ha modo di associarla alla fanciulla maga di cui gli ha già parlato Argo; c) Giasone, dopo essere passato attraverso le meraviglie della reggia, è stato visto da Medea, ma non l'ha vista, cosa che permetterebbe ad Argo appunto di dire "Hai già udito da me che c'è una fanciulla ...". Fusillo 1985: 26 parla a tale proposito di "analessi completiva", che avrebbe cioè la funzione di "colmare in retrospettione le eventuali lacune che il racconto ha lasciato nel suo scorrere".

commento corale: i cittadini, pieni di soggezione, schivano lo sguardo di Medea con la stessa reazione delle belve che uggolano e scodinzolano di fronte ad Artemide. La sovrapposizione evidente, insistita, tra θῆρες e λαοὶ allunga sulla descrizione di Apollonio l'ombra dell'Artemide vendicativa, la dea che punisce gli sguardi indiscreti e trasforma gli uomini in bestie: i cittadini assumono caratteristiche ferine⁵³², si mutano agli occhi del lettore in belve simili a quelle che circondano la casa nel bosco di Circe.⁵³³

1. 3. Un problema di visibilità

La similitudine con Diana che accompagna l'ingresso in scena di Didone nell'*Eneide* è stata spesso giudicata severamente.⁵³⁴ Il primo, a quanto ne sappiamo, a criticare l'adattamento virgiliano della similitudine odissiacca è Marco Valerio Probo, filtrato non solo dalle parole dei suoi discepoli, ma anche dal vocabolario di Aulo Gellio, che ci tramanda le sue obiezioni (Gell. 9, 9, 12-17). Nella sostanza il grammatico ritiene che Virgilio non rispetti le corrispondenze tra primo e secondo termine di paragone, in quanto Didone, a differenza di Nausicaa, non ha niente in comune con Diana. Ma già Servio trovava le sue critiche infondate:

Aen. 1, 497 STIPANTE CATERVA

ad hoc tantum sequens pertinet comparatio, quam vituperant multi, nescientes exempla vel parabolas vel comparationes adsumptas non semper usquequaque congruere, sed interdum omni parte, interdum aliqua convenire.

⁵³² Il regno di Eeta sfuma nel reame di un'Artemide-Ecate: Apollonio trasferisce metaforicamente la selva dentro la città, cosa che accentua l'aura di pericolosa alterità che accompagna Medea.

⁵³³ Apollonio accentua dati già percepibili nel testo omerico: l'ansia e l'eccitazione di Nausicaa per le nozze imminenti; la collocazione delle fanciulle in ambiente extraurbano e isolato; la loro bellezza e fragilità esposte a potenziali aggressori; la pericolosità insita nella associazione con Artemide e le ninfe, quel loro togliersi il velo per fare il bagno e poi giocare a palla (su questi temi dell'episodio odissiacco vd. ad es. Hainsworth *ad loc.*). Sui rapporti tra la similitudine apolloniana e quella omerica, vd. Campbell 1983: 56-59; Clausen 2002: 36-40. Secondo Otis 1963: 73-74 la similitudine apolloniana, non quella omerica, sarebbe il modello principale della similitudine Didone-Diana. Cfr. anche Nelis 2001: 83-84.

⁵³⁴ Per una storia degli studi e delle interpretazioni della similitudine vd. Glei 1990.

Perché una similitudine funzioni correttamente, obietta il commentatore, non è necessario che primo e secondo termine combacino in ogni dettaglio, ma è sufficiente anche un singolo aggancio. Basta quindi che alla *magna iuvenum stipante caterva* faccia da contraltare lo stuolo di Oreadi che circonda Diana. Il resto della similitudine è definito *poeticae descriptionis evagatio* (Serv., *Aen.* 1, 499), che, pur non trovando riscontro nella narrazione, non inficia l'andamento del paragone.⁵³⁵

Ma l'intervento serviano non risulta decisivo. Per secoli gli interpreti continuano ad accanirsi contro la similitudine, e studiosi del calibro di Otto Ribbeck, Richard Heinze, Sebastiano Timpanaro, hanno di fatto condiviso lo spirito della critica probiana⁵³⁶. Eppure nessuna similitudine ha una perfetta corrispondenza tra primo e secondo termine e obiezioni analoghe a quelle avanzate da Probo potrebbero essere rivolte, tanto per fare un esempio, anche contro l'adattamento apolloniano, che invece è tradizionalmente giudicato un paragone ben riuscito.⁵³⁷

Proviamo allora a fare l'ipotesi che la stroncatura di Probo sia solo in superficie di tipo tecnico e che essa tragga origine, in realtà, dalla mancata registrazione dello sguardo di Enea su Didone. Gellio riferisce che, per Probo, il vizio più grave della similitudine era che Virgilio aveva perso di vista il *tertium comparationis* dell'originale omerico, vale a dire la preminenza della dea sulle ninfe del suo seguito, e quindi di Nausicaa sulle ancelle. Nella similitudine omerica, Artemide svetta (ὕπερ...ἔχει) su tutte le ninfe. È quindi facile da individuare, in quanto è immediatamente riconoscibile

⁵³⁵ Su questo lemma serviano vd. Vogt-Spira 2008: 252-53.

⁵³⁶ Ribbeck 1866: 142-143: "*Crisin* exercebat *vituperando* poeta. Quo in genere imprimis memorabilis disputatio est, qua apud Gellium IX 9, 12 sqq. Homericorum versuum de Nausicaa ζ 102 sqq. venustatem demonstrat corruptam esse a Vergilio, qui Dianae imaginem in *Aen.* I 498 sqq. ad Didone transtulerit. Luculento enim exemplo est quam eleganti et acri iudicio quid pulcrum et verum esset persenserit. Nec quidquam contra valent quae apud Servium ad refutanda illius crimina proferuntur"; Heinze: 119, n. 1: "Daß die Übernahme des homerischen Vergleichs von Nausikaa mit den Nymphenreigen führenden Artemis nicht glücklich ist, hat Probus in seiner bekannten scharfen Kritik [...] treffend auseinandergesetzt"; Timpanaro 1986: 29: "Per passare dall'ingenuità di Nausicaa alla regalità e solennità di Didone, Virgilio sottopone il confronto Artemide-Diana a una certa forzatura".

⁵³⁷ Di certo Apollonio perfeziona cavillosamente i nessi tra similitudine e narrato. La cultura ellenistica a cui apparteneva gli imponeva infatti la realizzazione di una perfetta corrispondenza mimetica tra i due termini del paragone (Clausen 2002: 36-40). Ciò nonostante, la prima obiezione che Probo rivolge a Virgilio (come si concilia Didone *in urbe media* con Diana *in iugis montium*) potrebbe essere rivolta senza problemi al testo apolloniano: in Apollonio come in Virgilio la similitudine non scatta *in locis solis*. Anche se il movimento di Medea è orientato verso lo spazio extraurbano, la similitudine con Artemide che percorre le alture è introdotta mentre la giovane maga sta attraversando la città affollata. Come mai dunque non sono state avvertite incongruenze?

(ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται), pur trovandosi circondata da creature note per la loro bellezza (καλαὶ δέ τε πάσαι). E la corrispondenza tra primo e secondo termine è perfetta: allo stesso modo, infatti, Nausicaa spicca (μετέπρεπε) tra le ancelle (*Od.* 6, 107-109):

πασάων δ' ὑπὲρ ἢ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πάσαι:
ὥς ἢ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.

Nella trasposizione virgiliana invece, secondo Probo, il dato essenziale della preminenza e della bellezza sarebbe reso *exigüe*:

Gell. 9, 9, 17

praeter ista omnia florem ipsius totius loci Vergilium videri omisisse, quod hunc Homeri versum exigüe secutus sit: ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πάσαι, quando nulla maior cumulatorque pulcritudinis laus dici potuerit, quam quod una inter omnis pulcras excelleret, una facile ex omnibus nosceretur.⁵³⁸

Virgilio, sembra dirci il grammatico, ha attenuato la visibilità di Diana in rapporto al modello. Ma poiché la visibilità di Diana rimanda alla visibilità di Didone, Probo finisce per suggerire di fatto la scarsa eccellenza di Didone stessa. Questo puntare sulla preminenza e riconoscibilità (*excelleret; facile nosceretur*) potrebbe insomma svelare il suo imbarazzo di lettore di fronte all'assenza di segnali che sottolineino con chiarezza la visibilità di Didone.

Il tema della visibilità della regina affiorerà di continuo nel corso dei secoli. Sia i difensori del buon funzionamento della similitudine sia i sostenitori della critica di Probo si concentreranno sul nesso tra Diana circondata da ninfe e Didone circondata da *iuvenes*, nesso che già in Servio, come abbiamo visto, aveva assunto un ruolo

⁵³⁸ Il testo di Gellio è tratto dall'edizione di R. Marache 1967.

determinante.⁵³⁹ Gli umanisti arriveranno a porsi il problema del genere grammaticale a cui ricondurre *iuvenes* e, pur di far quadrare mimeticamente la similitudine, proporranno un'interpretazione al femminile del corteggio della regina.⁵⁴⁰ La statura di una scorta maschile avrebbe infatti oscurato la visibilità di Didone, oltre a sollevare dubbi sulla sua moralità.⁵⁴¹ Così ad esempio Sebastiano Corradi (1555) annota che qui *iuvenes* può significare sia *feminae adhuc iuvenes* (in qualità di ancelle) sia *iuvenes homines* (in qualità di guardie del corpo), ma segnala i problemi causati dalla seconda ipotesi: Didone potrebbe essere tacciata di *consuetudo* con giovani maschi⁵⁴²; inoltre aggiunge che, se si trattasse di uomini, il paragone tra Didone e Diana potrebbe risultare incongruo, essendo il seguito di Diana composto di *virgines* (*Accedit quod Dido fortasse non posset commode cum Diana comparari, si homines essent, cum Diana secum virgines duceret*).⁵⁴³ E anche Giulio Cesare Scaligero, nella *Poetica* (1561), interpreterà *iuvenes* come matrone (*illa inter nymphas, haec inter matronas*), per fare in modo che il nesso Didone-*iuvenes*/Diana-*Oreades* funzioni. E Otto Gruppe, a metà Ottocento, immaginando una Didone svettante su un gruppo di uomini, sarà così turbato dall'idea

⁵³⁹ In linea con Probo, Macrobio colloca il verso che descrive lo svettare di Diana sulle ninfe (*Aen.* 1, 501 *gradiensque deas supereminet omnes*) tra i casi in cui Virgilio gli sembra più debole di Omero (*Sat.* 5, 13, *1 et quia non est erubescendum Vergilio si minorem se Homero vel ipse fateatur, dicam in quibus mihi visus sit gracilior auctore*).

⁵⁴⁰ Tra gli antichi, Probo colloca Didone *inter Tyrios principes*; Servio non entra nel merito, ma, come abbiamo visto, considera la *magna iuvenum stipante caterva* come anello di congiunzione essenziale tra similitudine e narrato; Donato parla invece espressamente di *vir*.

⁵⁴¹ L'idea della donna che spicca in mezzo a un gruppo di uomini è centrale in Prop. 3, 14 (con alcune coincidenze lessicali con la similitudine Didone-Diana: *exercet; Taygeti; qualis; Eurotae*), elegia che abbiamo menzionato a proposito di Venere *virgo Spartana*. In particolare l'immagine di Elena, simile a un'amazzone, ricorda da vicino quella della regina di Cartagine. Stazio *Ach.* 1, 833 e ss. racconta invece la facile riconoscibilità dell'uomo in mezzo alle donne.

⁵⁴² Corradi *ad loc.*: *Poeta videtur ita locutus, ut utrunque posset significare: vel feminas adhuc iuvenes, quae reginam, ut fieri solet, comitarentur, praesertim cum suspiciosum videri possit, si regina dicatur multos habere iuvenes, ne dicatur etiam cum his habere consuetudinem; vel iuvenes homines, qui ut robustiores essent ad corporis custodiam constituti. Unde paulo post ait <Aen. 1, 506> saepta armis.*

⁵⁴³ Dando conto dei rituali cruenti di Diana, Corradi, *ad Aen.* 1, 498, segnala al lettore la presenza di "voci ulteriori" che avvolgerebbero questa prima apparizione di Didone di echi sinistri:

Diana chorus exercebat, quoniam semper quidem multitudinem virginum secum habebat, sed in Laconia, id est non procul ab Eurota, pueri ad eius aram caedebantur [...]. Voluit etiam fortasse poeta, cum Didonem hoc modo cum Diana comparabat, Romanis in memoriam revocare Carthaginenses solitos fuisse pueros Saturno mactare [...] quando potissimum dixit Dianam chorus in Eurotae ripis exercere, ubi pueri illi mactabantur, puorum certe sanguine ara Dianae Orthiae spargebatur, ut Pausanias ostendit <3, 16, 10>. Quod si debent prorsus omnia quadrare, tale quid de Didone potest significare.

Il tema è sviluppato da Schiesaro 2008 (vd. soprattutto p. 92).

che Enea venga sedotto da una sorta di gigantessa, da arrivare a proporre di espungere l'intera similitudine.⁵⁴⁴

1.4. Enea e Atteone

Quando La Cerda, secondo una prassi consolidata da Scaligero, confuta punto per punto le critiche di Probo, offre in difesa di Virgilio un dettagliato elenco delle corrispondenze tra primo e secondo termine di paragone e tratta anche il tema della preminenza della regina. A suo parere, se Didone non svettasse tra la folla, come Diana tra le ninfe, se il suo *comitatus* la sovrastasse o ne oscurasse la figura, la regina *non verrebbe guardata* mentre avanza tra la sua gente. Perché qualcuno si accorga di lei, perché la si veda, Didone deve *excellere corpore ipso*:

Aen. 1, 498-504. *Virgilius defenditur*

Illa ingressu supereminet; id ipsum de Didone indicatur, neque enim spectaretur ire per medios, nisi corpore ipso excelleret.

Se il verbo *excello* deriva probabilmente dal brano di Gellio che abbiamo analizzato (*una inter omnis pulcras excelleret*), il verbo *spectaretur*, che La Cerda impiega nell'argomentazione, sembra essere suo ed è molto significativo: la riconoscibilità e l'eccellenza probiane rimandano, per il commentatore, a un esplicito "essere viste".

L'uso del passivo è degno di nota. Da chi è guardata Didone? Commentando il verso che nella similitudine descrive la preminenza di Diana—*Aen.* 1, 501 *gradiensque deas supereminet omnis*—La Cerda rimanda a un passaggio delle *Metamorfosi* in cui Ovidio, com'è noto, cita alla lettera il brano virgiliano:

⁵⁴⁴ Gruppe 1859: 212. James Henry, *Aen.* 1, 498, ribatte facendo notare che la statura fisica di Diana va interpretata, per Didone, come statura morale ("Dido has something masculine in her character"). Sulla disputa tra i due studiosi, vd. Gleis 1990. La questione era già posta da Sainte-Beuve 1857: 213-214 e arriva fino a David West 1969: 44, il quale, pur rigettando come inappropriata ("unbecoming") l'ipotesi della preminenza per altezza di Didone, ne rintraccia un'eco, che definisce "irrazionale", nell'avverbio *alte* (*Aen.* 1, 506), collocato nel narrato e associato al movimento con cui la regina, nei versi successivi alla similitudine, si sistema sul trono ("Most *bizarre* of all, the goddess Diana in 501 is very properly taller than her nymphs; it would be unbecoming if Dido were taller than her warriors, but an irrational correspondence is achieved in 506 by setting her high on a throne *solioque alte subnixa resedit*").

Aen. 1, 501

Sententiam poëtae sic extulit Ovid. 3. *met.*

_____ colloque tenus supereminet omnes.

Il passo è tratto non a caso da un episodio che, oltre ad essere giocato sul tema della visibilità di Diana, ha al centro proprio uno sguardo “passivo”: quello di Atteone sulla dea:

Ov. met. 3, 177-182

qui simul intravit rorantia fontibus antra,
sicut erant nudaе viso sua pectora nymphae
percussere viro subitisque ululatibus omne
implevere nemus circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illi
ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes.

180

Non appena le ninfe si accorgono dell'intruso, si stringono intorno a Diana cercando di far scudo alla sua nudità con i loro corpi (*circumfusaeque Dianam/corporibus texere suis*). Ma la dea, per la sua statura eccezionale, resta visibile: *tamen altior illis/ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes*.

Il brano è per molti aspetti una prima lettura critica della similitudine Didone-Diana. Ovidio, cogliendo quello che sarà il nocciolo del giudizio di Probo, esplicita ciò che l'*Eneide* non esplicita, vale a dire la visibilità ineludibile di Diana, che racconta con le parole di Virgilio⁵⁴⁵: visibilità fondamentale per rendere lo sguardo di Atteone uno sguardo tanto involontario quanto inevitabile.⁵⁴⁶ È interessante notare che, se da un lato Ovidio fa questa esplicitazione (e correzione) dell'*Eneide*, dall'altro evita in tutti i modi

⁵⁴⁵ Su Ovidio agisce forse anche il ricordo di Catull. 64, 16-18, gli occhi mortali posati sui corpi nudi fino ai seni delle Nereidi, il colpo di fulmine di Peleo alla vista di Teti (*illa, atque <haud> alia, viderunt luce marinas/mortales oculis nudato corpore Nymphas/nutricum tenus exstantes e gurgite cano*).

⁵⁴⁶ L'associazione tra Enea *saeptus nebula* (*Aen.* 1, 439) e Didone *saepta armis* (*Aen.* 1, 506), e in generale la specularità tra *Aen.* 1, 439-440 *infert se saeptus nebula (mirabile dictu)/per medios* e *Aen.* 1, 503 *talem se laeta ferebat per medios*, potrebbe suggerire che qui Didone è tanto invisibile quanto lo è Enea.

di raccontarci in maniera diretta lo sguardo di Atteone sulla dea.⁵⁴⁷ Descrive il rossore di Diana che è *stata vista* senza veste (*met. 3, 185 is [color] fuit in vultu visae sine veste Dianae*) e la dea sfida Atteone a narrare “di me *vista da te* senza la veste” (*met. 3, 192 nunc tibi me posito visam velamine narres*). Ad Atteone si attribuisce direttamente un *vidit* solo quando l’oggetto del vedere è il riflesso del suo nuovo aspetto di fiera (*met. 3, 200*). Ovidio insomma non racconta mai in soggettiva lo sguardo di Atteone su Diana, anche se crea una situazione in cui è impossibile non vedere. Questa scelta narrativa è dettata dalla variante del mito che il poeta ha deciso di raccontare, quella che fa di Atteone un malcapitato, uno che è nel posto sbagliato al momento sbagliato. Ma tale scelta appare anche coerente con la (non-)rappresentazione delle emozioni di Enea alla comparsa di Didone, evocata dalla citazione letterale *supereminet omnis*, e dunque in continuità con la anomalia virgiliana.⁵⁴⁸

A questo proposito può essere utile confrontare con Ovidio il modo in cui Apuleio, nel secondo libro delle sue *Metamorfosi*, racconterà lo stesso mito, citando, come vedremo, un altro brano virgiliano per noi assai significativo. Da un lato, Apuleio, a differenza di Ovidio, descrive una situazione voyeuristica, dove Atteone è chiaramente un malintenzionato⁵⁴⁹, dall’altro evita però di raccontarne lo sguardo sul corpo nudo della dea:

⁵⁴⁷ Krier 1990: 61 nota: “Ovid’s evident interest in the destructive capacities of vision and in the power of the observer makes the more curious the insistent refusal to attribute to Actaeon any urge to see, or even any pleasure when he does see, illicit sights”. I commentatori delle *Metamorfosi*, a quanto ho potuto vedere, non segnalano l’anomalia. Com’è noto, nella poesia dell’esilio, Ovidio farà della colpa di Atteone un paradigma dell’*error* che ha causato la sua rovina, pur non svelando mai su cosa s’è posato il suo sguardo. A differenza che nelle *Metamorfosi*, lo sguardo sarà però esplicitamente raccontato sia per Atteone sia per se stesso (vd. ad es. *trist. 2, 103-105 cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci? [...] / inscius Actaeon vidit sine veste Dianam*). Sul tabù dello sguardo del mortale sulla divinità si veda ad es. *Stat. Theb. 2, 236-243*, dove la visione delle figlie di Adrasto è paragonata alla visione di Diana e Minerva *si fas oculis* (v. 240), “se fosse lecito guardarle”. Si ricordi a questo proposito la formula di Seneca nell’*epist. 115: ut fas sit vidisse tacitus precetur* (vd. *supra*: 37).

⁵⁴⁸ La lettura ovidiana è evidentemente alla base delle interpretazioni moderne del passo virgiliano incentrate sull’associazione tra Enea e Atteone: oltre alla già citata Krier 1990, si vedano ad es. Lonsdale 1990: 15; 22; Smith 2005: 102. L’analisi di Viktor Pöschl resta fondamentale per l’elaborazione di queste interpretazioni (vd. *infra*: 303-306).

⁵⁴⁹ Van Mal-Maeder *ad loc.*

Apul. *Met.* 2, 4

Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum, curioso optutu in deam [sum] proiectus, iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur.⁵⁵⁰

Si tratta, com'è noto, dell'*ekphrasis* di un gruppo scultoreo; tale *ekphrasis* si focalizza non tanto sullo sguardo colpevole che lambisce il corpo nudo della dea, quanto sulla contemplazione di Diana (*curioso optutu*) prima che questa faccia il bagno. Apuleio, interessato a enfatizzare il parallelo tra Atteone e Lucio, descrive infatti lo sguardo dettato dalla *curiositas*, che induce il cacciatore (e poi il protagonista dell'*Asino d'oro*) ad appostarsi.⁵⁵¹ Atteone è rappresentato *in fonte loturam Dianam opperiens*, cioè in attesa che Diana faccia il bagno nella fonte, e quindi sul punto di commettere la colpa di guardare la dea nuda, ma nei fatti ancora innocente. L'uso di *optutu* ci ricorda subito *Aen.* 1, 495 *obtutuque haeret defixus in uno*, verso in cui Virgilio condensa il coinvolgimento di Enea per la *pictura* subito prima dell'arrivo di Didone. Ma è il nesso *Dianam opperiens* ad essere sicuramente significativo: esso ricalca infatti il nesso *reginam opperiens* di *Aen.* 1, 454, che prelude alla visione della *pictura* e alla sua *ekphrasis*, nonché all'apparizione di Didone.⁵⁵² L'Atteone in mezzo ai cespugli del gruppo scultoreo che Lucio contempla è come Enea in mezzo al *lucus* che si guarda intorno incuriosito, in attesa della regina simile a Diana. A questo modo Apuleio colma con evidente ironia la lacuna virgiliana.⁵⁵³

1. 5. Il colpo di fulmine

Questa tendenza a mettere uno sguardo dove non c'è ha le sue ragioni. Non solo la situazione narrativa ricorda da vicino quella in cui nel romanzo antico l'eroe s'innamora

⁵⁵⁰ Cito dall'edizione di D. S. Robertson 1956².

⁵⁵¹ Ad ogni modo la metamorfosi è in atto, il giovane si sta già tramutando in fiera: vd. Slater 1998: 29.

⁵⁵² Non trovo i riferimenti a questi passi virgiliani nel commento di Van Mal-Maeder.

⁵⁵³ Apuleio al solito si dedica a un raffinatissimo gioco letterario: avendo forse riconosciuto nella metamorfosi ovidiana la citazione della scena di Virgilio (*supereminet omnes*), pone Lucio—che a breve si apposterà per spiare Panfile—davanti a un'opera d'arte -come Enea di fronte alla *pictura*- opera d'arte che rappresenta l'episodio ovidiano e che d'altro canto cita l'imminente ingresso in scena di Didone.

a prima vista dell'eroina⁵⁵⁴, ma soprattutto era stato lo stesso Virgilio, seppure in un genere del tutto diverso dall'epos, a coniare, sulla base di Teocrito, il celebre *ut vidi, ut perii*⁵⁵⁵, contribuendo così a fondare nell'immaginario romano l'idea del maschio colto da passione improvvisa.⁵⁵⁶ La questione è complessa e riguarda più in generale la mancata esplicitazione dei sentimenti di Enea per Didone lungo tutto l'arco della vicenda. Com'è noto, Richard Heinze giustifica l'assenza dell'amore al primo sguardo tracciando una netta distinzione tra l'eroe e l'eroina di Virgilio, adulti ed esperti, e i giovani e ingenui protagonisti della poesia erotica alessandrina, "che soggiacciono inermi a una passione sconosciuta."⁵⁵⁷ Lo studioso ammette comunque di condividere in parte le obiezioni rivolte dagli studiosi alla soppressione pressoché totale dei sentimenti di Enea ("il lettore non viene informato con la profondità e la compiutezza che si potrebbero desiderare").⁵⁵⁸ Ma Virgilio, a suo avviso, parla "solo in modo allusivo dell'amore di Enea", per "non dare troppo spazio alle debolezze del proprio eroe [...] dato che per amore Enea dimentica la propria missione".⁵⁵⁹ In ogni caso, secondo Heinze, l'amore di Enea per Didone non può essere il *furor* che coglie la regina: "un amore ai limiti della follia come quello che può sopraffare una donna, secondo il modo di pensare di Virgilio, non ha accesso al cuore di un uomo che sia degno di questo nome".⁵⁶⁰ Lo studioso conclude che il poeta opera in linea con la tradizione: l'immagine

⁵⁵⁴ Hardie 1998: 78-79.

⁵⁵⁵ Sull'espressione virgiliana e sulla sua storia vd. Timpanaro 1978. Sul *coup de foudre* da Omero a Catullo vd. Bellandi 2011; nell'elegia vd. Alfonso 1990.

⁵⁵⁶ Va comunque ricordato che Damone, al momento del colpo di fulmine per Nisa, è poco più che un ragazzo (Bellandi 2011: 3).

⁵⁵⁷ Heinze 1996, ed. ital.: 156.

⁵⁵⁸ Heinze 1996, ed. ital.: 170, n. 12.

⁵⁵⁹ Heinze 1996, ed. ital.: 171, n. 12.

⁵⁶⁰ Heinze 1996, ed. ital.: 171, n. 12. Sulla soluzione adottata da Heinze vd. Hardie 1995: 270-271.

del maschio innamorato, ammissibile nelle opere comiche, bucoliche o elegiache, avrebbe stonato con la dignità dell'epos.⁵⁶¹

Hardie ha mostrato in maniera convincente come Ovidio, nel passaggio del sesto libro delle *Metamorfosi* in cui Filomela compare per la prima volta di fronte a Tereo, fornisca una sorta di commento alla scena dell'arrivo di Didone al tempio.⁵⁶² Filomela è infatti presentata con tratti simili a Didone-Diana (*met.* 6, 451-454) e Ovidio attribuisce a Tereo una forma di “bramosia a prima vista”⁵⁶³, una reazione inscritta nel suo nome parlante (“Colui che guarda”)⁵⁶⁴:

Ov. *met.* 6, 455-57

Non secus exarsit conspecta virgine Tereus
quam si quis canis ignem supponat aristas
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas.

Secondo Hardie,

The violent flaring of lust in the watching Tereus brings out into the open what I believe is concealed in the Virgilian narrative of Dido's first entry, the erotic effect on the watching Aeneas of this vision of glamorous female beauty.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Heinze 1996, ed. ital.: 170, n. 11. Lo studioso cita Ter. *Phormio* 111 ed *Eunuch.* 2, 3. Si veda anche Catull. 51, 6-9 *nam simul te, Lesbiam, aspexi nihil est super mi* <...>, celeberrimo adattamento del “carne della gelosia” di Saffo (fr. 31 L.-P.). Va ricordato che, se nel carme 64 di Catullo, Peleo s'innamora a prima vista di Teti (16-19, vd. *supra*: 242, n. 545), per quanto riguarda invece la relazione tra Arianna e Teseo, lo sguardo dell'eroe non è menzionato, mentre ci si sofferma lungamente sul colpo di fulmine della fanciulla (vv. 86-93). Partendo dall'assenza dello sguardo di Enea su Didone, Fernandelli 1998, ha rilevato nell'incipit della similitudine Didone-Diana (*Aen.* 1, 498 *qualis in Eurotae*) proprio un'allusione a Catull. 64, 89 (*quales Eurotae*), i versi che raccontano lo sbocciare della passione di Arianna per Teseo. La ripresa virgiliana, secondo lo studioso, avrebbe il compito di evocare il ricordo di un amore che si accende all'improvviso e, specificamente, un amore a prima vista: Enea, spettatore di Didone, ricorderebbe Arianna, spettatrice di Teseo.

⁵⁶² Hardie 2002: 259-72; 2004: 6-7; 2014a: 70-71.

⁵⁶³ Hardie 2002: 260. Nelle *Metamorfosi* reazioni di questo tipo sono frequenti nei personaggi maschili. Casi simili a quello di Tereo possono essere considerati ad es. Apollo (1, 490); Giove (2, 409-410); Nettuno (2, 574-76); Mercurio (2, 714-729); Dite (5, 395), tutti con esplicita connotazione sessuale (Bellandi 2011: 2-3). Nel caso di Mercurio (*met.* 2, 714-729), la situazione può ricordare quella virgiliana (Erse spicca tra le vergini che la circondano, come Lucifero tra le altre stelle). Sull'amore nelle *Metamorfosi* si veda Garson 1976.

⁵⁶⁴ Rosati *ad loc.*

⁵⁶⁵ Hardie 2014a: 70.

Certo, si potrebbe obiettare che in questo caso la reazione di Tereo è dovuta alle sue caratteristiche di tiranno e di barbaro, che stupra e poi taglia la lingua a Filomela, una figura ben distante dalla compostezza dell'Enea virgiliano.⁵⁶⁶ Ma ci sono altri testi in cui la lacuna virgiliana viene colmata in un modo forse più aderente alla sensibilità del poeta dell'*Eneide*.

Nell'*Achilleide*, ad esempio, Stazio ci offre la sua versione della similitudine Didone-Diana⁵⁶⁷, dandole uno sbocco narrativo esplicitamente erotico: il paragone infatti è impiegato per raccontare lo sguardo dell'eroe sull'eroina e descriverne la passione nascente.⁵⁶⁸ Il contesto è la festa di Pallade, a cui prendono parte le figlie di Licomede, vestite tutte uguali, potenzialmente indistinguibili. Ma Deidamia è così bella che Achille la individua subito da lontano, innamorandosi a prima vista:

Ach. 1, 293-303

sed quantum virides pelagi Venus addita Nymphas
obruit, aut umeris quantum Diana relinquit
 Naidas, effulget tantum regina decori 295
 Deidamia chori pulchrisque sororibus obstat.
 illius et roseo flammatur purpura vultu
 et gemmis lux maior inest et blandius aurum:
 atque ipsi par forma deaest, si pectoris angues
 ponat et exempta pacetur casside vultus. 300
hanc ubi ducentem longe socia agmina vidit,
 trux puer et nullo temeratus pectora motu
 deriguit totisque novum bibit ossibus ignem.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ L'amore a prima vista di Tereo era già presente come sintomo di barbarie in un frammento del *Tereus* di Accio, 636-639 R.3 (= 439-442 Dangel), da cui Ovidio dipende (cfr. Degl'Innocenti Pierini 2002: 131-32). Più vicini all'eroe virgiliano possono essere ad es. Perseo (*met.* 4, 672-677, con Hardie 2004) o Meleagro (*met.* 8, 324). Un caso a parte è costituito da Narciso (*met.* 3, 370-74), che come abbiamo visto presenta non pochi punti di contatto con Enea. Sul protagonista dell'*Eneide* come figura violenta e tirannica, specialmente nel rapporto con Didone, si vedano Farron 1980 e in particolare Hardie 2014a.

⁵⁶⁷ Su questo adattamento vd. McNelis 2015: 194-195, che fa notare come l'imitazione investa anche l'anomalo allungamento della -i- di *Diana* (*Ach.* 1, 294) che caratterizza la similitudine di Virgilio (*Aen.* 1, 499).

⁵⁶⁸ Un altro modello fondamentale della scena è il colpo di fulmine di Mercurio per Erse in *Ov. met.* 2, 708-729 (cfr. Uccellini *ad loc.*).

⁵⁶⁹ Cito dall'edizione di O. A. W. Dilke 1954.

La similitudine insiste sul tema della visibilità.⁵⁷⁰ Venere copre (*obruit*) le ninfe; Diana sorpassa le naiadi con le spalle (*umeris relinquit*).⁵⁷¹ Alle due dee corrisponde Deidamia, che col suo fulgore (*effulget*) eclissa (*obstat*) la grazia delle sorelle: *regina chori* rinvia al contempo a Didone *regina* (*Aen.* 1, 496)⁵⁷² e a Diana che *exercet choros* (*Aen.* 1, 499). Nel caso di Venere, il primato è generico, implicitamente legato alla bellezza; nel caso di Diana, si tratta della statura. Il brano si chiude con un terzo confronto, stavolta con la stessa Pallade, di cui si celebra la festa. Il paragone è condotto per approssimazione⁵⁷³ ed è incentrato espressamente sulla bellezza: la *forma* di Deidamia è pari a quella della dea, se solo la dea rinunciasse al suo aspetto bellicoso e, deposti l'elmo e lo scudo con la testa della Gorgone, si mostrasse pacifica.

La similitudine è dunque impiegata per raccontare lo spettacolo seducente di Deidamia che guida le danze (*hanc ubi ducentem longe socia agmina vidit*): la principessa ha ruolo di *dux*, dettaglio che rinvia sia a Didone *dux femina* (*Aen.* 1, 364) sia a Penthesilea raffigurata sulla *pictura* del tempio di Cartagine mentre guida le schiere delle Amazzoni (*Aen.* 1, 491 *ducit [...] agmina*). A tale vista il giovane Achille, inesperto dei moti del cuore, si pietrifica (dall'accento ai serpenti della Gorgone sullo scudo di Pallade deriva forse *deriguit*, che secondo alcuni avrebbe una valenza esplicitamente sessuale⁵⁷⁴). Lo sguardo che Virgilio ha ommesso Stazio lo racconta come uno sguardo decisamente erotico. Niente è lasciato all'immaginazione del lettore, i segni dell'innamoramento non restano celati:

⁵⁷⁰ Secondo Heslin 2005: 97-99, Stazio, nella sua versione del paragone, applicherebbe punto per punto le critiche espresse da Probo, dando vita a un'anti-similitudine fondata sui dettami del grammatico.

⁵⁷¹ Per l'associazione Venere-Diana, vd. Uccellini *ad loc.*, secondo cui Deidamia riunirebbe in sé i due poli antitetici di bellezza femminile. In Stazio l'associazione tra le dee ritorna nell'epitalamio di Stella e Violentilla (*silv.* 1, 2, 114 ss.).

⁵⁷² McNelis 2015: 195.

⁵⁷³ Per un caso simile in Stazio si veda ad es. Stat. *Theb.* 2, 236-243. Sul concetto di "approximative simile" vd. Hardie 2004.

⁵⁷⁴ Uccellini *ad loc.* Il verbo *derigesco* è generalmente usato da Virgilio in associazione con la paura (ad es. per Andromaca nel terzo libro dell'*Eneide*, su cui vd. *infra*: 262-263); Ovidio lo impiega in diversi casi di metamorfosi (ad es. per Niobe). Per un caso simile a quello dell'Achille staziano, si veda Manilio, che attribuisce *deriguit* a Perseo e ad Andromeda un potere maggiore di quello di Medusa: 5, 570 *deriguit, facie quem non stupefecerat hostis*. *Deriguit* potrebbe rinviare al *defixus* virgiliano (vd. *infra*: 251, n. 587 e 252, n. 589).

Ach. 1, 304-306

nec latet haustus amor, sed fax vibrata medullis
in vultus atque ora redit lucemque genarum
tinguit et impulsam tenui sudore pererrat.

La passione emerge prepotentemente dall'interno, esplose *in vultus atque ora*, manifestandosi come *fax*, torcia che tinge di luce viva le guance del giovane rivestendole di sudore.

Naturalmente se il personaggio di Stazio non è il violento Tereo, non è nemmeno Enea. Si tratta di un giovanissimo Achille che non ha ancora intrapreso la sua "carriera" di eroe e anzi sta per indossare abiti femminili, cosa che in qualche modo sdrammatizza la scena dell'amore a prima vista.⁵⁷⁵ Va d'altra parte sottolineato che Teti, per convincere il figlio a travestirsi da donna, usa proprio l'attrazione incontrollata del giovane per Deidamia (*Ach.* 1, 318-322). Achille si traveste per poter stare al fianco della donna amata, cosa di cui Stazio si serve per evitare la farsa e "virilizzare" anche in abiti femminili il suo eroe.

Ma passiamo a un altro esempio ben più significativo. Com'è noto, anche Valerio Flacco, nel quinto libro delle *Argonautiche*, rilegge a modo suo la similitudine Didone-Diana.⁵⁷⁶ Medea, accompagnata da un gruppo di giovani della sua età (5, 342 *Phasidis aequali Scythidum comitante caterva*), è paragonata a Proserpina, in compagnia di Pallade e Diana, nel momento che precede immediatamente il ratto da parte di Ade.⁵⁷⁷ Il poeta, sulla scia di Apollonio Rodio, carica l'immagine di dettagli ominosi, di inquietudine e di attese erotiche, preparando l'atmosfera cupa del primo incontro tra i due protagonisti. Il tema dell'imminente perdita dell'innocenza trionfa sull'idillio:

Val. Fl. 5, 343-349

florea per verni qualis iuga duxit Hymetti
aut Sicala sub rupe choros hinc gressibus haerens
Pallados, hinc carae Proserpina iuncta Dianae, 345
altior ac nulla comitum certante, priusquam

⁵⁷⁵ Si ricordi comunque che, nella tradizione, Achille si innamora di Penthesilea.

⁵⁷⁶ Vd. ad es. Bessone 1991: 81-87; Salemme 1994; Wijsman *ad loc.*; Spaltenstein *ad loc.*

⁵⁷⁷ La presenza delle due dee a fianco di Proserpina è costante anche nell'iconografia della scena (Wijsman *ad loc.*).

palluit et viso pulsus decor omnis Averno;
talis et in vittis geminae cum lumine taedae
Colchis erat nondum miseros exosa parentes.⁵⁷⁸

Valerio Flacco punta sul ruolo di spicco della protagonista. *Duxit choros* ricalca *exercet choros*, detto di Diana (*Aen.* 1, 499)⁵⁷⁹, e rimanda ancora una volta a Didone-*dux*. Benché si sottolinei la subordinazione di Proserpina a Diana e a Pallade (*hinc haerens gressibus Pallados*, *hinc iuncta carae Dianae*, che rinvia all'*hinc atque hinc* virgiliano, riferito alle ninfe del seguito di Diana: *Aen.* 1, 500), il tema dell'altezza, dunque della visibilità, risulta enfatizzato, anche passando per la Diana sveltante di Ovidio: *tamen altior illis* (*met.* 3, 181) diventa *altior ac nulla comitum certante*. E quando finalmente l'eroe e l'eroina si incontrano, Valerio Flacco sceglie di raccontarne le reazioni specularmente, sente cioè la necessità di attribuire uno sguardo erotico anche a Giasone. Nel farlo, il poeta ci offre una rilettura sorprendente del brano dell'*Eneide* che stiamo analizzando.

Lo sguardo di Giasone su Medea è raccontato con i seguenti versi, in parallelo con la reazione della giovane—significativamente definita *regina*—alla vista del *dux* straniero, espressa poco sopra (5, 373-75 *regina*, *attonito quamquam pavor ore silentem/exanimet*, *mirata tamen paulumque reductis/passibus in solo*⁵⁸⁰ *stupuit duce*)⁵⁸¹:

5, 375-77

nec minus inter
ille tot ignoti socias gregis haeret in una
defixus sentitque ducem dominamque catervae.

Il poeta interpreta e integra la similitudine virgiliana. Il suo Giasone, come l'Achille di Stazio, individua al primo colpo d'occhio l'eroina, ne capta la preminenza sulle

⁵⁷⁸ Cito dall'edizione di W.-W. Ehlers 1980.

⁵⁷⁹ Bessone 1991: 83; Wijsman *ad loc.*

⁵⁸⁰ Congettura di Heinsius (i codd. hanno *in solito*). *Stupet in duce* è supportato da *Aen.* 10, 446 *stupet in Turno* (Wijsman *ad loc.*), ma anche dal nesso evidente con *Aen.* 1, 495 *stupet obtutque haeret defixus in uno*, attivo sia qui sia nella reazione di Giasone.

⁵⁸¹ Wijsman *ad loc.*: “The words repeat *in solo stupuit duce*; it is a case of reciprocal love at first sight”.

compagne, la sente⁵⁸² *dux* e *domina* del gruppo, espressioni che rinviano ancora una volta al celebre *dux femina facti*. Ma soprattutto, il poeta attribuisce un potenziale erotico all'espressione *haeret defixus in uno obtutu* (*Aen.* 1, 495)⁵⁸³, con cui Virgilio aveva descritto il rapimento visivo di Enea per la *pictura*, subito prima dell'arrivo di Didone⁵⁸⁴. E così *haeret defixus in uno obtutu* diventa, nelle *Argonautiche*, *haeret defixus in una*.⁵⁸⁵ È un intervento importante. Valerio Flacco sente la necessità di trasformare l'espressione virgiliana legata alla fruizione di un'opera d'arte in una formula che racconti l'amore a prima vista, il colpo di fulmine di un uomo che non è né il brutale Tereo, né un giovanissimo Achille costretto a un travestimento femminile, ma un eroe epico a tutti gli effetti.⁵⁸⁶ Se Enea viene lasciato da Virgilio aderente alla *pictura*, lo sguardo fisso sul racconto delle vicende troiane, Giasone è inchiodato da Valerio Flacco a quell'unica donna che spicca tra le giovani che la circondano. Questo fa del poeta flavio il primo a segnalare con chiarezza⁵⁸⁷ che è il concentrarsi dell'eroe

⁵⁸² Questo *sentire* ha forse a che fare con la lettura che di quel primo incontro erotico aveva dato la Medea delle *Heroides* ovidiane (*epist.* 12, 37 *Perfide, sensisti!* vd. *supra*: 235, n. 530). Mentre per raccontare il proprio coinvolgimento la Medea di Ovidio insiste sul tema del colpo di fulmine, e dunque sul tema dello sguardo (*et vidi et perii*), quando si tratta di ricostruire la dinamica della vicenda amorosa, è come se l'eroe, anziché *vedere* esplicitamente, *sentisse*, percepisse gli sguardi insistenti dell'eroina, che non può celare la sua passione.

⁵⁸³ Abbiamo visto che Apuleio, nella sua versione del mito di Atteone, riutilizza il termine *optutus* come sguardo connotato eroticamente (vd. *supra*: 244).

⁵⁸⁴ I versi virgiliani sulla contemplazione della *pictura* (*Aen.* 1, 494-495) sono modellati sulla contemplazione del palazzo di Alcino da parte di Odisseo: *Od.* 7, 133-134 ἔνθα στὰς θηεῖτο πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς./αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἔῳ θηήσατο θυμῷ (cfr. Knauer 1964: 376). Virgilio rende l'immobilità dell'eroe omerico (στὰς) con il termine *defixus*, che in latino può avere una sfumatura magico-erotica (vd. *infra*: 254, n. 593). Al semplice meravigliarsi di Odisseo (θηεῖτο; θηήσατο ἔῳ θυμῷ) fa eco l'articolata descrizione dello stupore e dello sguardo quasi ossessivo di Enea: *stupet obtutuque haeret [...] in uno*. Com'è noto i verbi *figo* e *haereo*, spesso abbinati nell'*Eneide*, afferiscono al campo semantico della freccia e della ferita d'amore. Li ritroviamo ad esempio a proposito dell'innamoramento di Didone durante il banchetto (ad es. *Aen.* 1, 687-688; *Aen.* 1, 717-718) e a più riprese nel quarto libro (ad es. *Aen.* 4, 4; *Aen.* 4, 68-73; *Aen.* 4, 689).

⁵⁸⁵ Wijsman *ad loc.* Stover 2003: 126, notando la ripresa, sembra connettere direttamente *Aen.* 1, 495 con lo sguardo di Enea su Didone: "Also at play in Valerius' narrative is the episode at *Aeneid* 1.494–504 in which Aeneas sees Dido for the first time [...]. In fact, Valerius alludes quite explicitly to this Vergilian episode. Jason, as he gazes upon Medea for the first time, *haeret in una/defixus* (5.376–77). These words recall a phrase employed by Vergil in the *Aeneid* when Aeneas first encounters Dido (*obtutuque haeret defixus in uno*, 1.495)." Lo studioso precisa poi in nota (126, n. 12): "Of course, Aeneas is here gazing not upon Dido, but rather on the images that depict episodes from the Trojan War."

⁵⁸⁶ Sullo sconfinamento dell'epica di Valerio Flacco nel genere elegiaco, in particolare per quanto riguarda il personaggio di Giasone, vd. Stover 2003.

⁵⁸⁷ Ma si può pensare, con Hardie 2004, che già in Ovidio, nel caso di Perseo, ci sia un'allusione al passo virgiliano, soprattutto per l'impiego del verbo *stupeo* in entrambi i testi (*Aen.* 1, 495 e *met.* 4, 676). Interessante potrebbe essere anche il *deriguit* che Stazio attribuisce ad Achille (*Stat. Ach.* 1, 303), e che potrebbe derivare da Enea *defixus* davanti alla *pictura*.

sulla *pictura* anziché sulla regina a “disturbare” il funzionamento della scena, indebolendo la forza della stessa similitudine Didone-Diana. Cosa che lo induce ad estrarre dal testo virgiliano le parole relative alla contemplazione dell’opera d’arte e a indirizzarle sull’eroina, caricandole di tensione erotica.⁵⁸⁸ Questa operazione segna una svolta. A partire da Valerio Flacco diventerà plausibile cercare già nello sguardo di Enea sulla *pictura inanis* l’eros destinato a spostarsi sulla regina.⁵⁸⁹

2. La *pictura*

2.1. Enea, *inanibus captus*

Sulla *pictura* e sull’aggettivo che Virgilio le attribuisce, *inanis* (*Aen.* 1, 464 *animum pictura pascit inani*), esiste un famoso commento serviano⁵⁹⁰:

Aen. 1, 464 INANI

epitheton est picturae, aut quia caret corporum quae imitatur plenitudine, aut quia nullius est utilitatis, SED TANTUM DELECTAT; NAM APUD VETERES ματαιοτεχνία VEL ψευδοτεχνία DICTA EST. “PASCIT” AUTEM DELECTAT, UT <*georg.* 2, 285> *non animum modo uti pascat prospectus inanem.* VEL UT QUIDAM VOLUNT AD STUPENTIS ANIMUM RETTULIT, QUI VEL INANIBUS COMMOVEBATUR.

Servio e Servio Danielino individuano in sintesi due funzioni dell’attributo *inanis*: a) La *pictura* è *inanis* perché *caret corporum quae imitatur plenitudine*: Enea starebbe contemplando un artefatto privo della pienezza dei corpi che imita. È come se l’eroe si

⁵⁸⁸ Giovan Battista Lalli, nel parodiare la scena dell’*ekphrasis*, coglie la sfumatura erotica del lessico che dà forma alla contemplazione della *pictura* da parte di Enea e la esplicita: “Or con questa pittura attentamente/Quasi impazzito Enea faceva l’amore” (1, 101).

⁵⁸⁹ Sulla linea di Valerio Flacco si colloca Apul. *Met.* 2, 7 *Isto aspectu defixus obstipui et mirabundus steti, steterunt et membra quae iacebant ante.* Qui l’eco del passo virgiliano sulla reazione di Enea alla *pictura* è inserita in un contesto erotico e reimpiegata con forte intento parodico per descrivere la reazione anche fisica di Lucio alla vista di Fotide (cfr. Finkelpearl 1998: 46-48). Si ricordi a questo proposito il *deriguit* dell’Achille staziano, che potrebbe rappresentare un primo esperimento in tal senso; come vedremo, lo stesso verbo, associato da Virgilio al pietrificarsi di Andromaca di fronte a Enea a Butroto, verrà accostato da La Cerda al *defixus* di *Aen.* 1, 495 (vd. *infra*: 262-263).

⁵⁹⁰ Si veda Rosati 1979: 560-561.

stesse sottraendo alla pienezza del mondo reale.⁵⁹¹ b) La *pictura* è *inanis* in quanto *nullius est utilitatis, sed tantum delectat*. Enea sarebbe impegnato in un'azione che è solo dilettevole, ma che non è utile e anzi svuota l'animo. Cosa avvalorata dalla citazione di *georg.* 2, 285 che accenna all'animo *vacuo* di chi si lascia "nutrire" dalla vista dei filari disposti simmetricamente.

Entrambe le sfumature di senso rischiano di essere un giudizio di valore su Enea stesso. Come a dire: chi si commuove per ciò che è inane è egli stesso inane. Il problema non sfugge a Tiberio Claudio Donato, che nelle *Interpretationes*, per difendere Enea, si adopera in due direzioni: dare dignità alla momentanea distrazione dell'eroe; indagare sulla struttura dell'episodio per comprendere qual è la strategia narrativa di Virgilio.

L'andamento del racconto è noto. Contemplata Cartagine in costruzione dall'alto di un colle (*Aen.* 1, 418-440), Enea e Acate raggiungono il *lucus* che sorge in mezzo alla città (*Aen.* 1, 441) e a quel punto Virgilio dedica tre versi a descrivere lo sguardo incuriosito e ammirato dell'eroe al tempio di Giunone, anch'esso in costruzione:

Aen. 1, 453-456
namque sub ingenti lustrat dum singula templo
reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi
artificumque manus inter se operumque laborem
miratur

Servio stesso, nel lemma relativo all'espressione *reginam opperiens*, aveva cercato di capire la dinamica della scena:

Aen. 1, 454 REGINAM OPPERIENS
aut quam intellegebat esse venturam ex artificum festinatione: aut certe
videndae reginae occasionem requirens.

⁵⁹¹ Si veda a questo proposito l'interpretazione di Fulgenzio, imperniata sull'identificazione tra la *pictura* e i giochi infantili: 150, 6-9 *At vero animum pictura inani quod pascit, certum puerile studium refert; infantia enim videre novit, sentire vero quid videat nescit, sicut in picturis est visibilitas, deest sensibilitas*.

Il commentatore sembra chiedersi come faccia Enea a sapere che troverà Didone *proprio in quel luogo* e ipotizza o che l'eroe abbia intuito dalla concitazione dei costruttori che la regina arriverà di lì a poco; o che la stia cercando con lo sguardo, perché ritiene che prima o poi si imbatte in lei. Da queste osservazioni muove forse Donato nel suo sforzo di dare coerenza al comportamento di Enea. Egli procede secondo uno schema che gli è caro: prima elenca gli eventi come appaiono, poi dice come in realtà sono⁵⁹².

Aen. 1, 453-456

tuetur hic Aenean Vergilius, ne inanibus captus videatur remansisse quem convenerat reditum maturare ad socios suos nec ulterius inlecebris teneri felicitatis alienae. *namque*, inquit, *sub ingenti lustrat dum singula templo reginam opperiens*: ecce dixit unam et necessariam causam reginam opperiens, quam sperabat, ut factum est, ad opera videnda processuram, ex hac autem occasione circumtulisse oculos, ut singula consideraret. Nec minus etiam illud fuerat cognitioni praecurrenti necessarium, ut conditurus etiam ipse civitatem novam adverteret quanto id labore constaret. considerabat etiam urbis illius fortunam, quae surgebat ingenti substantia et pulchritudine operis ac firmitate visentis placebat aspectibus. *artificumque manus inter se*: tanta omnium artium in illo templo venustas extabat, ut intuens nullam aliis praeferre potuisset, ita omnes pariter una gratia et pari subtilitate certabant. descripta magnitudine operis et fortitudine ad ornatum et pulchritudinem transit, ut picturas quoque enumeret. sed miratur, cum semel sit positum, non semel, sed saepius debet adverti hoc modo: dum quae fortuna sit urbi miratur artificumque manus inter se miratur, operum laborem miratur.

Il commentatore ha di certo in mente la formula *animum pictura pascit inani* di *Aen.* 1, 464, ma sta ancora facendo riferimento alla contemplazione del tempio in costruzione. Enea—dice—potrebbe qui sembrare *inanibus captus*, catturato da “cose inani”, sedotto dalle lusinghe⁵⁹³ della *felicitas* altrui. Il lettore cioè potrebbe farsi un'idea sbagliata di lui, potrebbe immaginarselo come un uomo dimentico del proprio ruolo di capo, che anziché affrettarsi e tornare dai compagni si perde nella vanità della contemplazione, potrebbe considerarlo *immemor regni* ancor prima di aver incontrato Didone. Ma le cose non stanno così, è Virgilio stesso a smentire questa impressione e a fornirci una prova

⁵⁹² Su questo schema tipico del commento di Donato, vd. Gioseffi 2000: 160, n. 22.

⁵⁹³ Il vocabolario impiegato da Donato è significativo: lo spettacolo che Enea rimira sembra avere un potere magico (il che che non è assente dal testo di Virgilio: cfr. *Aen.* 1, 495 *defixus*).

della *virtus* dell'eroe. Enea infatti si attarda in quel luogo esclusivamente perché deve incontrare la regina, *reginam opperiens*. L'eroe, insomma, sta svolgendo un'azione politicamente utile, è nel pieno delle sue facoltà di *dux*. Si guarda intorno perché cerca Didone, il suo comportamento è serio e pienamente giustificabile. Anche l'oggetto della perlustrazione viene ricondotto da Donato alla sfera politica. Enea non sta contemplando "cose inani", ma un modello di città in fondazione. Il futuro fondatore studia una *civitas* in fase di edificazione e apprende quanto *labor* sia necessario per compiere un'operazione del genere. Donato ricorre a più riprese al lessico relativo al vedere, proprio per sottolineare la natura politicamente utile dello sguardo dell'eroe. Di inane in Enea non c'è alcunché.⁵⁹⁴

2.2. "Commutatio"

Passiamo a come Donato spiega *Aen.* 1, 494-97, i versi che contengono il nocciolo del problema di cui ci stiamo occupando:

Aen. 1, 494-497

Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,
regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.

Haec omnia picturarum quae specialiter poeta descripsit non sola fuerunt in templo, sed considerantis Aeneae intentionem adventus Didonis interveniens rupit. quod ipsum sic imperfectum poni convenerat; esset enim poetae vitium, si completo omnium picturarum spectaculo induxisset Didonem processisse. denique sic posuit: *haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur, dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*. non dixit cum haec omnia considerasset

⁵⁹⁴ Gli umanisti si muovono sostanzialmente lungo il tracciato indicato da Servio e Donato. Ascensio spiega fantasiosamente che Enea guarda la *pictura* mentre aspetta Didone, certo del suo arrivo imminente in base a una serie di indizi inconfutabili: il trono veniva addobbato in vista della sua venuta oppure era stato portato tutto il *necessaire* per la toletta femminile (*aut quia solium eius ornari, aut mundum muliebrem afferi viderat*). Corradi si rifà a Servio, rintracciando nella sua chiosa a *reginam opperiens* la matrice della questione dell'*otium* di Enea: *quod vero Servius ait, opperiens, requirens occasionem reginae videndae, non videtur in rege laudabile, qui socios ita relinquisset, et festinaret*. A suo avviso, l'idea che Enea qui si stia guardando intorno per cercare la regina mette l'eroe in cattiva luce. L'unica giustificazione possibile gli sembra quella che cala più nettamente l'eroe nel suo ruolo politico: *Aen.* 1, 456 *miratur: cum quasi discat, quid sibi faciendum sit aedificare urbem cogitanti, tum ne sit otiosus, dum regina veniat*. Enea, per Corradi, sta impiegando il tempo in maniera politicamente proficua, per non restarsene ozioso fino all'arrivo di Didone. La Cerda, come vedremo anche in seguito, insiste molto sullo sguardo di Enea (*in verbo lustrat agnosce virum attentissimum intentissimumque ad omnia collustranda, ut esse peregrini solent*).

Aeneas, sed ait dum considerat, dum miratur, dum stupet, dum omnia illa fixa intentione considerat, ut ostenderet superfuisse adhuc multa, quae considerari potuissent. magna tamen in poeta latitudo non multis, sed paucis expressa, ut una res quadripertito posita brevissime diceretur. nam ut est summi ditoris res brevis late disserere, ita artificiosum est atque subtile latitudinem materiae stricto sermone colligere. *regina ad templum, forma pulcherrima Dido, incessit magna iuvenum stipante caterva: dum Aeneas consideratione picturarum tenetur intentus, processit regina visura operis currentis effectum, quae res et animum Aeneae et studium commutavit; nam debuit convertere omnem intentionem suam ad ea quae attulerat procedentis occasio. sed primo conplet poeta processionem Didonis, tunc redit ad Aeneae tractatus.*

Donato attribuisce qui a Virgilio un procedimento narrativo fondato su quello che poco più avanti definisce l'insorgere di un *repentinus eventus rerum*. Il commentatore infatti spiega così il passaggio dalla descrizione delle occupazioni di Didone al tempio (*Aen.* 1, 507-508 *iura dabat legesque uiris, operumque laborem/partibus aequabat iustis aut sorte trahebat*) alla comparsa dei compagni di Enea (*Aen.* 1, 509-511 *cum subito Aeneas concursu occurrere magno/Anthea Sergestumque videt fortemque Cloanthum/Teucrorumque alios*):

et haec sicut picturas non perfecit poeta; nam cum multa ageret Dido multaque disponeret, non enarratis omnibus quae agebat intervenit repentinus eventus rerum et ad aliud translata descriptio est.

Donato riconduce questa sequenza alla dinamica di *Aen.* 1, 494-497. In entrambi i casi Virgilio opta per una sorta di elencazione a titolo esemplificativo, quindi non esaustiva: anziché completare l'*ekphrasis*, anziché descrivere per esteso tutte le attività di Didone, il poeta preferisce passare ad altro (*ad aliud translata descriptio est*). Come? Facendo "intervenire" (*intervenit*)⁵⁹⁵ un fatto nuovo che concentra su di sé tutta l'attenzione.⁵⁹⁶ Donato insiste sul fatto che Enea non contempla tutta la *pictura*, non passa ad altro

⁵⁹⁵ Anche Servio Danielino glossava *incessit*, il verbo con cui Didone è introdotta in scena, con il verbo *intervenio*: INCESSIT UT <*Aen.* 5, 553> *incedunt pueri*; SED HIC 'INTERVENIT'. È forse interessante che il commentatore riconduca l'ingresso di Didone alla parata dei *pueri ante ora parentum* nel quinto libro, visto che nella successiva similitudine con Diana, la dea sembra esibirsi davanti alla madre (su questo tema vd. *infra*: sez. 2 ("Pertemptant").

⁵⁹⁶ Heinze 1915³: 317 la considera una caratteristica dello stile virgiliano: "Virgil liebt es, die Handlung mit einem plötzlichen und starken Ruck zu eröffnen".

completo omnium picturarum spectaculo.⁵⁹⁷ La *intentio* dell'eroe viene interrotta (*rupit*) dall'ingresso (*adventus interveniens*) di Didone e ciò fa slittare (*commutavit*) il suo *animus* e il suo *studium* su di lei. È rilevante che, accanto ad *animus*, presente nel testo virgiliano in relazione alla *pictura* (*Aen.* 1, 464 *animum pictura pascit inani*), Donato introduce il termine *studium*, che forse indica più chiaramente che il commentatore sta cercando il punto in cui il coinvolgimento di Enea nei confronti della *pictura* si trasforma in coinvolgimento nei confronti della regina. E l'evento repentino non può non trasferire (*debut convertere*: l'uso di *debeo* segnala che secondo logica le cose dovrebbero andare così) su Didone la stessa intensità di sguardo che Enea sta rivolgendo alla *pictura*.

C'è però un "ma" (*sed*) a conclusione del commento. Esso indica come, una volta teorizzato il trasferimento dello sguardo necessario al funzionamento della scena, Donato debba registrare che, almeno sul piano tecnico, Virgilio preferisce lasciare implicito quel passaggio. Piuttosto che *commutare* lo sguardo, piuttosto che raccontare la sua conversione dalla *pictura* alla regina, il poeta sceglie di completare la *processio* di Didone e, solo in un secondo momento—quando ormai la regina è in campo e non c'è né modo né necessità di realizzare esplicitamente lo slittamento visivo—tornare ad Enea. In ambito poetico, come abbiamo visto, Valerio Flacco era intervenuto direttamente sul testo dell'*Eneide*, convogliando su Medea i sentimenti profondi suscitati in Enea dalla *pictura*; Donato, con la sua annotazione, finisce col suggerire che ciò che ci dovrebbe essere in quei versi di fatto non c'è.⁵⁹⁸

2.3. Lo sguardo secondo Donato

Posto dunque che lo spostamento dello sguardo sia avvenuto, ma che Virgilio abbia deciso di lasciarlo implicito, la domanda che Donato sembra porsi di fronte ad *Aen.* 1,

⁵⁹⁷ Sulla *brevitas*, caratteristica dello stile virgiliano riconosciuta e lodata da Donato, vd. ad es. Gioseffì 2000: 173-174; Daghini 2013 (cfr. anche *supra*: 273, n. 632).

⁵⁹⁸ Annibal Caro, che si attiene al testo per quanto riguarda i vv. 494-497, quando si tratta di rendere *Aen.* 1, 509-510 (*cum subito Aeneas concursu accedere magno/[...] videt*), sente il bisogno di aggiungere una notazione relativa allo sguardo dell'eroe: "rivolgendosi Enea, nel tempio stesso/vede". Quando i compagni fanno la loro comparsa inattesa al tempio, Enea "si volge" verso di loro.

496-497 (e 503-504) è: cosa vede Enea? Come interpreta ciò che gli si para davanti?
Che tipo di sguardo dobbiamo attribuirgli?

Aen. 1, 496-7

regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.

processit, inquit, *regina ad templum magna iuvenum stipante caterva*. duplex procedendi necessitas feminae, ne, si esset superflua vel maxime formosae et eius quae cum multis viris incederet, inveniretur inverecunda quae facile nulla cogente causa publicis sese offerret aspectibus; processit, inquit, ad templum: ecce religionis et venerationis causa processit; et regina: hanc enim pro potestate tangebatur videndi et considerandi necessitas, ut nosset quantum opera templi ipsius proficerent, quod plena veneratione cupiebat esse perfectum. hanc poeta comparat Dianae eiusque formam, verecundiam, mores iustitiamque conlaudat Aeneae iam praestruens laudem qui ab ea suscipi hospitio et amari commeruit.

Aen. 1, 503-504

talis erat Dido, talem se laeta ferebat
per medios instans operi regnisque futuris.

inter omnis viros ambulabat et, ne alienus a sexu ac per hoc inverecundus eius putaretur incessus, addidit necessarias causas et honestas: *instans*, inquit, *operi regnisque futuris*, unam curam gerens quae testaretur devotionem, perficiendi templi, alteram quae imperantis instantiam demonstraret.

Donato riempie il vuoto ricorrendo nuovamente a una spiegazione fondata prima su ciò che appare, poi su ciò che è.⁵⁹⁹ Egli punta molto sull'espressione *forma pulcherrima*, unico accenno alla bellezza della regina di Cartagine. Chi guarda Didone vede innanzitutto una *femina maxime formosa* che incede *cum multis viris*, una donna che si espone agli sguardi in pubblico (*publicis sese offerret aspectibus*). Se Enea fosse un uomo comune, se Didone stessa fosse una donna comune—una *femina* che si comporta così *nulla cogente causa*, per una *necessitas superflua*—il suo *incessus inter omnis viros* sarebbe giudicato *alienus a sexu*, e Didone stessa apparirebbe *inverecunda*. Ma Virgilio, scrivendo *regina ad templum incessit*, fornisce due motivazioni “elevate” (*duplex*

⁵⁹⁹ Su questo passaggio di Donato si vedano ad es. Starr 1991: 28-30 e Gioseffi 1999: 142-44, secondo il quale, per il commentatore, la relazione tra Enea e Didone sarebbe una sorta di “galateo da indirizzare al figlio, una discussione sull'amore e sui rischi che comporta, presentata sotto forma di precetti validi in qualunque occasione e circostanza”.

necessitas; causae necessariae atque honestae) del comportamento non convenzionale della donna, la prima di tipo religioso, la seconda di carattere politico. Didone si mostra in mezzo agli uomini perché è una donna devota che si reca a un tempio, ma soprattutto perché è una regina. L'eroe, di cui Donato stesso ha già sottolineato la natura politica del contemplare, *vedrà* dunque una donna impegnata in occupazioni nobili, non superflue.⁶⁰⁰ Come anche vedrà un'onesta donna di rango. Se infatti Didone fosse invereconda, come in un primo momento potrebbe apparire, Enea si lascerebbe coinvolgere in una relazione volgare. Ma poiché l'apparenza di Didone è negata dalla sostanza del suo ruolo (tra l'altro Didone è simile a Diana), Enea stesso se ne giova.⁶⁰¹ In sintesi, l'ipotetico sguardo di *questo* eroe su *questa* eroina non può essere raccontato come lo sguardo di un uomo qualsiasi su una donna come tutte le altre, una donna che ha, mettiamo, i tratti della *levitas sexus* che Donato attribuirà ad Andromaca nel terzo libro.⁶⁰² La “*commutatio*” dello sguardo teorizzata dal commentatore fa dunque leva sia sulla *virtus* di Enea sia sul ruolo di Didone. Paradossalmente, per Donato, lo sguardo di Enea sulla regina non può che assomigliare allo sguardo politicamente appassionato che l'eroe ha poggiato sulla *pictura*.

⁶⁰⁰ *Superflua* richiama *inanis*. Non a caso La Cerda, ad *Aen.* 1, 504, sottolineerà che Didone, a differenza delle altre donne, non si occupa di inanità, ma di *res gravissimae* (*In extremis versibus accommodat comparationem, convertens sermonem ad Didonem, cui dat in ore laetitiam laudatque reginam, ut quae non rebus inanibus, ut plerunque aliae foeminae, sed gravissimis vacaret, videlicet operi et futuris regnis, instans illis*).

⁶⁰¹ In una direzione simile al commento di Donato va Serv., *Aen.* 4, 12; cfr. anche Donato, *Aen.* 1, 720 e ss. Su questo tema vd. Gioseffi 1999: 143-44.

⁶⁰² Il confronto con il commento donatiano all'incontro tra Enea e Andromaca a Butroto (*Aen.* 3, 300-309) è interessante. Donato loda innanzitutto la tecnica di Virgilio, perché fa capitare per caso l'eroe nel luogo in cui si trova Andromaca e fa in modo che sia la donna a vederlo per prima: *non vult enim Aenean cum muliere sponte conseruisse colloquium quod veniret ex dispositione propriae voluntatis; debuit et illam inducere priorem vidisse Aenean, quae ex occultis luci illius spatii potuit prima conspicerre venientem* (analogamente, come abbiamo visto, i commentatori trattano l'apostrofe di Venere-*virgo* a Enea e Acate). Mentre Enea resta fedele al quadro di *virtus* tratteggiato sinora, Andromaca è rappresentata come una donna convenzionale, che riunisce in sé *sexus error; muliebris imprudentia*, nonché, in questo particolare frangente, *confusio mentis: praeter sexus errorem et muliebrem imprudentiam adplicavit ei etiam confusionem mentis, ut imperfectum putaret et quod viderat. nam si plene vidisset, intellegeret vivum quem venire conspexerat cuiusque arma cognoverat. cum igitur loqui utcumque potuisset, aperuit suae mentis errorem. ecce prior vidit mulier, prior loquitur. Aeneae verecundia intemerata servatur, qui respondentis officio functus ostenditur nec aliquid prior exegisse*. Su questo passaggio donatiano vd. Gioseffi 2000: 182-184. Ad ogni modo, Donato attribuirà la *levitas sexus* a Didone a conclusione della vicenda (*Aen.* 5, 4-7, Gioseffi 1999: 143, n. 23).

2.4. Lo sguardo secondo La Cerda

A muovere dal punto d'arrivo di Donato—lo spostamento dello sguardo dalla *pictura* a Didone c'è ma è implicito— sarà, parecchi secoli dopo, Juan Luis de la Cerda.

Innanzitutto, può essere utile mettere a confronto i modi secondo cui, in vari punti del suo commento, La Cerda parafrasa i versi di cui ci stiamo occupando.

a) Il riassunto della trama del primo libro:

ut erat opera Veneris, tectus nebula, videt, a nemine visus, Troiana bella depicta
in templo Iunonis. In hac rerum admiratione, potius stupore, videt venientem
reginam

Qui lo sguardo di Enea c'è (*videt*), e sembra essere lo stesso sguardo appassionato con cui l'eroe ha contemplato, non visto, la *pictura* (*videt, a nemine visus*).

b) L'*argumentum*, che precede la sezione di commento al passo:

In ipsa spectandi aviditate et medio Aeneae stupore, Dido ad templum venit.

In questo caso il commentatore sembra attenersi alla narrazione di Virgilio. L'arrivo della regina finisce esplicitamente dentro l'avidità visiva, dentro lo stupore di Enea.

c) Il commento:

Inter hanc admirationem, stuporem, obtutum, ecce Dido supervenit

La Cerda sembra qui influenzato dal *commutare* donatiano. La preposizione *inter* immerge Enea nell'azione contemplativa, che viene descritta in un crescendo, ma è anche come se facesse spazio a Didone. *Ecce* e *supervenit* svolgono in sostanza la funzione del *repentinus eventus rerum* di Donato. Sofferamoci più in dettaglio:

Post longam digressionem picturae redit ad intermissam narrationem, ut perducatur iam Aeneam ad colloquium Didonis. Amplificat autem primo habitum Aeneae intuentis picturam. Primo admiratur; deinde stupet, quod maius; tertio haeret defixus in uno obtutu, est hic effectus stuporis. Inter hanc admirationem, stuporem, obtutum, ecce Dido supervenit, cui tria dat, videlicet pulchritudinem in forma, gravitatem in incessu, maiestas in comitatu. Ideo forma pulcherrima; ideo incessit, quod verbum, cum ad deorum motionem pertineat, illo gravitatem indicari palam est; ideo denique magna iuvenum stipante caterva.

Il commento è orchestrato in modo che lo sguardo di Enea si muova senza soluzione di continuità dalla *pictura* a Didone. Virgilio—dice La Cerda—dopo la lunga digressione sulla *pictura*, ritorna alla narrazione interrotta, per condurre Enea a colloquio con Didone.⁶⁰³ Ma (il commentatore ricorre all'avversativa *autem*, che può richiamare il *sed* conclusivo di Donato) prima amplifica l'*habitus* di Enea *intuens picturam*. E a riprova la Cerda mostra la *climax* dello sguardo dell'eroe dall'ammirazione allo stupore all'effetto stesso dello stupore⁶⁰⁴. Quindi, in perfetta successione ed equivalenza, come se lo sguardo di Enea scorresse su Didone, scandisce la *climax* delle qualità della regina, la bellezza, la gravità del passo, la maestà. La terna che mette a punto lo sguardo dell'uno si salda alla terna che definisce le caratteristiche elevate dell'altra.⁶⁰⁵

⁶⁰³ Così già Ortensio *ad loc.*: *Redit ad intermissam narrationem ut ad Aeneae et Didonis colloquium perveniat.*

⁶⁰⁴ La soluzione di La Cerda deriva in parte dalla nota di Nascimbeni ad *Aen.* 1, 495: *Dum stupet exaggeratio est: non enim miratur solum, verum etiam stupet. Obtutuque haeret stuporis est effectus et declaratio: id enim efficit stupor, ut homo, caeterorum oblitus, ea in re animum tantummodo occupatum habeat figatque oculos, cuius gratia stupet.* Ortensio commenta invece l'atteggiamento contemplante dell'eroe come una sorta di esperienza extrasensoriale: *quasi voluptate spectaculi extra se ac praesens absens.* Corradi, seguito da Pontano, aveva invece insistito sul significato di *unus*, che starebbe qui per *solus*: Enea cioè guarderebbe una sola cosa, la *pictura*, tanto da non poter scorgere nient'altro, *ita ut nihil tunc aliud intueretur.*

⁶⁰⁵ La stessa sintassi dello sguardo di Enea, così come lo ricostruiscono Donato e La Cerda, appare in Henry (1873). Il commentatore annovera la descrizione di Didone (*Aen.* 1, 496) tra i casi in cui l'autore, quando vuole essere particolarmente incisivo, presenta innanzitutto il concetto principale senza fronzoli, per poi aggiungere i dettagli esplicativi o esornativi. Nell'elaborare la sua teoria, Henry ricostruisce la catena di impressioni che, a suo avviso, caratterizzano la reazione di Enea: "Our author, according to his wont [...], presents us, first, with the single principal idea, and afterwards adds those which are necessary for explanation or embellishment. The queen comes to the temple; she is of exquisite beauty; and her name is Dido. *Regina* contains the principal idea, because it is the queen, as queen, whom Aeneas is expecting and recognizes; it is, therefore, placed first: *pulcherrima* follows next, because the queen's beauty was almost of necessity the immediately succeeding idea in Aeneas's mind; and the name Dido is placed last, as of least importance, and serving only to identify and connect with the narrative of Venus."

La Cerda si pronuncia sulla natura dello sguardo implicito di Enea anche attraverso la selezione accorta dei rimandi intertestuali. Lo sguardo di Enea sulla *pictura* (*Aen.* 1, 495 *dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*) è infatti accostato a una serie di brani a suo gusto simili: lo stupore incredulo che in Apuleio paralizza e fa ammutolire Lucio quando riacquista la forma umana (*Met.* 11, 14, 1 *at ego stupore nimio defixus tacitus haerebam*); la fissità dello sguardo di Turno su Camilla (*Verg. Aen.* 11, 507 *oculos horrenda in virgine fixus*); lo sguardo concupiscente dell'io properziano su Cinzia addormentata (*Prop.* 1, 3, 19 *intentis haerebam fixus ocellis*); la paralisi mentale e fisica di chi non segue il precetto “*nil admirari*”: *Hor. epist.* 1, 6, 14 *defixis oculis animoque et corpore torpet*; la profonda concentrazione dell'oratore che si prepara a parlare: *Cic. de orat.* 3, 5, 17 *in cogitatione defixum*.⁶⁰⁶ La rassegna si conclude con i due passi che a La Cerda sembrano più pertinenti, e che a me paiono interessanti perché segnalano non tanto il percorso narrativo di Virgilio, quanto il percorso mentale del commentatore:

Videtur vero mihi hoc stupore et hac unum in locum defixione exprimi illud Xenoph. in *Symp.* <4, 24> ὅσπερ οἱ τὰς Γοργόνας θεώμενοι λιθίνως ἔβλεπε πρὸς αὐτὸν καὶ λιθίνως οὐδαμοῦ ἀπήει ἀπ' αὐτοῦ: *Quasi qui Gorgonas spectant, saxeum in morem illum (Cliniam) inspectabat, et, quasi esset saxeus, nunquam ab illo discedebat.* Ita etiam Andromacha in 3 <*Aen.* 3, 308>.

Deriguit visu in medio.

Partiamo dall'ultima citazione, un brevissimo accenno ad *Aen.* 3, 308. Qui Virgilio mette in scena Andromaca che si pietrifica (*deriguit*) alla vista di Enea in carne e ossa:⁶⁰⁷

Aen. 3, 306-308
 ut me conspexit venientem et Troia circum
 arma amens vidit, magnis exterrita monstris
 deriguit visu in medio, calor ossa reliquit

⁶⁰⁶ Nel passo ciceroniano, incentrato su Crasso, compare poco sotto anche l'espressione *obtutum oculorum*.

⁶⁰⁷ Su questo episodio, vd. ad es. Grimm 1967. Abbiamo già incontrato il verbo *derigesco* in Stazio, *Ach.* 1, 303, per la paralisi indotta dall'amore a prima vista.

Andromaca si muove in un mondo artefatto e ci appare pochi versi prima davanti al tumulto vuoto (*inanis*) di Ettore. Per La Cerda, a questa Andromaca immersa nel mondo finto di Butroto che di colpo si trova di fronte il corpo vero e vivo di Enea equivale l'Enea che contempla il mondo finto della *pictura inanis* e che si trova di fronte il corpo vero e vivo di Didone. Lo sguardo che contempla l'inermità del finto si pietrifica di fronte alla *plenitudo corporum*.

Ma La Cerda dedica spazio soprattutto al brano del *Simposio* di Senofonte. Esso (come già la citazione properziana: Prop. 1, 3 *intentis haerebam fixus ocellis*) rimanda esplicitamente a una situazione erotica, quella in cui Critobulo guarda Clinia con uno sguardo così innamorato che, simile alle vittime delle Gorgoni, lo osserva incantato come fosse di pietra e, come fosse di pietra, non vuole staccarsene mai. Il rimando a Senofonte pare voler rafforzare l'idea che è nel lessico della contemplazione della *pictura* che avviene la saldatura con l'emozione per l'ingresso di Didone.

A questo punto La Cerda può lavorare sulla natura dello sguardo implicito di Enea. Come Donato, si concentra sulla statura morale dei personaggi, la quale non può comportare altro che un Enea riverente. La *reverentia* di Enea è ricavata ponendo a contrasto l'espansività che l'eroe mostra nei confronti dei compagni ritrovati con l'impassibilità manifestata di fronte a Didone. In particolare, La Cerda oppone il

desiderio di contatto dell'eroe nell'incontro con gli amici⁶⁰⁸ alla totale assenza di contatto nell'incontro con la regina:

Verg. *Aen.* 1, 610-612

sic fatus amicum

Ilionea petit dextra laevaue Serestum,
post alios, fortemque Gyan fortemque Cloanthum.

Aen. 1, 610-612 *Explicatio*

Haec cum dixisset, totus se in sociorum amplexus dividit dextra et laeva; duo hic considero. Primum, ut se reverenter Aeneas gerat erga Didonem, ut humaniter erga socios: illiusne genua quidem tangit, et potuisset more supplicum, sed abstinuit a contingenda foemina: longe aliter cum suis. Alterum, vide ut ipse petat sociorum amplexus, non petatur; Troiani quippe obstupefacti novitate miraculi et successus magnitudine, vix sui erant compotes; Aeneas, qui prius e nube omnia viderat, omnia audierat, ipse audax est, ipse irruit.

Aen. 1, 611 *Ilionea petit dextra, laevaue Serestum*

Sed Aeneas, qui tam avidus in amplexandis amicis, vide ut nunquam Didonem attingat, hoc iam expendi, sed revocavi notans Homerum, apud quem parum caute Ulysses tetigit genua Aretae reginae <*Od.* 7, 142>:

ἀμφὶ δ' ἄρ' Ἀρήτης βάλε γούνασι χεῖρας Ὀδυσσεύς

Si quis defendat ex more supplicum, nescio an possit, praesertim praesente Alcinoō.

⁶⁰⁸ Il nesso che La Cerda istituisce tra l'atteggiamento di Enea verso Didone e quello verso i compagni ritrovati deriva dal fatto che Enea, con l'arrivo degli amici, non solo esce esplicitamente dalla contemplazione della *pictura* e torna a posare lo sguardo sul mondo, ma esprime anche la sua prima reazione emotiva (*Aen.* 1, 509-512). Già Servio aveva notato l'intensità del sentimento di Enea verso i compagni, accostandolo all'ardore amoroso con cui si apre la seconda ecloga: ad *Aen.* 1, 515 ARDEBANT *cupiebant*, ut <Verg. *eccl.* 2, 1> formosum pastor Corydon ardebat Alexim. Ancora Servio sembra connettere lo stupore che coglie Didone quando vede per la prima volta Enea (*Aen.* 1, 613 *obstipuit*) con lo stupore che coglie Enea alla vista dei compagni (*Aen.* 1, 513 *obstipuit simul ipse, simul percussus Achates*). Per definire l'emozione di Didone, il commentatore impiega infatti il medesimo verbo, *percello*, che esprimeva la reazione di Enea e Acate (OBSTIPUIT *animo percussa est, quod iam futuri amoris est signum*). A distanza di secoli, Helen Lovatt 2013: 202-3 rintraccia la reazione mancante di Enea a Didone proprio nell'*obstipuit* suscitato nell'eroe dai compagni: "Dido's arrival turns Aeneas' gaze from the images to her, but the viewing (and the paralysis) continues. Each in turn is stupefied by the sight of the other: obstipuit 513 (of Aeneas); 613 (of Dido), although this reciprocity is undone by the complicating factor of the other Trojans who appear between Aeneas' view of Dido and his reaction." Altri invece, come ad es. Farron 1980: 34-35, vedono nelle emozioni molto sottolineate di Enea per gli amici una prova ulteriore della mancanza di reattività dell'eroe nel primo incontro con Didone: "When Dido enters, Vergil describes her as extremely beautiful [...] and then compares her in a simile to Diana and portrays her as a great queen ruling her people [...]. But Aeneas' emotions are only for his newly found comrades".

Come si vede, allo scopo di rendere il più virtuoso possibile Enea, La Cerda arriva al punto di criticare Omero, per come il suo Ulisse abbraccia le ginocchia di Arete, per di più in presenza di Alcino. Il primo ipotetico sguardo che Enea ha rivolto a Didone, dato il rango dei due personaggi, non può che essere morigerato, pieno di politica formalità.⁶⁰⁹ Niente *libido*, niente *cupiditas*.

3. L'irruzione di Acate

Le intuizioni di Donato, riprese e amplificate dal commento di La Cerda, sembrano anticipare molta letteratura critica moderna e contemporanea.⁶¹⁰ Alcuni studiosi, per spiegare il passaggio narrativo di cui ci stiamo occupando e l'omissione dello sguardo

⁶⁰⁹ In generale La Cerda si mostra particolarmente attento allo sguardo di Enea su Didone. Sottolinea ad es. che, una volta uscito dalla nube, l'eroe—a differenza di Ulisse, che nel suo discorso coinvolgeva altri personaggi oltre ai due sovrani—si rivolge esclusivamente a Didone, concentra il suo sguardo solo su di lei: *Aen.* 1, 597 *O sola infandos: Suam vero illam felicitatem Graecus aliquantulum foedat, cum illam non regibus solum, sed praesentibus aliis communicat: aliter Aeneas, qui uni tantum Didoni intentus, neminem alium intromittit in tantarum laudum magnitudinem. Itaque illa solum spectatur; Poenorum principes, qui aderant, negliguntur prae illa.* Del tutto diverso è lo sguardo di Enea nel quarto libro, quando ha deciso di partire. Sebbene si tratti di uno sguardo metaforico (*Aen.* 4, 331-2 *ille Iouis monitis immota tenebat/lumina*), La Cerda lo affronta come uno sguardo reale, tenuto basso per evitare quello dell'amante che sta per abbandonare: *Argumentum, Aen.* 4, 331 ss.: *Vide constantiam. Non tollit oculos, ne flectatur. Audiverat blandam cantilenam amoris: si oculos attolleret et Didonem videret pulcherrimamque illam formam, fortassis non potuisset duplici malo obsistere: itaque qui dominari auribus non potuit, oculis vult dominari neque illam cernere. Secum ipse obluctabatur obstinate, ut rem corde tegetet et vultu alium se ostentaret. Nollet, credo, loqui, et fortassis haec mens poetae, cum ait obnixus: sed victus est, ut qui homo, ut qui amaverat.*

⁶¹⁰ A testimonianza il bisogno diffuso, iterato nei secoli, di attribuire a Enea uno sguardo che mostri il suo coinvolgimento per la regina è sufficiente anche solo una breve ricognizione di riscritture, volgarizzamenti e parodie. Maffeo Vegio, nel suo supplemento al poema virgiliano (1428), descrivendo il primo incontro tra Enea e Lavinia si serve del primo incontro tra Enea e Didone e insieme lo corregge, attribuendo all'eroe uno sguardo decisamente erotico: *Supp.* 466-70 *Haec inter matrum innumera nuruumque caterva/in medium comitata venit Lavinia virgo/sidereo deiecta oculos; quam Troius heros/virtute et forma ingentem, mirabile dictu,/ut vidit, primo aspectu stupefactus inhaesit* (ed. Schneider 1985). *Ut vidit* rinvia naturalmente all'*ut vidi, ut perii*, e fa di Enea la vittima di un colpo di fulmine; il nesso *primo aspectu* richiama la prima reazione di Didone alla vista di Enea (*Aen.* 1, 613 *primo aspectu*), come anche *stupefactus* (*Aen.* 1, 613 *obstipuit*), che riecheggia inoltre, insieme a *inhaesit*, lo sguardo di Enea sulla *pictura* (*Aen.* 1, 495). Vegio insomma riscrive l'ingresso in scena dell'eroina come un evento perturbante, capace di scatenare all'istante l'eros di Enea. Bartolomeo Beverini (1683), non trovando lo sguardo di Enea in Virgilio, nella sua traduzione fa leva sull'udito dell'eroe: "Mentre ad Enea meravigliose e belle/sembran tai cose e ne stupisce e gode/e non sa gli occhi fissi alzar da quelle,/ecco venir che la regina egli ode". Lo stesso fa Paul Scarron (1648), che attribuisce subito ad Enea uno sguardo su Didone e persino uno scambio ammirato di battute con Acate: "Comme Aeneas, triste et confus,/A peine à s'ôter de dessus/La trop véritable peinture/De Troie et de son aventure,/A certain bruit qu'il entendit,/Ayant levé la tête, il vit/Entrer la reine dans le temple. [...] /De demander s'il la contemple/Avec grande admiration./C'est une sottise question./Car elle étoit charmant et belle/Autant au jour qu'à la chandelle,/Et, jour et nuit, un vrai soleil [...]. Telle, et plus admirable encore [...] /Parut Didon à notre Enée. [...] /Aeneas, à chaque moment,/D'Achate disoit à l'oreille:/«Cette reine est une merveille.*/ Achate, enchérissant dessus,/Disoit: «Elle en est trois, et plus!»".

di Enea, hanno citato l'ingresso di Deifobe all'inizio del sesto libro, che, come Didone nel primo, interrompe la contemplazione dei fregi del tempio di Cuma da parte di Enea. Poiché tale snodo nell'episodio di Cuma è narrato da Virgilio diffusamente, si ipotizza che esso possa contribuire a normalizzare il vuoto presente nella scena del tempio di Cartagine:

Aen. 6, 33-37

Quin protinus omnia
perlegerent oculis, nisi iam praemissus Achates
adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
“Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit

Non possediamo il commento di Donato a questi versi, ma gli altri interpreti, da Servio agli umanisti, ricorrono in questo caso sia al motivo del *repentinus eventus rerum*, sia a una terminologia che suggerisce una connessione tra i due episodi (Servio ad esempio scrive in proposito: *ostendit plura fuisse, quam dixit, depicta*⁶¹¹, che ricorda il passaggio del commento donatiano sulla contemplazione della *pictura cartaginese*).⁶¹²

A quanto ho potuto vedere, Corradi è il primo a connettere esplicitamente la contemplazione della *pictura inanis* con l'*ekphrasis* del tempio di Cuma, quando ad *Aen.* 1, 464, scrive: *sic libro sexto picturam contemplatur*. Ma sul nesso tra le due scene si lavora soprattutto a partire dal ventesimo secolo. Per Eduard Norden (*Verg. Aen.* 6, 14 ss.), la contemplazione dei fregi del tempio di Cuma sarebbe

eine psychologische Unwahrscheinlichkeit, die Vergil selbst gefühlt hat, denn er sucht sie zu motivieren: Aeneas hat den Achates vorausgeschickt, um die Sibylle zu holen, und während er auf beider Ankunft wartet, betrachtet er die Darstellung [...]. Ganz analog wird die Beschreibung der Ἰλίου ἄλωσις I 441ff. eingekleidet (Aeneas, auch dort nach einem Sturm glücklich gelandet,

⁶¹¹ Cfr. anche La Cerda *Argumentum ad loc.: Plura sculpta erant, quae Troiani (nam aliquos cum Aenea fuisse ex hoc loco liquidum) ad exitum usque oculis perlustrarent: ni iam Achates adesset et Deiphobe Sibylla*

⁶¹² Ortensio riusa il verbo *pasco* di *Aen.* 1, 464: *dum dux Troianus monumentis Daedali oculos pascit, Sibyllam vatem accitum missus fuerat Achates. Reprehensio ab inutili spectaculo*. Nascimbeni, *Aen.* 6, 37 torna sul tema dell'inanità della *pictura*: *honesti obiurgatio in rebus inanibus ostendit non esse terendum tempus, sed sacris vacandum potius*.

betrachtet das Gemälde *reginam opperiens* 454), doch ist sie besser motiviert, da die Darstellung den Aeneas angeht.

Norden attribuisce alla formula *praemissus Achate* (*Aen.* 6, 34) una funzione analoga a quella dell'espressione *reginam opperiens*. Come nel primo libro Enea contemplerebbe la *pictura* per ingannare il tempo in attesa di Didone, così nel sesto egli osserverebbe i rilievi del tempio in attesa di Acate e della Sibilla. Analogamente Richard Heinze ritiene che sia l'*ekphrasis* del primo libro sia quella del sesto abbiano una funzione eminentemente tecnica: "Virgilio, che tende a comporre per scene, deve tenere impegnato Enea fino a che non compaiono nel I la regina, nel VI la Sibilla: a questo servono le raffigurazioni nella cui contemplazione egli si immerge."⁶¹³ Lo studioso cita il passaggio dalla contemplazione della *pictura* all'arrivo di Didone e l'orchestrazione dell'episodio di Cuma al fine di dimostrare che Virgilio si serve di eventi improvvisi, interruzioni brusche (ciò che di fatto Donato aveva chiamato *repentinus eventus rerum*), come costanti del suo modo di organizzare il racconto ("Virgil liebt es, die Handlung mit einem plötzlichen und starken Ruck zu eröffnen").⁶¹⁴

Viktor Pöschl (1950), perfettamente consapevole di quanto sia arduo trovare segnali dello sguardo di Enea su Didone,⁶¹⁵ per venirne a capo si rifà proprio a questo passaggio di Heinze. La tecnica cui allude l'autore della *Vergils epische Technik*, dice in sostanza, è applicata dal poeta anche in un altro passaggio dell'episodio del tempio di Cartagine, che aiuterebbe a comprendere meglio la dinamica dello sguardo di Enea all'arrivo di Didone: si tratta del momento in cui l'eroe esplora l'edificio e di colpo riconosce le vicende di Troia nella *pictura* (*Aen.* 1, 454-56). Pöschl considera cioè strutturalmente simili i versi che descrivono l'imbattersi dell'eroe nella *pictura* mentre sta guardando il tempio e i versi che descrivono l'ingresso di Didone mentre Enea sta guardando la *pictura*. Fatto ciò, egli può interrogarsi sul preciso punto in cui la regina

⁶¹³ Heinze 1996, ed. ital.: 430.

⁶¹⁴ Heinze 1915³: 317 (ed. ital.: 351-52). L'accostamento tra i due snodi narrativi è presente anche in studi contemporanei: si veda ad es. Clausen 2002: 34: "Aeneas now loses himself in contemplation, gazing silently, fixedly at these vivid scenes—as on a later occasion, in Cumae, he would have gone on studying the scenes on the temple doors had not the priestess interrupted him with a brusque reminder that his business lay elsewhere. So here his sombre reverie is interrupted by the entry of the queen, Dido in all her beauty, with a great crowd of warriors surrounding her".

⁶¹⁵ Pöschl 1950: 107-108, n. 1.

col suo ingresso commuta, come aveva scritto Donato, *animus et studium* di Enea. E il punto è l'ultima scena della *pictura* descritta da Virgilio, quella che ha per protagonista Penthesilea, presentata come *dux* (*ducit [...] agmina*), come *bellatrix*, come *virgo* che osa competere con gli uomini (*audetque concurrere [...] viris*), figura femminile che spicca in mezzo a una folla di maschi:

Aen. 1, 491-3
Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,
bellatrix audetque viris concurrere virgo.

Pöschl è quindi tra i primi a vedere in Penthesilea “eine innere Vorbereitung des Auftretens der Dido”⁶¹⁶, motivo per cui comparirebbe alla fine della sequenza delle pitture: “Sie bildet gleichsam die Überleitung zu der heldenhaften Königin: Penthesilea und Dido (*‘dux femina facti’*) gehören innerlich verwandten Bereichen des Mythos an”.⁶¹⁷ E più avanti lo studioso chiarisce che Penthesilea rappresenta “die innere Vorbereitung (des Lesers wie des Äneas) auf das Erscheinen der Dido, das unmittelbar folgt”. L'esempio dimostra “die Kunst der zarten Übergänge und der sorgsam Verknüpfung”, l'arte sottile che ha Virgilio nel compiere transizioni e connessioni.⁶¹⁸

Molta letteratura critica contemporanea ha valorizzato, dopo Pöschl, l'ultima immagine su cui si interromperebbe la contemplazione della *pictura*, rintracciando in essa l'anello di congiunzione tra la *pictura inanis* e, per usare la formula serviana, la *plenitudo* del corpo di Didone. La terminologia impiegata in questi studi ricorda spesso da vicino quella donatiana.

Gian Biagio Conte ad esempio considera il passaggio narrativo di cui ci stiamo occupando un esempio del

procedimento [tipico di Virgilio] che compone il senso del discorso attivando la partecipazione integrativa del lettore, un modo di connotare la

⁶¹⁶ Ma già Paolo Beni sottolineava in qualche modo il passaggio brusco dalla *pictura* alla regina: *A bellica picturae narratione ad reginae adventum progreditur*.

⁶¹⁷ Pöschl 1950: 104, n. 2.

⁶¹⁸ Pöschl 1950: 242.

parola semplice rendendola densa di significati impliciti. (Che poi è il modo di parlare proprio della poesia) [...]. Enea sta osservando i rilievi del tempio di Giunone a Cartagine: proprio quando i suoi occhi hanno identificato la figura di Penthesilea, la bella e valorosa regina delle Amazzoni morta per mano di Achille - che, quando l'ebbe uccisa, ne restò innamorato e la pianse - in quel momento appare Didone: e gli occhi di Enea si volgono a lei.

Lo studioso, in genere critico nei confronti di Pöschl, in nota, almeno su questo punto, si dichiara d'accordo con lui.⁶¹⁹

Per E. L. Harrison,

the continuity achieved by letting Aeneas' gaze shift suddenly from the image of Penthesilea [...] to the matching real-life figure of the queen is surely designed to imply the transference to Dido of the hero's amazement and admiration [...].⁶²⁰

M. Heerink scrive:

While Aeneas is watching his former ally, the Amazon queen Penthesilea, on the battlefield, Dido enters the scene and interrupts Aeneas' viewing [...]. A link is created between the two characters by the narrator, by means of this associative transition from one regina to another, but also by the focaliser Aeneas, who interprets Dido as Penthesilea, as it were, and thus as an ally.⁶²¹

S. Lonsdale commenta così la scena:

As he turns the gaze upon himself in combat with the Achaeans and the Amazon queen Penthesileia, Aeneas grows aware of the presence of the Carthaginian queen [...]. The sight of Dido diverts Aeneas' attention; and to emphasize this shift in attention, the panoramic ecphrasis modulates to a more narrowly focussed simile.⁶²²

⁶¹⁹ Conte 1984b: 107 e n. 14.

⁶²⁰ Harrison 1989: 9-10, n. 29. Vd. anche De Grummond 1974:188. Wilhelm 1987: 45.

⁶²¹ Heerink 2014: 77.

⁶²² Lonsdale 1990b: 17-18.

Nei suoi studi sull'*ekphrasis* nell'*Eneide*, in particolare su quella della *pictura* del tempio di Giunone, M. J. Putnam approfondisce la questione:

The immediacy that first allows us to visualize the scene without the interruptions of spacial placement or of response on the part of Aeneas, as participant viewer⁶²³

Secondo lo studioso, il momento ecfrastrico irromperebbe senza soluzione di continuità nella narrazione congiungendosi alla similitudine Didone-Diana⁶²⁴:

The energy only implicit in the inert picture suddenly is activated as it works its way into the epic tale itself [...]. The ekphrastic moment and subsequent simile serve parallel purposes here, and each aims to complement Dido.⁶²⁵

Altrove Putnam si concentra sulla modalità retorica in base a cui Penthesilea muove dall'*ekphrasis* al narrato facendosi allegoria di Didone. La tonalità virgiliana, scrive lo studioso, cambia. Penthesilea si stacca dal passato iliaco e diventa presente e viva:

In the murals her fate [di Didone] is anticipated in her implicit portrayal as Penthesilea, who is the ultimate figure to be delineated, just as she is the last chronologically among those Aeneas beholds who are associated with Troy's collapse. As important as her concluding placement is that she is the only character within the *ekphrasis* who is treated as both active and alive, in the present. [...] The reader is therefore prepared, in terms of narrative thrust and rhetorical parallelism, as *ekphrasis* blends into the ongoing plot line, to merge art with reality and to imagine Penthesilea as Dido. And certainly the complementarity doesn't strike the reader amiss. Here is one powerful woman seen in terms of another, the physicality of the amazon queen's virginal, deliberately husbandless heroism serving as due commentary on chaste Dido's more political virtuosity. But in allegorizing herself as

⁶²³ Putnam 1998: 34.

⁶²⁴ Sui rapporti tra *ekphrasis* e similitudine in Virgilio, vd. Putnam 1998: 11-12, secondo il quale "the two devices have in common the fact that each stands as a metaphorical way to review the context in which it is placed and to shed new light on it".

⁶²⁵ Putnam 1998: 36.

Penthesilea, Dido also unwittingly monumentalizes her own debasement and death.⁶²⁶

Un lavoro non dissimile fa Philip Hardie, che evidenzia come Penthesilea, che è *figura*, non possa che confluire in un'altra *figura*, la similitudine Didone-Diana:

The simile at 498-502, the verbal image that together with the artistic image of Penthesilea textually frames the first entrance of Dido, asks to be focalized through the eyes of the viewer within the narrative [...], Aeneas himself, who sees Dido through a haze of associations that may well incline him to love at first sight.⁶²⁷

Chiuso così tra *ekphrasis* e similitudine Enea non può che vedere Didone e innamorarsene a prima vista, commutando lo *stupor* causato dall'*ekphrasis* in *stupor* causato da Didone, secondo la tipica equivalenza tra opera d'arte e figura femminile di grande bellezza⁶²⁸:

Dido enters as if she steps out of the reliefs, a flesh-and-blood materialisation of the Amazon queen Penthesilea [...]. But Dido is immediately transformed back into a work of art, of a verbal kind, when in place of an unmediated description of her person we are offered the simile of Diana [...]. The Virgilian text leaves it as an unspoken inference that the *stupor* Aeneas experiences at the artworks will immediately be transferred to the sudden vision of the living queen, *forma pulcherrima* 'most beautiful of form'. The line between the two kinds of amazement, at a work of art and at a supremely beautiful human being, is one that is difficult to draw [...]. But the attempts to discriminate is misguided, given the routine interference in ancient writing on art between aesthetic and erotic responses. This interference may be traced from one end to the other of the story of Dido and Aeneas.⁶²⁹

⁶²⁶ Putnam 2001: 172. Vd. anche Fernandelli 2012: 480-81.

⁶²⁷ Hardie 1998: 78-9.

⁶²⁸ Vd. Sharrock 1991.

⁶²⁹ Hardie 2002: 185.

Il percorso ermeneutico è dunque lungo e articolato. Donato, forse sulla scorta di Servio, mette in rilievo che a spostare lo sguardo di Enea dalla *pictura* è il *repentinus eventus* costituito dall'arrivo di Didone. Ancora a lui si deve l'individuazione di una sorta di eros politico alla radice del rapporto tra l'eroe e la regina. Queste due intuizioni confluiscono in La Cerda e sono sviluppate dagli studiosi contemporanei. La prima tenderà a dimostrare lo spostamento dello sguardo di Enea dalla *pictura* a Didone, mettendo in contatto, come aveva fatto Corradi, l'*ekphrasis* del primo libro con quella del sesto e mostrando che in entrambi i casi l'arrivo della persona attesa (Didone/la Sibilla⁶³⁰) comporta l'interruzione dell'*ekphrasis* e il conseguente spostarsi dello sguardo. La seconda intuizione donatiana è nutrita dalla prima: se il *repentinus eventus rerum* si verifica quando lo sguardo di Enea è concentrato su Pentesilea, ne deriva di conseguenza l'individuazione dei tratti politico-militari che accomunano la regina delle Amazzoni e la regina cartaginese, nonché i nessi che per quella via portano all'innamoramento.

Ma non tutto è così lineare. Le differenze tra l'episodio del primo libro e quello del sesto non sono irrilevanti. Virgilio racconta dettagliatamente lo sguardo dell'eroe sulla *pictura* di Cartagine e quando all'improvviso compare Didone non ne registra lo spostamento; a Cuma invece lo sguardo sul fregio è esplicitamente interrotto dall'arrivo della Sibilla, che si rivolge direttamente ad Enea perché *non hoc ista sibi tempus spectacula poscit* (*Aen.* 6, 37)⁶³¹. Analogamente, la scoperta della *pictura* di Cartagine da parte di Enea è introdotta da un *videt*, mentre nessun accenno allo sguardo dell'eroe suggerisce che Didone sia entrata nel suo campo visivo. Non va trascurato inoltre che, seppure lo sguardo di Enea volge da Pentesilea a Didone, la registrazione della sua reazione emotiva tarda a venire, mentre sicuramente più immediata è la reazione molto calorosa all'arrivo dei compagni (*Aen.* 1, 510 *videt*; 1, 513 *obstipuit*; 1, 514-15 *avidis coniungere dextras/ardebant*). Il lavoro critico condotto sull'*ekphrasis* attraverso i secoli tende a far sì che il salto dello sguardo si compia e approdi sulla regina; è un dato

⁶³⁰ Si veda il travestimento di Lalli, che aggiunge alla similitudine con Diana un paragone tra Didone e la Sibilla: "e insomma puoi, se sta, camina o parla/a la savia Sibilla assomigliarla".

⁶³¹ Un rimprovero analogo a quello che, secondo Donato, saremmo portati a rivolgere a Enea *inanibus captus*.

di fatto che invece esso deve passare, con un profluvio di energie affettive, prima sui compagni ritrovati. È probabilmente questo il motivo per cui si continueranno a cercare le tracce del passaggio visivo ed emotivo dalla *pictura* alla regina, dalla finzione di Pentesilea a Didone, *forma pulcherrima*.⁶³² Hardie segnalerà la difficoltà di individuare quelle tracce (“the line between the two kinds of amazement, at a work of art and at a supremely beautiful human being, is one that is difficult to draw”⁶³³). Di certo, se Virgilio ne ha lasciate, non possono che trovarsi tra la Pentesilea della *pictura* e la Diana della similitudine.

⁶³² Sicuramente il tema della bellezza, molto accentuato nella similitudine omerica, ma già più debole in quella apolloniana, in Virgilio subisce una riduzione. I commentatori si pronunceranno spesso su questo aspetto, anche perché esso si trascina dietro in maniera più o meno dichiarata il problema dello sguardo di Enea. Per Corradi ad es. Virgilio tace volutamente il dettaglio della preminenza e della riconoscibilità di Didone. Questa scelta narrativa sarebbe dettata dalla sua sensibilità di poeta latino, amante della *gravitas* e della *brevitas*, a differenza del greco Omero. Ciò nonostante, Didone resta altamente riconoscibile: la preminenza e l'ampio seguito che l'accompagna, che ne evidenzia il rango, sono sufficienti perché non passi inosservata. Inoltre l'espressione *forma pulcherrima* esalta la sua bellezza e al contempo, riverberando nella similitudine, esalta la bellezza di Diana. Qui Corradi elogia ancora una volta l'acutezza di Virgilio rispetto alla rozzezza omerica: il poeta greco infatti, confrontando la bellezza di Artemide con quella delle ninfe, era costretto a paragonare la bellezza regale di Nausicaa con quella servile delle ancelle, operazione che al commentatore appare del tutto inopportuna. Per Pontano l'espressione virgiliana *forma pulcherrima* è più che sufficiente, anzi essa è—come sempre la bellezza femminile—un'esca pericolosa per lo sguardo maschile, innanzitutto per lo sguardo del *pius* Enea. Pontano dedica alla questione una nota ricchissima di citazioni, con passi di Filone, Clemente Alessandrino, Dione Crisostomo, e conclude con la *sententia* di Publilio Siro: *Nil peccant oculi, si animus oculis imperet*. Sulla bellezza di Didone si soffermerà brevemente anche Heyne (*Excursus XX*, p. 61), annotando che Virgilio la esprime con un unico aggettivo, *pulcherrima*. Il tema è poi variamente trattato negli studiosi contemporanei: vd. ad es. Putnam 1995: 40.

⁶³³ Hardie 2002: 185.

II) *Pertemptant*

1. *Vehementer, leviter*

1.2. Probo

Tra le critiche che Probo rivolge al modo secondo cui Virgilio ha adattato la similitudine omerica Nausicaa-Artemide a Didone-Diana, una si concentra sul verso dedicato a Latona:

Verg. *Aen.* 1, 502
Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus.

Qui la differenza tra l'adattamento virgiliano e il modello omerico è sicuramente marcata. In *Od.* 6, 106 Letò esprime in un lampo fugace un sentimento di gioia e soddisfazione materna: γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ.⁶³⁴ Si tratta di un breve accenno collocato nel corpo della similitudine, nel secondo emistichio del terzultimo verso, in una posizione dunque scarsamente rilevata. La formula γέγηθε δέ τε φρένα appare anche nell'*Iliade*, in una similitudine che descrive la gioia silenziosa di un pastore di fronte al cielo stellato (*Il.* 8, 559 γέγηθε δέ τε φρένα ποιμήν), gioia che corrisponde, nella narrazione, a quella dei Troiani che bivaccano tra i fuochi dell'accampamento. Letò e il suo godimento invece non hanno un corrispettivo nel narrato e già il peripatetico Megaclide (IV a.C.), proponendo la lettura alternativa ἀνὰ δρία παπαλόεντα al posto di γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ, aveva probabilmente giudicato il

⁶³⁴ Si veda anche *Hymn. Hom. Ap.* 12-15 χαίρει δέ τε πότνια Λητώ, οὔνεκα τοξοφόρον καὶ καρτερόν υἱὸν ἔτικτε./χαῖρε, μάκαιρ' ὦ Λητοῖ, ἐπεὶ τέκες ἀγλαὰ τέκνα./Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν; 204-205 οἱ δ' ἐπιτέρπονται θυμὸν μέγαν εἰσορόωντες/Λητώ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεὺς. Knauer per *Aen.* 1, 502 rinvia a *Il.* 14, 156 (Era, osservando Ares in battaglia, gioisce in cuore, χαῖρε δὲ θυμῷ) e *Il.* 18, 556 (tra le immagini scolpite sullo scudo di Achille, un re, osservando il lavoro dei campi, gioisce tacitamente: βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σιωπῆ/σκῆπτρον ἔχων ἐστήκει ἐπ' ὄγμου γηθόσυνος κῆρ). Cfr. anche *Il.* 6, 481 χαρεῖη δὲ φρένα μήτηρ e infine *Od.* 6, 155-156, l'elogio di Nausicaa da parte di Odisseo, che sembra riprendere—come avviene per la similitudine con Artemide—l'accenno alla gioia della madre interno al paragone: τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ, τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι: μάλα πού σφισι θυμὸς/αἰὲν ἐυφροσύνησιν ἰαίνεται εἵνεκα σεῖο./λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιγεῦσαν.

sentimento di Letò un'incongruenza. Secondo Hainsworth, infatti, Megaclide doveva aver notato un problema di visualizzazione: quando Letò avrebbe poggiato il suo sguardo su Artemide, così da gioirne?⁶³⁵ Ed è forse sulla scia di riserve di questo tipo che, per una mania di coerenza tipica degli alessandrini, Apollonio Rodio, nella sua versione della similitudine omerica, aveva ridotto la figura di Letò a un semplice matronimico (Λητωΐς).⁶³⁶

Tali riserve non sembrano toccare Virgilio. Il poeta, anche se nel suo adattamento tende in linea di massima a semplificare la similitudine omerica, sceglie di valorizzare la figura di Latona, che colloca a conclusione del paragone, in posizione enfatica, e alla quale, aggiungendo *tacitum* e soprattutto *pertemptant*, assenti dal testo greco, finisce per dedicare l'intero esametro.⁶³⁷ Questo ampliamento non passa inosservato, anzi finisce per ricevere, nei secoli, sempre più attenzione.

Il primo, per quel che ne sappiamo, a manifestare una qualche scontentezza critica è Probo, così come ci viene riportato da Aulo Gellio:

⁶³⁵ Hainsworth *ad loc.* Sulla figura dell'osservatore in questo tipo di similitudini vd. Lonsdale 1990.

⁶³⁶ Su questo aspetto del paragone apolloniano, vd. ad es. Clausen 2002: 36 e ss.: "In Apollonius' simile there are no superfluous or unrelated details, as there are, or rather, as to a Hellenistic poet there would seem to be, in Homer's simile."

⁶³⁷ La figura della madre è tipica dei contesti epitalamici. In ambito latino, Catullo ad es. contrappone esplicitamente l'abbraccio materno all'amplesso con il futuro sposo (vd. Catull. 62, 21-23; 64, 87 e ss. vd. Fernandelli 2012: 11 e n. 36). Il tema della madre, filtrato attraverso Apollonio e soprattutto Virgilio, ricompare in età imperiale. Se Silio Italico enfatizza la visualizzazione della scena, un vero e proprio spettacolo offerto dalla figlia Diana (15, 769-70 *ut, cum venatu saltus exercet opacos/Dictynna et laetae praebet spectacula matri*), gli adattamenti che la similitudine riceve in epoca flavia si concentrano sulla natura del sentimento materno. Nell'*Achilleide*, ad es., Stazio come "commento" alla similitudine tra Achille e Castore (1, 180-83), inserisce un breve accenno al sentimento che coglie Teti alla vista del figlio: *Ach.* 1, 183 *angunt sua gaudia matrem*. Il poeta introduce cioè una nota dolente nei *gaudia* della madre, che trasferisce dalla similitudine alla narrazione: Teti prova un misto di gioia e di angoscia, perché conosce il destino di morte precoce che aspetta il figlio. Valerio Flacco, nella similitudine Medea-Proserpina (5, 343-349), inverte la direzionalità del sentimento (5, 349 *miseros exosa parentes*): a provarlo non è più la madre per la figlia ma la figlia per i *parentes*; ne proietta la formulazione nel futuro, quando Medea avrà incontrato Giasone; il sentimento d'amore si muta in odio, l'odio che la fanciulla, innamorata di Giasone, proverà per i genitori; esso ha come corrispettivo nella similitudine il pallore mortuario di Proserpina, strappata alla madre nel fiore degli anni, la fuga di ogni bellezza alla vista dell'Averno (5, 347 *palluit et viso pulsus decor omnis Averno*). Insomma in questi rifacimenti il motivo della madre è caratterizzato da tratti che possiamo definire ominosi. In Virgilio invece ciò che conta, per la quantità di reazioni interpretative sempre diverse suscitate nel corso dei secoli, è la resa enigmatica del sentimento materno. Per una dilatazione estrema dell'accenno alla madre si veda Claudian., *paneg. dictus Olybrio et Probino coss.*, 177-191, dove la similitudine è integralmente dedicata a Latona, cui viene paragonata Proba, madre dei consoli celebrati.

Gell. 9, 9, 15

atque illud impense Probum esse demiratum in Vergilio dicebant, quod Homericam quidem Λητώ γαυδίον γαυδέα γένυον et intimum atque in ipso penetrati cordis et animae vigen, siquidem non aliud est: γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ, ipse autem imitari hoc volens gaudia fecerit pigra et levia et cunctantia et quasi in summo pectore supernantia; nescire enim sese, quid significaret aliud ‘pertemptant’

Probo, come si vede, rimprovera a Virgilio di aver reso il γέγηθε omerico, così efficace e intenso nel tratteggiare la gioia di Λητώ⁶³⁸, con *pertemptant*. Γέγηθε, secondo il grammatico, colloca la gioia della madre *in ipso penetrati cordis et animae*. *Pertemptant* invece pone a suo parere il sentimento materno *in summo pectore*, lo rende cioè superficiale, quasi passeggero. A questo modo il godimento genuino di Λητώ è soppiantato da una gioia svogliata, leggera, esitante, che “galleggia” sulla superficie del petto.⁶³⁹

L’obiezione è interessante anche perché, nel suo conclusivo articolarsi, lascia intuire una perplessità sul senso del verbo. Mentre alla formula omerica γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ, è attribuito un significato chiaro, discernibile da tutti (*non aliud est*⁶⁴⁰), l’espressione virgiliana crea disagio in chi legge. Gellio sembra alludere al fatto che potrebbero esistere altre accezioni di *pertemptant*, ma che queste a Probo non risultavano: *nescire enim sese, quid significaret aliud pertemptant*.⁶⁴¹ È come se il grammatico si fosse espresso così: il ricorso a *pertemptant* smorza la potenza del

⁶³⁸ Lindermann *ad loc.* ipotizza che la forma greca sia qui impiegata da Gellio-Probo in consapevole opposizione con il nome latino *Latona*, giacché in seguito proprio la differente descrizione dell’emozione della madre di Artemide-Diana in Omero e Virgilio fonda l’argomentazione critica. Si notino la figura etimologica e l’allitterazione *GAUDIUM GAUDEAT intimum et Genuinum*, a sottolineare la felicità dell’espressione omerica.

⁶³⁹ La variante *supereminentia* in luogo di *supernantia*, come nota Lindermann *ad loc.*, potrebbe fare il verso al *supereminet* virgiliano (*Aen.* 1, 501).

⁶⁴⁰ *Siquidem non aliud est*: “giacché non significa altro, giacché questo è il significato”; ma vd. la traduzione di Marache: “s’il est vrai que γέγηθε... n’est pas autre chose”, che introdurrebbe una nota di incertezza anche sul significato del testo greco. Gellio mostrerebbe cioè che il sentimento materno ha qualcosa che non funziona neppure nella similitudine odissiaca. Vd. anche Lindermann *ad loc.*, secondo il quale qui *siquidem* sarebbe impiegato al posto di un *quoniam* causale o di un *quod*, per caratterizzare l’affermazione come opinione soggettiva di Probo, nel senso di “...se io ho compreso correttamente almeno l’espressione γέγηθε”, con rinvio all’incertezza finale espressa a proposito del verbo *pertemptant*.

⁶⁴¹ Come nota Lindermann *ad loc.*, in quest’obiezione probiana il gusto soggettivo sembra avere il sopravvento sul giudizio critico.

sentimento di Ἀητῶν, a meno che non vi siano altri significati di questo verbo che io non conosco.⁶⁴²

1.2. Servio

L'osservazione probiana riecheggia nelle parole che Servio dedica al verbo:

PERTEMPTANT

modo vehementer temptant. alibi leviter, ut <Verg. *Aen.* 5, 827-828> *blanda vicissim gaudia pertemptant mentem. sunt enim multa quae pro locis intelleguntur, ut 'inpotens' et satis et minus et nihil potens significat.*

Il commentatore—ponendo la propria sensibilità verbale come criterio interpretativo (lo fa anche per il commento all'aggettivo *tacitum*, che a suo parere aumenterebbe la potenza del sentimento materno⁶⁴³)—sottolinea l'oscillazione semantica di *pertempto*,

⁶⁴² *Pertempto* è un frequentativo di *teneo*, il cui senso è intensificato e omogeneamente diffuso dal *per-*; esso indica un afferrare che genera un fremito (vd. in particolare *TLL* II c B 1, 2; *OLD* 2). Gellio riusa il verbo col significato di saggiare il battito sanguigno a chi è febbricitante (18, 10 *errare istos, qui in exploranda febris venarum pulsus pertemptari putant, non arteriarum*; esso è poi sostituito da *attingere*, gr. ἄπτω). Può essere utile mettere a confronto alcune traduzioni italiane dal '300 a oggi, scelte a titolo esemplificativo per mostrare la forte oscillazione semantica del verbo: Ciampolo di Meo Degli Ugurgieri: *grande allegrezza tocca al tacito core di Latona*; Ludovico Dolce: *E di Latona intanto alto diletto./ mirando la figliuola, ingombra il petto*; Annibal Caro: *onde a Latona/s'intenerisce per dolcezza il core*; Tasso: *Latona intanto un tacito dolcior/correr si sente per le vene al core*; Beverini: *A Latona che vede il dolce aspetto/d'una tacita gioia inonda il petto*; Bondi: *la vede/dal ciel Latona, ed il materno seno/un secreto piacer lusinga e tenta*; Calzecchi Onesti: *la gioia riempie il muto cuor di Latona*; Canali 1978-83: *una gioia penetra nel silenzioso cuore di Latona*; Ramous 1998: *e a Latona segretamente di gioia si gonfia il cuore*; Scarcia 2002: *una gioia silenziosa s'insinua nel petto di Latona*; Sermonti 2007: *trasale il cuore di Latona di un entusiasmo segreto*; Fo 2012: *l'animo di Latona, in silenzio, è pervaso di gioia*.

⁶⁴³ Servio e Servio Danielino spiegano l'aggettivo mediante tre citazioni: *Aen.* 1, 502 *TACITUM maior enim est taciturnitatis adfectus, ut supra* <Verg. *Aen.* 1, 37> *haec secum. sic Terentius ut* <*hec.* 1, 2, 107> *mecum tacita gaudeam. TACITUM PRO TACITE, UT* <Verg. *Aen.* 7, 343> *tacitumque obsedit limen Amatae; AUT TACITA GAUDET*. La prima citazione riguarda il monologo di Giunone nell'incipit del poema: Verg. *Aen.* 1, 37 *cum Iuno aeternum servans sub pectore vulnus/haec secum*. Il sentimento di Latona, tacito e collocato nel *pectus*, ricorda a Servio la ferita d'odio che cova nel *pectus* di Giunone e a cui la dea dà sfogo tra sé e sé, *secum*, cosa che accresce la veemenza delle sue emozioni: Serv. Dan. *ad loc.* *QUIA VEHEMENTIOR AFFECTUS EST SINE CONSCIO*. Il commentatore, come si vede, mette in relazione la gioia inespressa di Latona con un *adfectus sine conscio*, un sentimento inconscio. La seconda citazione è tratta dall'*Hecyra* di Terenzio (Ter. *hec.* 1, 2, 106-107 *haud propterea te rogo,/uti hoc proferam, sed ut tacita mecum gaudeam*) e sembra accostare il verso di Virgilio all'espressione proverbiale *in sinu gaudere* (Tosi 1771; vd. *infra*: 301). Servio Danielino cita infine *Aen.* 7, 343 *tacitumque obsedit limen Amatae*, pochi versi prima di un'altra occorrenza di *pertempto* nell'*Eneide*, dove il verbo descrive l'avvelenamento di Amata da parte del serpente di Alletto: *Aen.* 7, 354-357 *ac dum prima lues udo sublapsa veneno/pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem/necdum animus toto percepit pectore flammam,/mollis et solito matrum de more locuta*. Sul possibile nesso tra il virgiliano *pertemptat sensus* e l'espressione lucreziana *titillare sensus* (2, 429), vd. *infra*: 291, n. 676.

che può suonare, a seconda del contesto (*pro locis*), *vehementer* o *leviter*. A Probo, che ritiene che *pertemptant* possa suonare solo *leviter* (si ricordi che *levis* figurava tra i vari aggettivi attribuiti dal grammatico ai *gaudia* di Latona), Servio sembra di fatto ribattere che *pertemptant* può *anche* suonare *vehementer*, come appunto ad *Aen.* 1, 502. Ma non si ferma qui. Nel tracciare la distinzione tra i due gradi di intensità del verbo, il commentatore propone un esempio tratto dal quinto libro dell'*Eneide*, il cui accostamento a *Aen.* 1, 502 si rivelerà particolarmente stimolante per la ricezione critica del passo. Servio cioè avvicina per opposizione il *pertemptant* “veemente” che definisce la gioia di Latona a un *pertemptant* più “lieve”, che definisce la gioia di Enea:

Aen. 5, 827-828

hic patris Aeneae suspensam blanda vicissim
gaudia pertemptant mentem

Il passo del quinto libro descrive il momento in cui l'angoscia e la tensione dell'eroe, costretto a rimettersi per mare, si allentano a poco a poco in *blanda gaudia* con l'arrivo della bonaccia.⁶⁴⁴ I due passi sono contenutisticamente molto distanti tra loro, ma i versi in questione sono estremamente simili.⁶⁴⁵ Servio, proprio giocando sul *vehementer* e il *leviter*, sottolinea la diversità delle situazioni narrative dentro cui essi sono collocati. Ma intanto registra per la prima volta l'affinità formale tra *Aen.* 1, 502 ed *Aen.* 5,

⁶⁴⁴ L'impiego dell'avverbo *leviter* da parte di Servio indica probabilmente la scarsa convinzione con cui l'eroe, provato da tante sventure, si lascia tentare da un sentimento positivo (il che sembra essere avvalorato dalla connotazione della *mens* di Enea come *suspensa*, nonché dal termine *vicissim*, su cui vd. *infra*: 290, n. 671). Fratantuono-Smith *ad loc.* notano che si tratta della seconda e ultima occorrenza dell'aggettivo *blandus* nell'*Eneide*: esso era già comparso ad *Aen.* 1, 670 *nunc Phoenissa tenet Dido blandisque moratur/uocibus*, le parole con cui Venere descrive l'atteggiamento pericolosamente seduttivo di Didone nei confronti del figlio. La fonte virgiliana, nel caso di *Aen.* 5, 527-28, potrebbe essere Catullo 64, 236-37 *quam primum cernens ut laeta gaudia mente/agnoscam*, le parole con cui Egeo spiega al figlio Teseo che l'avvistamento di una vela bianca sarà per lui motivo di gioia. Il verso, come notano Smith-Fratantuono *ad loc.*, è imitato da Petron. 128, 6-7 *mox ubi fugerunt elusam gaudia mentem*, la fuga repentina della gioia al risveglio dal sogno di possedere un lauto bottino.

⁶⁴⁵ Sulla somiglianza tra *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 827-828, vd. Roiron 1908: 11: “Virgile décrit ainsi tour à tour la joie de Latone et d'Enée, A 1. 502 *Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*, A 5. 827 sq. *hic patris Aeneae suspensam blanda vicissim/gaudia pertemptant mentem*. On trouve là à la fois une expression identique ‘*pertemptant gaudia*’, une pensée pareille ‘*pertemptant gaudia pectus*’, ‘*blanda gaudia pertemptant mentem*’, et un détail équivalent au point de vue de l'attitude extérieure, qui est le silence, quoique différent quant à la cause ‘*tacitum*’, ‘*suspensam*’. Vd. anche Rieks 1989: 210.

827-828.⁶⁴⁶ D'ora in poi chi leggerà *Aen.* 1, 502 con l'ausilio del commento serviano accosterà, foss'anche inconsapevolmente, il *pertemptant* di *Aen.* 1, 502 al *pertemptant* di *Aen.* 5, 828, i *gaudia* di Latona ai *blanda gaudia* dell'eroe.⁶⁴⁷

2. L'assenza dei *parentes*

2.1. Corradi

La discussione su *Aen.* 1, 502 trova nuova linfa parecchi secoli dopo, in epoca umanistica. Sebastiano Corradi dedica ampio spazio alla questione del grado di intensità da attribuire a *pertemptant*:

Et hoc Probus reprehendit, quod minus dicatur, quam sit expressum ab Homero, cum dixit γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ, quibus verbis credit Probus expressum esse magnum quoddam gaudium, certe multo maius quam Virgilius expressit, cum lentum quoddam gaudium, leve, et pigrum hoc verbum *pertemptant* expressisse videatur. Nos autem dicimus per pectus plus quam per φρένα significari, et verbum *pertemptant* esse gravissimum, sive a teneo sive a tendo, ut dicunt grammatici, ducatur; cum verba huiusmodi vim quasi multiplicent, et poeta nunc addat propositionem per, quae solet augere. Itaque Servius recte videtur interpretari *pertemptant*, 'vehementer temptant'. Fac tamen poetam nostrum minus expressisse, an propterea videtur reprehendendus? Ego certe non video cur reprehendi debeat, si quod graece bene dicitur, is latine prorsus exprimere aut non possit aut etiam nollit, praesertim cum verum sit, quod Cicero *Tusculana* quarta scribit ita <Cic. *Tusc.* 4, 6, 13>: *cum ratione animus movetur placide atque constanter; tum illud gaudium dicitur; cum autem inaniter et effuse animus exultat, tum*

⁶⁴⁶ Va ricordato che una decina di versi prima Virgilio ha tratteggiato la reazione rincuorata di Venere alle parole di Nettuno, che le ha garantito una navigazione sicura per la flotta troiana (*Aen.* 5, 816). Strutturalmente il lettore poteva (e può) avvertire qui una variazione chiasmica del nesso tra Diana e Latona: come una figlia (Diana=Didone *laeta*) suscita una tacita reazione positiva nella madre (*Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*), così una madre (Venere, *laeta pectora*) anticipa in sé il sollievo del figlio (Enea, *gaudia pertemptant mentem*).

⁶⁴⁷ Nella sua edizione di Gellio, Rolfe commenta: "*Pertempto* means 'try thoroughly', hence 'affect deeply'. Probus must have taken *per* in the sense of 'over', 'on the surface', thus giving *pertempto* a meaning of which no example exists." Gamberale 1969: 115 ribatte che "è lo stesso Servio a fornire il motivo dell'errore di Probo [...]. Non dunque una strana identificazione di *per-* con *super-* ha originato l'interpretazione probiana, ma, mi sembra, un altro esempio dello stesso Virgilio, l'unico, oltre a *Aen.* 1, 502, in cui il verbo sia retto dal soggetto *gaudia*; anche se, si intende, in *Aen.* 5, 827 il senso di *pertempto* è lo stesso di sempre, e l'illusione di *leviter* è data dall'aggettivo *blanda* che accompagna il sostantivo *gaudia*." Secondo lo studioso dunque, all'origine delle riserve di Probo ci sarebbe la confusione tra *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 827-28, confusione che, come vedremo, si riproporrà costantemente nel corso dei secoli.

laetitia gestiens vel nimia dicitur. haec laetitia non modo non cadit in deam, sed ne in sapientem quidem: quando, ut ait idem Cicero <Cic. *Tusc.* 4, 31, 66>, *gaudere decet, laetari non decet*. Huc poeta respexit, cum et gaudia et tacitum pectus dixit et illo verbo, *pertemptant*, temperavit, quo si Homerus non respexit, ille potius, quam Virgilius, est reprehendendus. Ut vero Latona gaudet apud Homerum, sic Nausicaae parentes gaudere possunt; sed hic Didonis parentes non sunt, qui gaudere possint; at gauderent, si adessent; vel dicas quasi parentes fuisse, quos secum Tyro duxerat.

Corradi avvalora la tesi serviana: *pertemptant* qui è *verbum gravissimum*, capace di amplificare e intensificare l'espressività della forma semplice da cui deriva. Ma lo studioso non rinuncia del tutto alla tesi di Probo. Anche ipotizzando—dice—che Virgilio abbia fatto ricorso all'accezione meno intensa di *pertemptare*, il poeta non avrebbe potuto agire che in piena consapevolezza e aderendo alla distinzione stoica tra *gaudium* e *laetitia* riportata da Cicerone nelle *Tusculanae*. Nel passo ciceroniano, aggiunge Corradi, il termine *gaudium* indica quella forma altissima di godimento che tuttavia si manifesta con compostezza e decoro, mentre la parola *laetitia* esprime una gioia sfrenata che, proprio in quanto tale, non si addice al *sapiens*, né tantomeno a una dea. Insomma, tornando a *pertemptant*, se pure Virgilio l'avesse impiegato nella sua seconda accezione, come avrebbe voluto Probo, il verbo sarebbe stato perfettamente adeguato alla dignità del sentimento di Latona.

Ma a conclusione di questo discorso il commentatore si accorge di uno squilibrio, all'interno della similitudine Didone-Diana, che era sfuggito persino a un attento osservatore delle corrispondenze tra primo e secondo termine di paragone quale era appunto Probo. Mentre in Omero—nota Corradi—la figura gioiosa della madre è coerente perché è possibile trovare un riscontro nella narrazione (i genitori di Nausicaa hanno un ruolo di primo piano nella vicenda), l'adattamento virgiliano risulta anomalo perché Didone non ha, come Nausicaa, *parentes* che corrispondano a Latona. L'umanista a conclusione, per far quadrare il verso finale della similitudine, avanza la seguente ipotesi: *vel dicas quasi parentes fuisse quos secum Tyro duxerat*. La gioia che prova Latona alla vista di Diana corrisponderebbe insomma a quella di coloro che Didone aveva condotto con sé da Tiro, quasi fossero dei *parentes*.

2.2. Orsini e Beni

Ma il fastidio continua e l'assenza dal narrato di una madre che sia equivalente a Latona nella similitudine ritorna nel *Virgilius* di Fulvio Orsini:

Videtur autem Virgilius non satis recte Dianam comparasse Didoni, cui nec mater erat et Sychaeo iam nupta fuerat. Homerus autem apte Nausicaam, cuius mater Arete vivebat, necdum ipsa alicui desponsata fuerat.

Orsini è esplicito, Virgilio ha comparato Diana a Didone *non satis recte*. L'insufficienza della similitudine virgiliana deriva dal fatto che Nausicaa aveva una madre, Arete, e non era sposata con nessuno, Didone invece non aveva madre ed era già stata sposa di Sicheo. Insomma—pare di capire—il paragone con Diana non funziona perché la regina di Cartagine non ha madre e non è *virgo*.⁶⁴⁸

Sull'incongruenza di una figura materna come quella di Latona, nella comparazione virgiliana, si discuterà a lungo. Ancora Paolo Beni, che definisce scherzosamente la similitudine Didone-Diana “la Maratona degli interpreti virgiliani”, affronterà il problema e proporrà una sua soluzione:

Postremum est illud *Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*, quod ego de Diana ipsa libenter interpretor, cui matris nomen quasi patronimicum affingitur, quemadmodum et Latonia et Latoia dicta est: suspicor enim metri causa Latoniam in Latonam contrahi. [...] alioquin alieno plane loco atque adeo inepte Latonam matrem commemorasset. nam quod obsecro interim gaudium pertemptare potuit Latonae ipsius absentis pectus? aut quorsum Latonam laetantem inducere, cum Diana ipsa cum Didone interim comparetur, ac propterea Dianae in laetitia non Latonae similis fingenda sit Dido? Itaque Dianam laetitia affectam fateri debemus [...], quod quidem perspicue apparet in Didone dum canitur *talem se laeta ferebat per medios*: nam ipsa quoque

⁶⁴⁸ Si veda anche Francesco Saverio Quadrio, nel suo “Della storia e della ragione d’ogni poesia” (1739): “Finalmente Omero con tutta ragione de’ rallegramenti di Latona fa menzione, che dal Cielo come dea suppone veder quelle cose, e come madre prenderne diletto, perché somiglianza di affetto esser doveva nella madre ancor di Nausicaa in veder la figliuola a ricrearsi [...]. Ma Virgilio e il godimento di Latona egli esprime, quando Didone priva era di madre, la cui allegrezza effigiare”. Un secolo dopo Sainte-Beuve 1870: 269 allude al medesimo squilibrio quando scrive: “Et puis Nausicaa n’at-elle pas une mère, et une mère dont on nous a parlé, ce qui s’accorde bien avec le *Latonae tacitum pertemptant...*? et Didon n’a pas de mère pour jouir avec orgueil de cette gloire de sa fille; ce qui est puortant le trait dominant et enchanteur de la comparaison”. Così anche A. Cartault 1926 *ad loc.*: “Latone fait penser naturellement à la mère de Nausikaa, tandis que Didon n’a plus sa mère”. Su Didone “motherless” insisterà ad es. Wilhelm 1987: 46.

idem decus referebat eodemque gaudebat. Imo vero crediderim Homerum quoque, dum canaret γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ, “Gaudet vero mentem Latona”, per Λητώ Dianam contracto nomine, non Latonam matrem, intellexisse. nam cum nusquam adesset Latona mater, nec ulla eius iniecta mentio, quid obsecro dicat Homerus laetatam esse Latonam, cum Diana choream duceret? aut cur non inepte absentis matri eam laetitiam tribueret, quam in Diana ipsa (haec nam cum Nausicaa laetante conferebatur) exprimere debuit? [...] sic inter pulchras pulchra Diana efficitur, non Latona, et tamen si Latonae nomine matrem intelliges, haec omnia de eadem matre praeter re omnino et ineptissime dicerentur.

Beni, come fundamentalmente aveva già fatto Apollonio assorbendo la figura materna nel nome Λητωῖς, proporrà di leggere il *Latonae* virgiliano come se si trattasse del matronimico *Latoniae*. A questo modo il problema di una presenza materna ingombrante cesserebbe di esistere. La *Latonia* sarebbe Diana stessa, *pertemptant* farebbe riferimento ai suoi *gaudia*. Non solo: funzionerebbe ottimamente anche il nesso tra primo e secondo termine di paragone. Con il suo intervento, Beni mostrerà come, cancellando l’oggetto del contendere, l’aggettivo *laeta* che connota Didone nel narrato (*Aen.* 1, 503 *talem se laeta ferebat per medios*) trovi armonica corrispondenza nei *gaudia* di Diana, la *Latonia*.⁶⁴⁹

3. Giulio Cesare Scaligero

3.1. Il tocco del citaredo

Intanto però la questione riceve un suo più complesso e articolato sviluppo. Nei *Poetices libri septem* (1561), Giulio Cesare Scaligero difende l’adattamento virgiliano e ritorna a più riprese sul verso conclusivo della similitudine, occupandosi tra l’altro in

⁶⁴⁹ Si veda anche il volgarizzamento di Ercole Udine (1600), dove Latona è eliminata e la gioia viene attribuita a Diana stessa: “ma quando/nel passeggiar s’avvede ch’ella avanza/tutte le dee, all’hora in sé mirando/e la grazia vittrice e la bellezza/in se stessa gioisce di dolcezza”. Nella stessa direzione sembra andare, qualche secolo più tardi, David West 1969: 42, che considera i *gaudia* di *Aen.* 1, 502 in corrispondenza “irrazionale” con l’aggettivo *laeta* di *Aen.* 1, 503. La gioia di Latona, interna alla similitudine, servirebbe a enfatizzare un suo riflesso narrativo, Didone e la sua gioia nell’occuparsi della città nascente. Vd. anche Salvatore 1997: 220, secondo il quale il verso 502 “prepara il passaggio al verso che segue subito dopo: *talis erat Dido, talem se laeta ferebat*: la similitudine non rimane estranea al contesto, ma si fonde con esso”.

modo sarcastico del *gaudium genuinum* di Λητώ, espressione impiegata da Probo per chiosare il γέγηθε δέ τε φρένα omerico⁶⁵⁰:

5, 3. *Homeri et Virgilio loca*

(vol. IV, p. 94, rr. 11-17⁶⁵¹)

Cuiusmodi vero sit illud gaudium genuinum sane nescio, nisi putarint φρένα aliud esse a Latona. Multo vero efficacius est percurri pectus gaudio (metaphora sumpta a citharoedis) quam simpliciter gaudere; omnes enim partes occupantur. Longe etiam valentius est detineri idque in frequentativo et addita *per*; nam et omnes ut dicebam designat partes et perfectionem ultimam.

Dopo aver ridicolizzato il dettato gelliano che a suo avviso è comprensibile soltanto se si ipotizza che Probo e Gellio pensassero a φρένα come a qualcosa di separato da Latona (*aliud a Latona*), Scaligero passa a *pertemptant*. Sulla scia di Servio, accosta senza commenti *Aen.* 1, 502 a *Aen.* 5, 827-28, il *pertemptant* di Latona a quello di Enea. Quindi, proseguendo il confronto con Omero, passa a mostrare come *pertemptant gaudia pectus* sia espressione più efficace di un puro e semplice *gaudere*.⁶⁵² Ma lo fa—si badi—sostituendo direttamente la formula virgiliana con la formula che, a suo parere, ne esplicita meglio il senso: *pertemptant gaudia pectus* finisce quindi per aderire a *percurri pectus gaudio* e l'espressione di Virgilio è attratta dentro l'area semantica di una metafora desunta dalla citarodia, dove *percurro* suona come verbo tecnico e può indicare il rapido tocco del citaredo in vari punti dello strumento.⁶⁵³ È un elemento nuovo che carica il verso virgiliano di un'immagine impreveduta: la vibrazione delle corde sotto le dita di un suonatore di cetra.

3.2. Un che di nascosto

Scaligero sottolinea spesso con ironia che il verso è stato affrontato dai critici più pedanti di Virgilio in modo inadeguato. Se si continua in quella direzione, dice, si

⁶⁵⁰ Su Scaligero e la sua difesa dell'adattamento virgiliano, vd. Gleijeses 1990: 327-329.

⁶⁵¹ Cito dall'edizione a cura di G. Vogt-Spira *et al.* 1998.

⁶⁵² *Poet.* 4, 16, vol. III, p. 404, 5-8.

⁶⁵³ *TLL* 10.1.1233.15-24; *OLD* 4.

finisce per sommare incongruenza a incongruenza. Per esempio, qual è lo spazio in cui va collocata Latona?

5, 3

(vol. IV, p. 94-95, r. 25; rr. 1-2)

Quod si omnia ungue temptare licet, quaeram ego quoque vicissim, an Latona
ibi sit. Neque sequitur Dianam.

Qui riappare il verbo *temptare* (senza la preposizione *per*) in un'espressione idiomatica che ha origine nell'attività artistica, *ungue temptare*⁶⁵⁴; e il senso è: se si corre dietro alla perfezione assoluta, dove si va a parare? Latona non segue la figlia nelle sue danze su per i monti: quindi non può vederla, quindi i suoi *gaudia* sono poco verosimili?⁶⁵⁵ Scaligero imbocca un'altra strada. In Virgilio—dice—a differenza che in Omero, la reazione di Latona ha l'aria di essere tutt'altro che un dettaglio esornativo. Il poeta latino, estraendo il riferimento dall'interno della similitudine omerica e collocandolo in posizione finale, ha dato alla reazione della madre un peso particolare, ne ha fatto un epifonema.

L'epifonema è una figura retorica posta di solito in coda al testo (poetico o prosastico) a mo' di suggello per ciò che precede.⁶⁵⁶ Per Demetrio Falereo, tale figura può essere considerata “un'espressione che adorna” (τις λέξις ἐπικοσμοῦσαν)⁶⁵⁷; essa si manifesta nei discorsi come il picco più elevato (ἔστι δὲ τὸ μεγαλοπρεπέστατον ἐν τοῖς λόγοις)⁶⁵⁸ e come i beni di cui fanno sfoggio i ricchi (τοῖς τῶν πλουσίων ἔοικεν ἐπιδείγμασιν) -cornici decorate, triglifi e bande di porpora- è segno di ricchezza nei discorsi (οἷον γάρ τι καὶ αὐτὸ τοῦ ἐν λόγοις πλούτου σημείον ἐστίν).⁶⁵⁹ Quanto a Quintiliano, aveva definito l'epifonema come una sorta di impennata finale, una

⁶⁵⁴ Vd. *OLD* “unguis” 1 b. Si veda Ps.-Acro, Hor. *ars* 294 *ad unguem: tractum a marmorariis qui iuncturas marmorum ungue pertemptant*.

⁶⁵⁵ Si ricordi l'antica obiezione di Megaclide all'originale omerico, relativa forse alla visualizzazione della scena da parte di Λητώ, obiezione riapparsa poi nel commento di Beni ad *Aen.* 1, 502. Su Latona *comes* di Diana, vd. Stat. *Ach.* 1, 344 ss., dove Teti che sistema i capelli ad Achille è paragonata a Latona che aiuta Diana ad acconciarsi.

⁶⁵⁶ Cfr. Lausberg § 879.

⁶⁵⁷ Demetr. *Eloc.* 106 (Innes 1995).

⁶⁵⁸ Demetr. *Eloc.* 106.

⁶⁵⁹ Demetr. *Eloc.* 108.

extrema insultatio, una *summa adclamatio* di ciò che è stato narrato o esaminato.⁶⁶⁰ Ed Ermogene di Tarso (II-III d. C.) infine gli aveva dedicato un capitolo (4, 9 Περὶ ἐπιφωνήματος) dell'opera "Sull'invenzione". La sua è la descrizione più estesa che abbiamo di questa figura in epoca antica. Il nome ἐπιφώνημα deriva, per Ermogene, dal fatto che la figura non si pronuncia su una cosa già presente nel racconto di un'azione, ma è un'esclamazione, una voce che si sovrappone (ἐπιφωνεῖται) al racconto.⁶⁶¹ Secondo Ermogene, l'epifonema è un λόγος ἔξωθεν ἐπὶ τῷ πράγματι παρ' ἡμῶν λεγόμενος, un discorso "esterno" alla materia di cui ci si occupa.⁶⁶² È necessario tuttavia che l'epifonema sia realizzato con cautela, come se ne facesse parte (ὡς ἐκείνου μέρος ὄντα), per evitare di risultare fuori tono (ἵνα μὴ ἀπάδη); e d'altra parte bisogna adoperarsi perché sia chiara la sua natura "esterna".⁶⁶³ Finché si decide, prosegue Ermogene, di raccontare verso per verso ciò che accade, è l'azione che conta, ma qualora, alla fine, noi stessi inseriamo qualcosa di esterno all'azione, quel qualcosa è l'epifonema.⁶⁶⁴

In Virgilio—afferma Scaligero—la gioia di Latona è posta alla fine della comparazione proprio in forma di epifonema:

5, 3

(vol. IV, p. 96, rr. 6-10)

Postremo longe consultius dilatatum gaudium illud in epiphonema. Est enim Latona tota extra totam materiam, eumque ordinem magis equidem probarem: Πᾶσαι μὲν καλαί, αὐτὴ δὲ ῥάως ἀρίγνωτος, ὑπερέχει γάρ. Ἡ δὲ Λητὼ γέγηθε.

Latona infatti è *extra totam materiam*: Virgilio cioè dilata la reazione della madre di Diana considerandola un elemento del tutto esterno alla similitudine. E Scaligero è così convinto della raffinatezza e dell'efficacia della soluzione virgiliana, che è pronto a correggere lo stesso Omero alterando l'ordine logico del paragone Nausicaa-Artemide e

⁶⁶⁰ Quint. *inst.* 8. 5. 11 *et addita in clausula est epiphonematis modo non tam probatio quam extrema quasi insultatio. Est enim epiphonema rei narratae vel probatae summa adclamatio.*

⁶⁶¹ Hermog. *inv.* 4, 9, p. 174, 21-23 (ed. Rabe 2005).

⁶⁶² Hermog. *inv.* 4, 16-17.

⁶⁶³ Hermog. *inv.* 4, 17-21.

⁶⁶⁴ Hermog. *inv.* 4, 23-25.

mostrando che esso sarebbe stato più efficace se si fosse concluso con “E Latona ne gode”.

All’epifonema Scaligero dedica molto spazio, ma ciò che qui conta è che, per spiegare la figura quando è posta a conclusione di una *comparatio*, ricorre più volte al verso su Latona:

3, 50. *Restitutio, concessio, comparatio repetita*
(vol. II, p. 444, r. 6; rr. 10-11; 22-27)

Comparatio vero aut simplex aut partes habet. [...]

Interdum constat duabus partibus, protasi et antapodosi, ut: qualis ad Eurotam Diana, talis Dido Carthagini. [...]

Aliquando autem tertiam quoque partem habet, quam vocamus epiphonema, quasi acclamationem [...]. Non enim comparationis propria pars est, sed tamquam figura figurae addita, ut comparatio cum epiphonemate sit figura figurata. Talis in primo:

Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus.

Normalmente, dice lo studioso, la comparazione è costituita da due elementi, protasi (*qualis ad Eurotam Diana*) e apodosi (*talis Dido Carthagini*). A volte però compare una terza parte, chiamata epifonema (*Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*). L’epifonema non fa parte della comparazione vera e propria, ma è come una figura annessa a un’altra figura (*tamquam figura figurae addita*), tanto che la comparazione in quel caso si presenta come una sorta di “figura figurata”. Nel verso su Latona—seguita Scaligero—si manifesta al meglio l’efficacia dell’epifonema:

3, 50

(vol. II, p. 458, rr. 19-21; p. 460, rr. 5-8)

Epiphonematum quoque cohaesio sit, non quasi affixio, ut ex ipsa comparatione enata videantur. Quia Diana pulchra est, Latona laetatur [...].

Non omnia tamen epiphonemata ad rem comparatam utique referuntur.

Namque Latonae pectus temptant gaudia propter Dianam; cuius pectus gaudeat ob Elissam, nullum vides.

Perché la figura sia ben utilizzata, la semplice giustapposizione, spiega l'umanista, non è sufficiente: l'epifonema deve quasi scaturire dal secondo termine di paragone. Per il resto—e qui si torna alla polemica con coloro che erano critici con l'adattamento virgiliano, di fatto cancellandone le ragioni—basta la coerenza con il solo secondo termine di paragone: “Latona gioisce perché Diana è bella”.⁶⁶⁵ Fine. Non è necessario che un epifonema trovi riscontro nel primo termine (la *res comparata*), ovvero nella narrazione (*non omnia tamen epiphonemata ad rem comparatam utique referuntur*).⁶⁶⁶ Anche se la gioia tocca le corde del petto di Latona che posa lo sguardo su Diana, noi non vediamo nessuno il cui *pectus* vibri di gioia per Elissa (*namque Latonae pectus temptant gaudia propter Dianam; cuius pectus gaudeat ob Elissam, nullum vides*).

Quest'ultima osservazione è di grande rilievo, specialmente se la si salda a un'altra annotazione scaligeriana sulla natura dell'epifonema virgiliano:

3, 39. *Exclamatio, acclamatio, iudicatio, elogium*
 (vol. II, p. 398, rr. 15-16)
 Et sine admiratione expressio rei occultae:

Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus.

L'epifonema, nel caso specifico di *Aen.* 1, 502, è una forma di esclamazione, priva però di *admiratio*.⁶⁶⁷ Per lo studioso il verso è *expressio rei occultae*. Il suo compito è esprimere un che di nascosto.

In questo modo Scaligero ottiene due risultati: taglia fuori il verso da ogni ricaduta su Didone e intanto lo separa dalla similitudine stessa, facendone la custodia di un sentimento muto, segreto. Inoltre la catalogazione di *Aen.* 1, 502 come un particolare tipo di epifonema gli permette di dare una risposta chiara a chi, come Corradi, aveva

⁶⁶⁵ Qui Scaligero sembra riecheggiare le parole di Servio sul corretto funzionamento delle similitudini: vd. *supra*: 237-238.

⁶⁶⁶ In riferimento a questo principio l'autore aveva citato a titolo esemplificativo anche *Aen.* 10, 409 *Ille sedens victor flammis despectat ovantis* (3, 50, vol. II, p. 446, 1-4): il pastore seduto su cui è incentrato l'epifonema, corrisponde, nella narrazione, a un personaggio che seduto non sta, Pallante.

⁶⁶⁷ L'epifonema in generale è annoverato tra gli stratagemmi atti a ridestare un uditorio annoiato (3, 60, vol. II, p. 476, 16-17 *quoties languentem auditoris animum aut taedio affectum excitamus*). È dunque una sorta di *excitatio*. Il verso su Latona è un epifonema privo di *vis*, ma dotato di una certa grazia (4, 1, vol. III, p. 302, 21-22 *quaedam τὸ εὐχάρη*).

rilevato la mancanza di un corrispettivo, nel primo termine di paragone, della gioia di Latona. Quella gioia non c'è perché nel narrato non si vede nessuno che goda alla vista di Elissa. Così, proprio quando il verso su Latona viene definito *extra totam materiam*, *expressio rei occultae*, l'assenza dello sguardo di Enea su Didone è enunciata esplicitamente.⁶⁶⁸

4. *Titillationes*

4.1. Le gradazioni della letizia secondo Nascimbene

Anche Nascimbene Nascimbene, citando da Scaligero, ricorre alla figura dell'epifonema a proposito di *Aen.* 1, 502. Lo fa utilizzando il vocabolo greco e dandone una breve definizione:

Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus ἐπιφώνημα est, quod plerumque comparationibus addi solet, non quod propria comparationis pars sit, sed ut tamquam figura adiungatur figurae. Non enim necesse est epiphonema omni ex parte convenire comparatae rei [...], ita hoc in loco Latonae gaudium non est cui comparetur; attamen occasione comparationis significare voluit poeta doctissimus quam laeti sint parentes successibus filiorum. Vertit autem illud Homeri:

γέγηθη δέ τε φρένα Λητώ, id est, gavisata est autem mente Latona.

Nella sostanza il commentatore si inserisce nella discussione aperta da Corradi sul tema dei *parentes* e, una volta isolato il verso considerandolo un epifonema, si chiede: se nel passo manca qualcosa a cui si possa paragonare il *gaudium* di Latona (*ita hoc in loco Latonae gaudium non est cui comparetur*), a che serve *Aen.* 1, 502? La risposta riecheggia in maniera evidente un accenno— di fatto l'unico—di Tiberio Claudio Donato alla similitudine:

ex occasione comparationis istius expressit poeta quam laeti sint parentes, cum prosperis successibus ferri viderint liberos suos.

⁶⁶⁸ È interessante che numerosi editori, anche in anni recenti, stampino il verso su Latona tra parentesi tonde, finendo per isolare graficamente la reazione della madre dal resto della similitudine (così fanno tra gli altri Ribbeck; Sabbadini; Mynors; Geymonat; Conte).

Virgilio, per Donato come per Nascimbeni, avrebbe colto l'occasione per intervenire dall'esterno e rappresentare, fuori delle corrispondenze volute dalla comparazione, la gioia dei genitori di fronte alla buona riuscita dei figli.⁶⁶⁹

A questo punto l'umanista si impegna a respingere le critiche di Probo, cosa per cui si guadagnerà l'approvazione di La Cerda: *Probi iudicium hoc viri docti iam exploserunt, sed nemo melius, quam Nascimbaenus et Corradus in hunc locum, et Scaliger in Critico.*⁶⁷⁰ E passa quindi a una sua interpretazione dell'epifonema, concentrandosi soprattutto sul verbo *pertemptant*:

ego vero gaudium non solum magnum et intimum, verum etiam titillationes illas, ut ita dicam, gaudii hoc verbo a Marone expressas fuisse crediderim, quae momento temporis in animis hominum intenduntur et remittuntur. Nam ubi quis ex iucundissimo nuntio summam laetitiam capit, non eodem semper affectu gestit, verum se remittit summus ille affectus, deinde iterum et saepius intenditur: hanc laetitiae vicissitudinem indicare volens poeta egregius verbo usus est temptare utque gaudii magnitudinem ostenderet verbum composuit et *pertemptant* dixit: nam *pertemptare* est valde et saepius temptare. Itaque factum est ut ex una voce duas eodem tempore significationes attulerit et (ut est in proverbio veteri) ex eadem fidelia duos parietes dealbarit. hac in significatione poeta bis atque iterum hoc verbo usus est: in quinto *Aeneidos* <5, 828>:

——— *pertemptant gaudia mentem.*

Et in 3. *Georg* <3, 250>.

Nonne vides ut tota tremor *pertemptet* equorum
corpora, si tantum notas odor attulit auras?

Igitur voluptas et gaudium saepius Latonam titillabant, cum filiam forma ac maiestate caeteris nymphis superiorem videret.

⁶⁶⁹ Anche Landino (1478) aveva ripreso il commento donatiano, potenziando il dato relativo all'orgoglio della madre di fronte alla bellezza della figlia e aggiungendovi una citazione dalla decima satira di Giovenale: *Tam grata mulieri est pulchritudo, ut illam reliquis bonis praeferat. Voluit ergo exprimere poeta quam latenter mulieres pulchritudine filiarum gaudeant. Hinc Iuvenalis* <10, 289-92>: *formam optat modico pueris, maiore puellis/murmure, cum Veneris fanum uidet, anxia mater/usque ad delicias uotorum. cur tamen, inquit,/corripias? pulchra gaudet Latona Diana.*

⁶⁷⁰ La Cerda, *Aen.* 1, 498.

Col verbo *pertemptare*, secondo Nascimbeni, il poeta non ha rappresentato solo un godimento grande e profondo (*gaudium magnum et intimum*), ma ha voluto anche esprimere l'andamento incostante della gioia, quei "titillamenti, per così dire, del godimento" (*titillationes, ut ita dicam, gaudii*) che nel giro di un attimo si accentuano e si indeboliscono nell'animo umano.

Per chiarire meglio ciò che gli suggerisce *pertemptant*, Nascimbeni fa un esempio tratto dalla quotidianità: quando si riceve una bella notizia che procura grande emozione, il sentimento che si prova non ha sempre la medesima intensità, ma ora la letizia si acquieta, ora torna di nuovo a crescere. È quindi per indicare questo andamento (*hanc laetitiae vicissitudinem*⁶⁷¹) che Virgilio ha usato il verbo *pertemptare*, il cui significato è *valde et saepius temptare* e che perciò dice bene la grandezza del godimento (*gaudii magnitudinem*). Il risultato è che il poeta di questo verbo ha fatto uso con una significazione doppia; o, come dice l'antico proverbio, "ha imbiancato due pareti usando lo stesso vaso".⁶⁷²

A questo punto Nascimbeni cita, senza commentarli, altri due casi in cui Virgilio usa *pertemptare* allo stesso modo. Innanzitutto, come già Scaligero, riporta *Aen.* 5, 828 - il verso sui *blanda gaudia* di Enea citato da Servio come esempio di *temptare leviter* - ma modificandone leggermente l'ordine (con tutta probabilità in maniera inconsapevole) per adeguarlo all'andamento di *Aen.* 1, 502: da *gaudia pertemptant mentem* a un *pertemptant gaudia mentem* strutturalmente identico al *pertemptant gaudia pectus* di Latona. Quindi menziona un altro passo virgiliano, stavolta tratto dalle *Georgiche*, in cui Virgilio, con *pertemptare*, descrive gli effetti del *durus amor* sui cavalli: 3, 250-251 *nonne vides ut tota tremor pertemptet equorum/corpora, si tantum notas odor attulit auras?* E a conclusione del lemma ci dà quello che gli appare il senso pieno del verso: "Dunque il piacere e il godimento titillavano assai spesso Latona, quando vedeva che la figlia era superiore alle ninfe per bellezza e maestà" (*Igitur*

⁶⁷¹ Si può fare l'ipotesi che l'idea delle *vicissitudines* dei *gaudia* derivi a Nascimbeni dal *vicissim* di *Aen.* 5, 827-28 *hic patris Aeneae suspensam blanda vicissim/gaudia pertemptant mentem*. Vd. La Cerda *ad loc.* (*Explicatio*): *Laetari Aeneas coepit visa tranquillitate, sed ita gaudium erat in duce, ut vicissim tantum gauderet, nimirum suspensus inter dolorem et laetitiam*. Si vedano anche Fratantuono-Smith *ad loc.*: "The conflicting emotions the Trojan hero experiences recur back and forth in turn (*vicissim*)". Si tratterebbe dunque di un altro caso di sovrapposizione tra i due versi, tra i sentimenti di Latona e quelli di Enea.

⁶⁷² Su questo proverbio (già in *Cic. fam.* 7, 29, 2), si veda Tosi 234.

voluptas et gaudium saepius Latonam titillabant, cum filiam forma ac maiestate caeteris nymphis superiorem videret).

È difficile dire cosa abbia indotto Nascimbeni a spiegare il senso di *pertemptant* ricorrendo al termine *titillationes*. È possibile che la metafora citarodica proposta dal *percurro* di Scaligero, con la modulazione dei suoni che ne deriva, lo abbia incoraggiato a ricorrere alle *titillationes gaudii* per esprimere la tesi dei diversi picchi emotivi. Come può essere che la citazione di *Georgiche* 3, 250-251 abbia influenzato con la sua coloritura erotica, con il suo *tremor pertemptet corpora*, la scelta del vocabolo.⁶⁷³ Il dato di fatto è che *titillatio* ha che fare sia con la sfera del materno, sia con quella del piacere sessuale.⁶⁷⁴ Secondo Ernout-Meillet, il vocabolo potrebbe derivare dal sostantivo *titta* (in greco τῖθός): all'origine cioè ci sarebbe il solletico che il capezzolo della madre provoca alle labbra del neonato (e viceversa)⁶⁷⁵. Il sostantivo *titillatio*, e il relativo *titillare*, compare di rado nel latino classico e quasi sempre in campo filosofico. Lucrezio ad esempio usa l'espressione *titillare sensus* (2, 429).⁶⁷⁶ E Orazio nelle *Satire* ricorre una volta a questa terminologia: *sat. 2, 3, 179 ne vos titillet gloria*. Ma i casi più significativi per il nostro discorso figurano in una serie di passi ciceroniani, incentrati sull'esaltazione del piacere dei sensi da parte degli epicurei, come ad esempio *Cic. nat. 1, 113 at has leviores ducis voluptates, quibus quasi titillatio (Epicuri enim hoc verbum est) adhibetur sensibus*.⁶⁷⁷ Nascimbeni pare derivare da qui il lessico. Come Cicerone, egli adopera infatti *titillare* in connessione col sostantivo *voluptas*, che colloca in endiadi con *gaudium* (*Igitur voluptas et gaudium saepius Latonam titillabant*). Egli introduce inoltre l'espressione *titillationes gaudii* con la formula *ut ita dicam*, “per così dire”, non diversa dall'avverbio *quasi*, usato nei passi ciceroniani per segnalare la

⁶⁷³ Va ricordato che la menzione del verso delle *Georgiche* era già presente nel celebre lessico di Ambrogio Calepino (1530) per spiegare il valore frequentativo di *pertempto*: *aliquando pertemptare est saepe temptare: Vergilius libro tertio Georgicorum <250-251>*. Su questo testo, pubblicato per la prima volta intorno al 1502, vd. *infra*: 297.

⁶⁷⁴ D'altronde anche la prassi musicale può essere usata come metafora sessuale, vd. Adams 1982: 25.

⁶⁷⁵ Ernout-Meillet: s. v. *titillo*; Forcellini riconduce invece il verbo al greco τῖλλω, “svello, spelo, spenno”.

⁶⁷⁶ *Lucret. 2, 226-229 Sunt etiam quae iam nec levia iure putantur/esse neque omnino flexis mucronibus unca,/sed magis angellis paulum prostantibus, <ut quae>/titillare magis sensus quam laedere possint*. Da questo verso lucreziano potrebbe derivare *Verg. Aen. 7, 355 pertemptat sensus*, con la sostituzione già da parte di Virgilio di *titillare* con *pertemptare*.

⁶⁷⁷ Vd. Pease *ad loc.* Cfr. anche *Cic. Tusc. 3, 47; fin. 1, 39; off. 2, 18, 63; Cato 47, 2*. Da Cicerone i termini passano a Seneca (*epist. 92, 6; 99, 27; 113, 21; de vita beata 5, 4*).

singularità della terminologia, la sua stravaganza per l'orecchio latino⁶⁷⁸, vista la derivazione dal greco γαργαλισμός, termine tecnico impiegato da Epicuro a proposito dei piaceri, in particolare quello sessuale.⁶⁷⁹ *Titillare* e *titillatio* avevano poi avuto ampia fortuna in epoca cristiana e si erano diffusi per indicare gli stimoli della carne.⁶⁸⁰ Ciò che qui conta è che con Nascimbeni quel lessico entra nell'area semantica di *pertemptant* e si insedia in *Aen.* 1, 502.

4.2. La Cerda

4.2.1. La *titillatio venerea*

Con La Cerda alcune delle annotazioni che abbiamo esaminato sono riorganizzate in un quadro di nuove e più articolate intuizioni. Dopo aver rinviato, per *Aen.* 1, 502, alle argomentazioni di Scaligero sulla funzione dell'epifonema⁶⁸¹, il commentatore si concentra su *tacitum* e cita un passaggio del *De rerum natura*, dove anche Lucrezio utilizza il termine in un contesto gioioso:

Tacitum

Lucretius in gaudiis quoque <3, 896>:
tacita pectus dulcedine tangent

⁶⁷⁸ Pease, *Cic. nat.* 1, 113: “*quasi* is often thus apologetically used [...] in introducing an unfamiliar word or meaning”.

⁶⁷⁹ Reid, *Cic. nat.* 1, 113; vd. Powell, *Cic. Cato* 47 per ulteriori riferimenti.

⁶⁸⁰ Vd. ad es. Lact. *inst.*, 6, 22, 3 *ergo inlecebrae istae voluptatum arma sunt illius, cuius unum opus est expugnare virtutem iustitiamque ab hominibus excludere. his blandimentis et suavitatibus titillat animas; scit enim quia mortis fabricatrix est voluptas*; Agostino, a proposito del furto delle pere e del sentimento che l'aveva ispirato, ammette: *conf.* 2, 8. *risus erat quasi titillato corde, quod fallebamus eos, qui haec a nobis fieri non putabant et vehementer nolebant* (l'espressione *titillato corde* è anticipata poco sopra quando si parla di *confricatio consciorum animorum* e di *pruritus cupiditatis*). Per altri riferimenti vd. Pease, *Cic. nat.* 1, 113. Per il nesso *amoris titillatio* in un contesto non erotico, si veda Ambr. *exc. Sat.* 2, 14 *tenera enim amoris est titillatio*.

⁶⁸¹ Al concetto di epifonema La Cerda salda quello di enfasi, desunto da Germano, secondo il quale tale figura è presente nel verbo *pertemptare* tanto in questo verso quanto nel passo delle *Georgiche* già citato da Nascimbeni: *Inest autem emphasis huic verbo, ut supra Georg.* <3, 250-251> *Tota tremor pertemptet equorum corpora. L'enfasi per Quintiliano si manifesta quando “da qualcosa che viene detto scaturisce qualcosa di nascosto” (inst. 9, 2, 64 Est emphasis etiam inter figuras, cum ex aliquo dicto latens aliquid eruitur; vd. anche. inst. 8, 2, 11 e 8, 3, 83 [...] amplior virtus est emphasis, altiore praebens intellectum quam quem verba per se ipsa declarant)*. Secondo Germano (e La Cerda) dunque *pertemptant* suggerisce più di quanto non si dica, o meglio, per usare le parole di Scaligero, *pertemptant* esprime qualcosa di nascosto, è *expressio rei occultae*.

Il passo lucreziano era già stato citato dall'umanista Pier Vettori nei *Variarum lectionum libri XXV* (1553) quale esempio della maestria dell'autore del *De rerum natura*, capace di rendere in latino in modo assai soave (*suaviter admodum*) l'accenno omerico a Latona:

7, 15. Cum enim sententiam hanc Homeri e VI. libro *Iliadis* [*sic*] γέγηθε τε φρένα Λητώ Lucretius redderet, suaviter admodum inquit *et tacita pectus dulcedine tangunt* [*sic*]. Virgilius quoque, praeterquam quod illum in vertendo secutus est ingenioque ipsius fuit adiutus, minus tamen poetice: *Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus*.⁶⁸²

Vettori si schiera dunque a favore di coloro che, a partire da Valerio Probo, trovavano mal riuscito *Aen.* 1, 502 e in generale l'intera similitudine virgiliana.⁶⁸³ Il poeta—dice—nel suo adattamento sarebbe passato non solo per Omero, ma anche per Lucrezio. Tuttavia, pur giovandosi del precedente latino nonché del proprio *ingenium*, sarebbe arrivato a un risultato meno poetico.⁶⁸⁴

Vediamo brevemente il passo lucreziano:

Lucr. 3, 894-896
iam iam non domus accipiet te laeta neque uxor
optima, nec dulces occurrent oscula nati
praeripere et tacita pectus dulcedine tangent

Lucrezio estrapola la gioia di Letò dalla similitudine omerica e la assegna a una figura paterna. La *dulcedo* con cui le manifestazioni di affetto dei figli toccano (*tangent*) il *pectus* del padre è definita *tacita*. Virgilio, che nelle *Georgiche* aveva già dato una rielaborazione del passo del *De rerum natura* (*georg.* 2, 523 *interea dulces pendent circum oscula nati*)⁶⁸⁵, nell'adattare a sua volta il verso omerico si serve del rifacimento

⁶⁸² Il testo, riprodotto con aggiustamenti grafici, è quello digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e disponibile su Google libri.

⁶⁸³ L'umanista attribuisce a Francesco De' Medici, *acerrimi iudicii vir et reconditae et elegantis doctrinae*, il confronto tra i due poeti e la preferenza accordata a Lucrezio.

⁶⁸⁴ Dopo Vettori, la citazione di Lucrezio diventa costante e figura oggi nei principali commenti al primo libro (vd. ad es. Austin *ad loc.*).

⁶⁸⁵ Vd. ad es. Mynors *ad loc.*

lucreziano. Allude cioè contemporaneamente all'originale greco e al suo riuso latino, in una sorta di "window reference"⁶⁸⁶. Nel farlo, reimpiega due termini dell'adattamento lucreziano (*tacitum* e *pectus*), ma modifica il tipo di sentimento, che dal singolare *dulcedo* si muta nel plurale *gaudia*. La scelta del termine *gaudia*, che dal punto di vista formale segna un ritorno al greco γέγηθη, introduce una sfumatura elegiaca forse già percepibile nel lucreziano *dulcedo*. Infine Virgilio sostituisce *tangere* con *pertemptare*.

Quando perciò La Cerda, dopo aver citato Lucrezio, passa a occuparsi del valore di *pertemptare* e del suo significato, sa che il verbo è stato selezionato sì a partire dal γέγηθη omerico ma anche dall'area semantica del *tangent* lucreziano. Il commentatore scrive:

Pertemptant gaudia

Efficacius poëta dixit pectus pertemptari gaudio (metaphora sumpta a citharoedis) quam simpliciter gaudere. Omnes enim partes occupantur gaudio, non minus atque omnes chordae percurruntur a citharoedo. Ad haec frequentativum est verbum et per significat perfectionem, quo sit ut voluptas et gaudium saepius Latonam titillet. Sic explicant et defendunt Virgilium interpretes contra calumniam Probi. Germanus quoque emphasin agnoscit in verbo *pertemptant*. His adiunge eodem verbo significari titillationem istam amoris blandam, quo in *Georgicis* titillatio equi appetentis coitum <*georg.* 3, 250-251>:

Nonne vides ut tota tremor pertemptet equorum
corpora?

Quo satis apparet, huic verbo hanc esse amoris et blanditiarum potestatem.

Il lemma è di grande interesse. Per sottolineare l'efficacia di *pertemptant*, La Cerda riutilizza in tutta evidenza Scaligero, dal quale riprende alla lettera, e perfino tra parentesi, la formula *metaphora sumpta a citharoedis* nonché il verbo *percurrere*, di cui si serve per associare ancor più strettamente la diffusione capillare del *gaudium* nel petto della madre con l'arte con cui il citaredo tocca tutte le corde del suo strumento. Ma il commentatore salta subito un passaggio, implicito nella lettera del suo predecessore. Mentre Scaligero aveva correttamente definito *metaphora sumpta a citharoedis* l'espressione *percurri pectus gaudio* con cui intendeva chiarire il significato

⁶⁸⁶ Per il concetto di "window-reference" vd. Thomas 1999: 130.

di *pertemptant gaudia pectus*, La Cerda considera direttamente *pertemptari pectus gaudio* una *metaphora sumpta a citharoedis* e, sebbene *pertemptare* non abbia in genere a che fare con la citarodia⁶⁸⁷, finisce per attribuire ad esso, e non a *percurrere*, il valore di lessico musicale. La cosa non è priva di conseguenze. Mentre, come ho detto, nel caso di Nascimbeni non abbiamo elementi per associare la scelta dei termini *titillatio* e *titillare* a *percurrere*, alla metafora citarodica, al *tremor* infine del passo delle *Georgiche* (3, 250-251), quando La Cerda mutua con tutta probabilità da Nascimbeni quel lessico⁶⁸⁸, gli elementi ci sono tutti. *Titillatio* e *titillare* appaiono infatti, nel testo di La Cerda, un'espansione del gesto del citaredo, la resa quasi onomatopeica del significato metaforico di cui La Cerda ha caricato *pertemptare* passando per il *percurrere* di Scaligero.⁶⁸⁹ È così che il commentatore impiega *titillare* per definire in che modo *voluptas* e *gaudium* agiscono su Latona (*Ad haec frequentativum est verbum et per significat perfectionem, quo sit ut voluptas et gaudium saepius Latonam titillet*). Ed è su questa vibrazione di corde pizzicate che si innesta la citazione di *georg.* 3, 250-251, già acquisita da Nascimbeni senza commenti.⁶⁹⁰ Ma La Cerda si pronuncia e a partire da questo punto l'area semantica di *pertemptare-titillare* sembra dilatarsi (*His adiunge, eodem verbo significari titillationem istam amoris blandam, quo in Georgicis titillatio equi appetentis coitum*). Il commentatore accosta infatti la *titillatio amoris blanda* di Latona, espressa dal *pertemptant* di *Aen.* 1, 502, alla *titillatio equi appetentis coitum* di *georg.* 3, 250-251, dove Virgilio, con un *pertemptet*, fissa il *tremor* che assale i corpi dei cavalli quando fiutano l'odore delle giumente:

nonne vides ut tota tremor pertemptet equorum

⁶⁸⁷ La forma semplice *temptare* può invece essere associata alla prassi citarodica nel senso di “provare”, “accordare” (*OLD* 2): vd. ad es. *Ov. met.* 10, 145 *ut satis impulsas temptavit pollice chordas*.

⁶⁸⁸ Il commentatore impiega *titillare* come chiosa di *pertemptare*. L'espressione *quo sit ut voluptas et gaudium saepius Latonam titillet* ricalca quella di Nascimbeni: *Igitur voluptas et gaudium saepius Latonam titillabant*.

⁶⁸⁹ Si tenga presente che il *Vocabolario etimologico* di Francesco Zambaldi (1889) riconduceva l'italiano “titillare” a “tin-tin-ulare, forma attenuativa da tin-tinnare”. In origine, per Zambaldi, il termine doveva indicare “il muovere leggermente le dite sulle corde armoniche, poi solleticare”.

⁶⁹⁰ Come abbiamo già ricordato, la menzione del verso delle *Georgiche* era presente sia nel lessico di Calepino (vd. *supra*: 291, n. 673), sia nel commento di Germano (vd. *supra*: 292, n. 681).

corpora, si tantum notas odor attulit auras?⁶⁹¹

L'immagine del *tremor* che percorre una superficie come un brivido è ancora una volta di origine lucreziana: nel *De rerum natura* (6, 287) troviamo infatti l'espressione allitterante *tremor terras graviter pertemptat et altum/murmura percurrunt caelum*: nel brano colpisce che *pertemptare* compaia abbinato a *percurrere*, che i due verbi siano in stretta connessione e mettano in relazione *tremor* e *murmura*. Di fatto nelle *Georgiche* Virgilio, riusando Lucrezio, trasforma la vibrazione di un tuono in un fremito erotico.⁶⁹² O una *titillatio venerea*, come La Cerda definisce il termine *tremor* nel suo commento al passo delle *Georgiche* (*Exprimitur enim per tremorem titillatio venerea*), chiarendo poi espressamente il significato erotico di *pertemptare*: *hoc verbo innuit blandientem et titillantem amorem*.⁶⁹³

Ma a questo punto è un altro accostamento che va evidenziato, quello tra l'area semantica dell'aggettivo *blandus* e l'area semantica di *titillatio/titillare*. La Cerda, tanto per cominciare, intitola la sezione di commento ad *Aen.* 1, 502 "pertempto, verbum blandiens". E il lemma si conclude affermando che nel verbo è presente una *amoris et blanditiarum potestas*⁶⁹⁴. Ma soprattutto colpisce l'aggettivo *blanda* con cui il commentatore connota la *titillatio amoris* di Latona. È possibile che egli abbia in mente i *blanda gaudia* di *Aen.* 5, 827-828, che Servio (seguito da Scaligero e Nascimbeni) aveva citato accostando la reazione di Latona e la reazione di Enea. Di certo, commentando *Aen.* 5, 827-828, La Cerda associa strettamente *blanda*, *pertemptant* e *titillatio* e rinvia probabilmente (*ut alibi explico*) al lemma su *Aen.* 1, 502:

⁶⁹¹ Una sintesi del lavoro di La Cerda si trova nell'edizione americana del poema *cum notis variorum* a cura di M. Campbell (1803): "*pertemptant*: Signifies the brisk vibrating motion of the strings of a musical instrument, hence applied by easy analogy to the brisk motion excited in the animal spirits by an object of joy, and the pleasant sensation with which it is accompanied: *Nonne vides ut tota tremor pertemptet equorum corpora?*"

⁶⁹² Sull'associazione del passo delle *Georgiche* con Lucrezio vd. ad es. Forbiger, *georg.* 3, 250.

⁶⁹³ La Cerda *ad loc.*, *Argumentum: Transit ad equos, de quibus ait, ut equarum odore tanguntur, cor tremore quodam pertemptari. Hoc verbo innuit blandientem et titillantem amorem.*

⁶⁹⁴ La Cerda, per Latona, parla di *titillatio amoris* e a *pertemptant* attribuisce una *amoris potestas*. Si tenga presente che il passo delle *Georgiche* è dedicato appunto agli effetti del *durus amor* sugli esseri viventi (nel commento a *georg.* 3, 250, Servio notava ad esempio l'espressività delle parole scelte da Virgilio *ad vim amoris exaggerandam*, in particolare *pertemptet*). Sul lessico erotico associato al mondo animale in Virgilio, vd. Pieri 2011, in particolare 163-64. Per il nesso *amoris titillatio* senza connotazioni erotiche, si veda Ambr. *exc. Sat.* 2, 14.

Aen. 5, 828 (*Explicatio*)

deinde gaudia dicit *blanda*, quia *pertemptant*. *Perempto* enim innuit
titillationem, ut alibi explico, cuius propria blandimenta.

Possiamo ipotizzare che alla base di questo intreccio terminologico ci siano i lavori del lessicografo Ambrogio Calepino, in particolare il suo celebre dizionario, alla cui revisione La Cerda collaborò.⁶⁹⁵ Già Calepino infatti associava *titillare* con *blandimenta* e *voluptas*.⁶⁹⁶ Inoltre metteva direttamente in connessione *titillare* con *pertemptare* quando, alla voce *perempto*, distingueva, sulla scia di Servio, tra due accezioni principali:

Perempto: Aliquando idem est quod permoveo sive titillo: Virg. 5. *Aen.*

Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus.

Aliquando idem quod corripio, apprehendo. Virg. 3. *georg.*

Nonne vides ut nota tremor pertemptet equorum corpora?

Idem 1. *Aen.*

suspensa [sic] blanda vicissim
gaudia pertemptant mentem

Idem 7. *Aeneid* <355>

ac dum prima lues udo sublapsa veneno/pertemptat sensus.⁶⁹⁷

A volte, dice Calepino, *perempto* significa *permovere* o *titillo*, come nel caso di *Aen.* 1, 502; a volte assume il senso di *corripio*, *apprehendo*, come nel passo delle *Georgiche* o ad *Aen.* 5, 827-28 o ancora ad *Aen.* 7, 355. Dunque nelle opere di Calepino non è rintracciabile solo il nesso *titillo-blandimenta-voluptas* o quello *titillo-perempto*, ma anche il nesso tra *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 828, dai quali il lessico è estratto. Senza contare che il lessicografo commette una svista interessante: assegna a Latona il passo del quinto libro e a Enea il verso conclusivo della similitudine Didone-Diana.

⁶⁹⁵ Laird 2002: 175.

⁶⁹⁶ Calepino, *Dictionarium* (1512), s.v. *titillo*: per *blandimenta* ingero, provoco, commoveo, ut sit cum quis carnis prurimum sentit. Nam titillari dicuntur sensus, quando moventur gestiuntque *voluptatis dulcedine*. Verbum translatum a titillatu alarum, ubi *dulcedo* scalpendi est (consultato su http://www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/269572).

⁶⁹⁷ Calepino, *Dictionarium octo linguarum*, s. v. *perempto* (consultato su <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5859333h/f281.item.zoom>)

Questa confusione ha una sua storia.⁶⁹⁸ Negli scolii alla *Tebaide*⁶⁹⁹ ad esempio i *gaudia* di Latona e i *gaudia* di Enea confluiscono in un unico verso:

Stat. *Theb.* 10, 227 *gaudet in adversis animoque adsurgit Adrastus. Hactenus paene animum despondens, recreatur. Ut Virgil. Aeneae tacitam pertemptant gaudia mentem.*

Soprattutto, nel primo vocabolario latino dell'età moderna, il *Cornu copiae* di Niccolò Perotti (1430-1480), fonte di Calepino e inserito da La Cerda nella lista delle sue fonti moderne, *pertempto*, collocato tra i derivati di *teneo* o di *tendo*, compare nelle due sfumature individuate da Servio, ma con l'attribuzione a Latona di una *tacita mens*, anziché un *tacitum pectus*:

a *teneo tempto* derivatur. [...] Quidam tamen non a *teneo*, sed a *tendo* derivatum hoc verbum existimant, quod qui temptant quasi manum aut aliam corporis partem tendunt. Ab hoc fit *temptatio* et *temptamentum* et *praetempto* [...] et *pertempto*, quod modo est valde *tempto*. Virgilius: *Latonae tacitam pertemptant gaudia mentem.* Modo leviter *tempto*. Idem: *blanda vicissim gaudia pertemptant mentem.*⁷⁰⁰

Se La Cerda aveva spinto *pertemptant* nell'area erotica della *titillatio amoris blanda*, questi autori fanno inconsiamente di più: attribuiscono l'eros ormai sprigionato da *pertemptant* non a Latona ma ad Enea.

4.2.2. *Spectator reginae*

Ciò che essi fanno per errore, La Cerda fa più o meno scientemente. Vediamo in quale occasione. Sappiamo già che il commentatore, a differenza di Scaligero, parafrasava

⁶⁹⁸ Secondo Gamberale 1979, come abbiamo ricordato, tale confusione sarebbe già all'origine della critica di Probo: il grammatico, a suo avviso, avrebbe infatti trovato poco intenso il *pertemptant* di Latona perché l'avrebbe scambiato col *pertemptant* di Enea ad *Aen.* 5, 828.

⁶⁹⁹ Trovo il passo riportato da Von Barth *ad loc.* che lo ascrive al "vetus scholiastes".

⁷⁰⁰ Cito dall'edizione a cura di Abbamonte *et al.* 1989-98. Analogamente l'umanista Angelo Decembrio, nella *Politia letteraria* (1540), opera miscellanea di letteratura e antiquaria, scrive *tacitam mentem*: 3 *Gaudium et gaudere mentis est humanae, non id extrinsecus ostendentis, unde Virgilius de Diana: Et tacitam pertemptant gaudia mentem*; 4, XLV *De vocabulis ab littera P., s.v. pertempto: vehementer tempto, quamquam fere omnia eiusmodi composita verba more graeco vehementiam significant, ut Latonae tacitam pertemptant gaudia mentem.*

Aen. 1, 494-497 attribuendo esplicitamente a Enea, nascosto nella nube e in contemplazione della *pictura*, uno sguardo su Elissa (*in hac admiratione, potius stupore, videt venientem reginam*).⁷⁰¹ Non diversamente fa con Latona, alla quale, parafrasando *Aen.* 1, 502 nell'*Explicatio* della similitudine, attribuisce la visione della bellezza della figlia:

Absolvitur comparatio cum epiphonemate Latonae gestientis ad visam pulchritudinem Dianae filiae.

Ma La Cerda rivela anche altrove una particolare attenzione per il tema dello sguardo.⁷⁰² Quando, a proposito della similitudine tra Enea e Apollo nel quarto libro (*Aen.* 4, 141-150), propone un confronto con la similitudine tra Didone e Diana nel primo⁷⁰³, si sofferma sulle corrispondenze tra Diana e Apollo, tra Didone ed Enea, e quindi si concentra sulla variazione del punto di vista:

In I. Didonem comparat cum Diana, nulla tum comparatione exornato Aenea: hîc vicissim res geritur, comparatur Aeneas cum Apolline, de Didone siletur: quia videlicet ibi inducit Aeneam spectatorem reginae et magna illius pulchritudine perfruentem; hîc contra Dido Aenea fruitur spectatque avidissime: ergo ibi illa pulcherrima, hîc ille pulcherrimus describatur necesse est.

La Cerda si muove qui a partire da un acuto commento serviano.⁷⁰⁴ Servio e Servio Danielino infatti, notando che Enea, subito prima del paragone con Apollo, era insolitamente definito *pulcherrimus* (*Aen.* 4, 141 *ipse ante alios pulcherrimus omnis/ infert se socium Aeneas atque agmina iungit*), avevano ipotizzato che l'aggettivo, proprio per la sua anomalia, custodisse il punto di vista della regina innamorata:

⁷⁰¹ Il commentatore insiste anche sul fatto che Didone, dopo il suo ingresso trionfale, va a collocarsi in alto (*Aen.* 1, 506 *alte*), in modo da essere *conspicua*, ben visibile da tutti (*ut conspicua sit omnibus*).

⁷⁰² Vd. *supra*: ad es. 260-261; 265, n. 609.

⁷⁰³ Il commentatore ad *Aen.* 4, 141 sottolinea che il paragone, in rapporto a quello tra Didone e Diana nel primo libro, è un caso di auto-emulazione: Virgilio ha imitato se stesso, è stato cioè al contempo maestro e discepolo.

⁷⁰⁴ Per il portato di novità di questo commento, vd. Rosati 1979: 556.

IPSE ANTE ALIOS

quia amatur, et ideo ei dat pulchritudinem, licet Ascanio magis congruat.

PULCHERRIMUS

EX ANIMO DIDONIS; HOC ENIM EI VIDEBATUR. ALIBI EPITHETA AENEAE DAT:

CUM RELIGIOSUM OSTENDIT, DICIT 'PIUM?'; CUM FORTEM, 'MAGNANIMUM'.

La Cerda fa buon uso di questa osservazione. Accosta cioè il *pulcherrimus* del quarto libro al *pulcherrima* del primo, attribuito di Didone subito prima del paragone con Diana (*Aen.* 1, 497 forma *pulcherrima Dido*)⁷⁰⁵, e quindi applica al superlativo di genere femminile ciò che gli antichi commentatori avevano intuito nel superlativo di genere maschile. A questo modo per La Cerda *pulcherrima* diventa un segnale di come Enea muova dalla *pictura* per poi focalizzarsi su Didone-Diana.⁷⁰⁶ Il lessico impiegato è ancora una volta significativo: ecco che il commentatore definisce Enea *spectator reginae*, ecco che lo ritrae mentre gode appieno della grande bellezza di Didone (*magna illius pulchritudine perfruentem*). Il verbo *fruor*, poi, è rilevante perché ha concettualmente a che fare con il godimento e attraverso il *per* può rimandare indirettamente a *pertemptant*.⁷⁰⁷

Ma c'è un punto in cui La Cerda si spinge fino a usare per Enea le parole che Virgilio ha usato ad *Aen.* 1, 502 per i *gaudia* di Latona. Si tratta del commento ad *Aen.* 1, 615, dove il commentatore si immagina l'effetto che l'espressione *nate dea*, con cui Didone si rivolge a Enea per la prima volta (*quis te, nate dea, per tanta pericula casus/insequitur?*), ha sull'eroe:

⁷⁰⁵ Sulla scarsa sottolineatura della bellezza di Didone (*Aen.* 1, 496 forma *pulcherrima*; *Aen.* 4, 60 *pulcherrima*; *Aen.* 4,192 *pulchra*), vd. *supra*: ad es. 273, n. 632.

⁷⁰⁶ Il ragionamento in realtà era abbozzato da La Cerda anche nel primo libro, a conclusione della trattazione dei pregi dell'adattamento virgiliano e dei difetti dell'originale omerico: *Sed adhuc consilium poëtae animadvertit. Sicuti hic Didonem, quam Aeneas videat, Dianae comparat, ita in 4. Aeneam, quem Dido videat, Apollini, vicissitudine rerum observata*. Nell'accennare alla perfetta simmetria tra l'immagine di Didone simile a Diana nel primo libro e quella di Enea simile ad Apollo nel quarto, La Cerda ci segnala anche il mutamento del punto di vista sul personaggio abbellito dalla similitudine. Egli ribadisce cioè che Enea vede Didone-Diana, così come Didone vede Enea-Apollo. Significativamente, per quanto riguarda il primo libro, l'analisi della focalizzazione della scena è solo accennata, mentre è invece condotta in dettaglio nel quarto, a proposito di Enea *pulcherrimus*, dove La Cerda trovava già l'innovativo commento serviano sul punto di vista narrativo.

⁷⁰⁷ Quanto a Didone, prosegue La Cerda, anche lei gode di Enea (*fruor*, senza preposizione) e guarda avidamente (*spectat avidissime*, senza oggetto), sebbene di lei non si faccia menzione, *de Didone siletur*, proprio come nel primo libro lo sguardo e la reazione di Enea erano passati sotto silenzio.

adverte in illis, *nate dea*, tacito gaudio pertemptatum Aeneam de sui nominis claritate etiam inter barbaros evulgata

Secondo La Cerda dunque, Enea, sentendosi chiamato da Didone *nate dea*, è *tacito gaudio pertemptatum*. È un momento importante: *Aen.* 1, 502, assunta attraverso *pertemptant* una coloritura erotica, tira ora dentro di sé l'eroe. Le parole usate per Latona si spostano su Enea e descrivono il suo godimento quando, nell'apostrofe della regina, si sente riconosciuto, sebbene in territorio barbaro.

5. Latona ha gli occhi di Enea

5.1. L'aura erotica di *Aen.* 1, 502

Dobbiamo qui tornare su un punto a cui abbiamo solo accennato. Virgilio, nel verso su Latona, impiega davvero termini propri *anche* del linguaggio amoroso. *Aen.* 1, 502 echeggia, ad esempio, nel lessico che dà forma alla ferita muta nel petto di Didone (*Aen.* 4, 67):

est mollis flamma medullas
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus

Quando colloca i *gaudia* nel *tacitum pectus* della madre di Diana, il poeta ha forse in mente l'espressione proverbiale *in sinu gaudere*, usata spesso in contesti elegiaci.⁷⁰⁸ Lo stesso termine *gaudium*, in particolare nella forma plurale *gaudia*, ha spesso un significato erotico.⁷⁰⁹ È un dato percepito già nel mondo antico. La suggestione elegiaca del verso probabilmente non sfugge a Ovidio, che nel carne 3, 7 degli *Amores* racconta le fantasie di un uomo impotente con un lessico che potrebbe riecheggiare sia i *gaudia* di Latona sia i *gaudia* di Enea, fondendoli in un unico verso:

⁷⁰⁸ Vd. ad es. Prop. 2, 25, 29 *quamvis te diligit illa, / in tacito cohibe gaudia clausa sinu* con il commento di Fedeli sulla "necessità di mettere a freno i *gaudia*, che sono al sicuro se restano chiusi nel fondo dell'anima, mentre provocano guai se escono all'esterno".

⁷⁰⁹ Cfr. Pichon, s.v. "*gaudere*".

Ov. *am.* 3, 7, 62
at quae non tacita formavi gaudia mente!⁷¹⁰

Analogamente, un lettore attento e sensibile come Stazio, nella *Tebaide*, inserisce *pertemptare* in un contesto inequivocabilmente erotico:

Stat. *Theb.* 5, 445-446
Ergo iterum Venus, et tacitis corda aspera flammis
Lemniadum pertemptat Amor⁷¹¹

Passando per Verg. *Aen.* 1, 722 *temptat praevertere [...]/iampridem resides animos desuetaque corda*, i versi che raccontano la “corruzione” di Didone ad opera di Cupido-Ascanio, Stazio rende *tacitae* le fiamme amorose e usa *pertemptare* per raccontare l’azione di *Venus* e *Amor*, che inducono le Lemniadi dai cuori duri a un sentimento da tempo ripudiato e dunque illecito.⁷¹²

Ma c’è dell’altro. Virgilio aveva almeno in due casi esplicitamente coniugato eros e maternità: nella similitudine tra l’*amor* della *bucula* in cerca del vitellino smarrito e l’*amor* che, nel canto di Alfesibeo, coglierà Dafni, vittima del filtro magico (*ecl.* 8, 85-89)⁷¹³; e nel paragone tra il lamento di Orfeo per la perdita di Euridice e il lamento

⁷¹⁰ Il nesso *tacitum pectus* è ricorrente in Ovidio: cfr. ad es. *ars* 1, 109; *epist.* 13, 87; 21, 201. Si veda anche Prop. 1, 4, 11 *et quae/gaudia sub tacita ducere ueste libet*.

⁷¹¹ Lattanzio Placido rinvia qui appunto ad *Aen.* 4, 67, la ferita d’amore che divora segretamente Didone.

⁷¹² Stazio reimpiega *pertempto* in unione con *pectora* a *Theb.* 3, 381 *sic variis pertemptat pectora dictis/obliquatque preces*, ma col significato di “sondare”. Cfr. poi Val. Fl. 4, 1 *ut nova nunc tacito <se> pectore gaudia tollunt!* con Murgatroyd *ad loc.*: “the line recalls *Aen.* 1, 502, transferring the words about the mother’s joy inspired by love when she sees her daughter Diana to the stepmother’s joy inspired by loathing of Jupiter’s son. Also there is a dark humour in Virgil’s words concerning Juno’s hated rival being echoed here in a speech to Juno by Latona’s lover”. Abbiamo anche visto come La Cerda associasse *Aen.* 1, 495 con il brano apuleiano sullo stupore di Lucio alla riacquisizione della forma umana (*Met.* 11, 14 *at ego stupore nimio defixus tacitus haerebam, animo meo tam repentinum tamque magnum non capiente gaudium*). Qui Apuleio nella sostanza fa convergere il ricordo della reazione di Enea alla *pictura* (*stupore, defixus, haerebam*) con l’eco della reazione di Latona (*tacitus, gaudium*).

⁷¹³ Com’è noto, Virgilio riusa qui Teocrito (*id.* 2, 48-51), dove la smania erotica che coglierà Dafni grazie al filtro magico è paragonata alla smania erotica delle cavalle che hanno mangiato l’ippomane, ma incrociando i versi dell’idillio con un celebre passo lucreziano (*Lucr.* 2, 355-66) sulla ricerca ossessiva del vitellino da parte di una giovenca (cfr. Cucchiarelli, *ecl.* 8, 85-89). Ovidio (*fast.* 4, 459-62) interviene sull’immagine virgiliana della *bucula*, rendendola meno sorprendente: essa non è più impiegata per raccontare l’intensità di un sentimento erotico, ma come termine di paragone per la ricerca affannosa di Proserpina da parte di Cerere, un paradigma di amore materno.

dell'usignolo a cui hanno ucciso i piccoli (*georg.* 4, 511-15). Il nesso quindi tra maternità e pulsioni erotiche era per il lettore attento una suggestione possibile, fondata sul fatto che la forza che lega l'amato al suo amante può essere fondatamente assimilata alla forza che lega una madre ai figli. Se a questo si aggiunge la complessa orchestrazione della scena della selva, che abbiamo visto nel capitolo precedente, il punto d'approdo di Nascimbeni e La Cerda a proposito di *Aen.* 1, 502 pare avere una sua legittimità.⁷¹⁴

5.2. La similitudine come cifra trasparente di processi psicologici

Ma perché l'aura erotica che il *pertemptant* di *Aen.* 1, 502 è andato acquisendo lungo il travagliato percorso che abbiamo cercato di ricostruire trovi una sua sistemazione

⁷¹⁴ Sugli eccessi a cui l'iper-valutazione dell'"orecchio interno" può portare, vd. Conte 1984c: 155-157. Ma che lettori come Poliziano, come Ariosto, come Tasso siano stati colpiti dai versi virgiliani di cui stiamo parlando mostra che, con tutte le cautele del caso, il cortocircuito realizzato da Virgilio tra legame erotico e legame madre-figlio ha una sua fondata potenza. Si veda l'uso che ne fa ad es. Ariosto in *Orlando furioso*, canto 1, 52-53:

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella ed improvvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerea si mostra;
e dice all'apparir: - Pace sia teco;
teco difenda Dio la fama nostra,
e non comporti, contra ogni ragione,
ch'abbi di me sì falsa opinione. -
Non mai con tanto gaudio o stupor tanto
levò gli occhi al figliuolo alcuna madre,
ch'avea per morto sospirato e pianto,
poi che senza esso udi tornar le squadre;
con quanto gaudio il Saracin, con quanto
stupor l'alta presenza e le leggiadre
maniere, e il vero angelico sembante,
improvviso apparir si vide inante.

critica, bisogna aspettare i grandi mutamenti culturali del XX secolo.⁷¹⁵ In *Die Dichtkunst Virgils* (1950), Viktor Pöschl riconosce al verbo un valore non dissimile da quello indicato da Nascimbeni e soprattutto da La Cerda⁷¹⁶ e individua esplicitamente nel verso conclusivo del paragone l'effetto che Didone fa su Enea:

In der Freude aber, die die 'schweigende' Brust der Latona durchbebt, liegt die wahre Pointe des Vergleichs. Darum ist sie von dem Dichter im Gegensatz zu Homer an den Schluß gestellt worden. In ihr verbirgt und enthüllt sich die heimliche Bewegung des stillen, ungesehenen Beschauers [...]. Äneas wird von dem Zauber der Königin berührt.⁷¹⁷

Per lo studioso, dunque, Enea, che è parte del narrato, rovescerebbe la sua reazione emotiva alla vista di Didone nella gioia silenziosa di Latona, che è invece parte della similitudine. I *gaudia* di Latona, posti da Virgilio studiatamente alla fine della comparazione, rappresenterebbero la lieta eccitazione di Enea di fronte alla regina.⁷¹⁸ L'amore della madre diventa, all'interno di questa ipotesi, il canale attraverso cui l'eroe esprime per la prima volta la sua attrazione per Didone.

⁷¹⁵ Un passaggio intermedio tra La Cerda e gli studi del Novecento è compiuto da quei commentatori che, per spiegare *Aen.* 1, 502, si servono inavvertitamente del lessico con cui Virgilio descrive la contemplazione della *pictura* del tempio di Cartagine (*Aen.* 1, 494-495). H. G. Heyne, nell'*Excursus XX*, loda così la collocazione in epifonema dell'emozione di Latona: *Est etiam hoc in artificio magnorum poetarum, ut in fine comparationis adjiciant adiunctum vel factum aliquod, quod illam notionem, ad quam illustrandam tota comparatio erat instituta, inprimis animo audientis infigit. Feliciter illud interdum ab aliorum sensu et opinione ducitur, aut a vi, quam res ad eorum animos et affectus habet. Ita h. l. praeclara Dianae species mirifice declaratur Latonae matris sensu, quae si miratione filiae defixa fuit, quid de aliorum iudicio expectabimur?* Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus: *exultat tacite et in sinu gaudet, animadversa hac filiae suae divina formae maiestate. Atque hoc decus Virgilius sibi conflavit ex illo, quod temere inter caetera abiectum repererat: γέγηθη δέ τε φρένα Λητώ.* La reazione (*sensus*) di Latona di fronte alla *species praeclara* di Diana è descritta come *defixio* indotta dalla contemplazione (*miratio*). Heyne parafrasa il sentimento della madre con le parole che Virgilio impiega per descrivere l'unico sguardo e l'unica emozione di Enea presenti nella narrazione (*obtutu defixus in uno*). Interessante anche la domanda retorica che il commentatore pone: se Latona ha una reazione così intensa, che giudizio dobbiamo aspettarci dagli altri? Anche Heyne sta forse riflettendo sull'assenza di *iudicium* su Didone che fa il suo ingresso in scena (si veda anche Forbiger *ad loc.*: *animadvertas autem tacitum matris in liberis intuendis defixae gaudium admodum pulchre commemoratum*).

⁷¹⁶ Pöschl (1950): 111, n. 1: Cerda hat mit der feinen Witterung des Italieners [*sic*] für dergleichen Dinge einen erotischen Bezug herausgehört [...]. Seine Erklärung ist, wie sich zeigt, gar nicht so abwegig (nell'edizione rivista del 1977, p. 91, n. 110, modifica "des Italieners" in "des Südländers"). L'interpretazione del verso fornita dallo studioso, corredata di un'analisi della specularità simbolica tra Didone-Diana ed Enea-Apollo, risente della lettura del commento di La Cerda più di quanto lo studioso sia disposto ad ammettere.

⁷¹⁷ Pöschl 1950: 111.

⁷¹⁸ Nel verbo *pertemptant*, Pöschl 1950: 111, n. 1 avverte "eine leichte, schnelle Berührung".

È il punto d'approdo di un lungo lavoro ermeneutico avviato dal fastidio di Probo nei confronti di *pertemptant* e di *Aen.* 1, 502 in generale. Di passaggio in passaggio, a metà del '900, con uno slittamento per molti aspetti stupefacente, un sentimento originariamente materno diventa sentimento erotico. Non solo: nel momento in cui lo sguardo di Enea su Didone e la sua reazione alla vista della regina vengono collocati all'interno della similitudine, è l'uso stesso della similitudine nell'opera di Virgilio che va rianalizzato. Pöschl se ne rende perfettamente conto e contrappone la situazione "oggettiva" in cui Omero pone la sua similitudine ("il bello spettacolo, visibile solo all'occhio del poeta e del lettore, è rivolto a uno spettatore fittizio") al contesto virgiliano dove invece "è Enea che aspetta la regina e la scorge".⁷¹⁹ Come abbiamo già ricordato, lo studioso approfondisce il problema citando *Aen.* 1, 454-56, l'imbattersi di Enea nella *pictura*, e affermando che "die Worte 1, 494-97 *haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur;/dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,/regina ad templum.../incessit* besagen nicht etwa das Gegenteil".⁷²⁰ Per lui le due scene sono per struttura sostanzialmente equivalenti.⁷²¹ Ma nel caso della *pictura* la dinamica degli eventi è narrata esplicitamente: Enea sta guardando il tempio quando all'improvviso si imbatte nelle raffigurazioni del suo passato che catturano tutta la sua attenzione, inducendo in lui una vasta gamma di sentimenti; nel caso invece dell'arrivo di Didone, la visione della regina e la conseguente reazione dell'eroe, inesprese nella narrazione, trovano esplicitazione all'interno della similitudine. La tesi di Eduard Norden, secondo il quale le similitudini virgiliane non contribuiscono al progredire dell'azione ma hanno una funzione meramente esornativa, risulta così rovesciata.⁷²² Per Pöschl, poiché "l'effetto dell'evento sull'interiorità, il moto dell'anima del personaggio hanno uno sviluppo anche nel corso della similitudine", le comparazioni di Virgilio sono "cifre trasparenti di

⁷¹⁹ Pöschl 1950: 107.

⁷²⁰ Pöschl 1950: 107-108, n. 1.

⁷²¹ Vd. *supra*: 267-268.

⁷²² Norden, *Aen.* 6, 270 e ss.: 206.

processi psicologici in misura molto superiore rispetto a quelle omeriche”, dove invece l’azione si ferma.⁷²³

6. Un lapsus freudiano

Il nesso tra la passione nascente di Enea e l’amore materno di Latona è adottato tra gli altri⁷²⁴ da Philip Hardie e collocato tra le premesse di uno studio in cui lo studioso insegue il percorso carsico dell’eros nel testo virgiliano fino ad approdare al tema dell’incesto simbolico:

To the concealed viewer, Aeneas, looking at the mortal woman corresponds, in the simile, Latona’s joyful gaze on her daughter Diana, 502 ‘*Latonae tacitum pertemptant gaudia mentem*’, ‘joy silently assails Latona’s mind’: *pertemptant*

⁷²³ Pöschl 1950: 109. Si vedano a questo proposito i contributi di Perutelli 1972 e 1977. Lyne 1989: 63-99 ha avanzato l’ipotesi che le similitudini virgiliane abbiano una funzione suppletiva, servano cioè a riempire i vuoti presenti nella narrazione con un diverso tipo di racconto, quello per immagini (“narrative through imagery”). La similitudine in Virgilio racconterebbe ciò che la narrazione omette: quando nella parte narrata manca qualcosa, è probabile che vada cercato nella similitudine. In realtà questa idea è già alla base dell’intuizione di Pöschl a proposito della similitudine Didone-Diana e del contesto in cui è inserita. L’imbarazzo suscitato dall’assenza dello sguardo di Enea riemerge in maniera martellante nei commenti al quarto libro, in cui notoriamente i sentimenti dell’eroe restano perlopiù sottintesi: alla ricerca del suo coinvolgimento è dedicato uno dei casi-studio di Lyne, la similitudine tra Didone *furens* e una cerva ferita inseguita da un pastore, che non trova corrispondenza nel narrato (*Aen.* 4, 68-73, con Lyne 1989: 76-79).

⁷²⁴ Vd. anche ad es. Büchner 1963, ed. ital.: 401: “*Forma pulcherrima* è la descrizione diretta molto riservata di Didone, ma un confronto (con Diana, alla cui vista si rallegra il cuore di Latona) indica l’impressione nuovamente calda e ammirata di Enea alla sua vista”. Worstbrock 1963: 87 (“Der erotische Bezug ist unverkennbar”); Klingner 1966: 401, n. 1; Williams 1983: 61-62; Paschalis 1997: 48. Fernandelli 1998: 169; 170-171, partendo da Pöschl e considerando Latona come “figura contemplante [...] che riflette la posizione di Enea”, ritiene che il termine *tacitum* abbia funzione prolettica; esso anticiperebbe (e giustificerebbe) cioè l’assenza di reazioni da parte dell’eroe. Marquis 2013: 90-91, partendo dalla definizione probiana dei *gaudia* di Latona, s’interroga sul carattere stentato del sentimento materno, quasi che la madre vi opponesse resistenza: “We may understand, then, the resistance of *pertemptant* in reference to Leto’s analogue, Aeneas, whose pessimism is overcome by joy as he views Dido’s beauty”. In principio, comunque, la tesi di Pöschl non fu accolta in maniera positiva, specialmente in Italia: si veda ad es. la recensione sarcastica di Castiglioni 1951: 359: “Su di una via del genere non si sa davvero dove si possa finire: Didone paragonata a Diana perché la caccia le sarà fatale, e preannunzia di tale maledetta partita anche Venere che *umeris de more habilem suspenderit arcum venatrix* (1, 318) e, nel paragone di Didone con Diana, bene staccato *Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*, non perché è tale la consuetudine e questa è come l’ultima linea di un quadro, e non perché Omero ha dato tecnica e particolare, γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ (ζ 106); queste sarebbero considerazioni di passatista: il vero è che Latona commossa simboleggia Enea che sente i primi brividi [...] e con questa nuove intuizioni ecco stabilito, come la scena di un paragone da ‘*sinnlich*’ diventi in Virgilio ‘*seelisch*’.” L’interpretazione di Pöschl è oggi quasi universalmente accettata. Voci in controtendenza possono essere considerati ad es. David West 1969: 42 (vd. *supra*: 282, n. 649) e Schmit-Neuerburg 1999: 105, n. 275, secondo il quale Virgilio collocherebbe nel quarto libro la rappresentazione dei sentimenti di Enea (“der Deutung Pöschls, daß die Freude der Latona [...] das psychische Geschehen des Aeneas verdeutlicht, vermag ich mich jedoch nicht anzuschließen”).

is an unexpectedly strong word, as if a more dangerous emotion felt by Aeneas spills over into the simile to infect Latona's innocent maternal love.

Hardie dà per scontati lo sguardo di Enea (“viewer”, “looking at”) e lo sguardo di Latona (*joyful gaze*). Contrappone l'innocenza dell'amore materno (“innocent maternal love”) al pericolo rappresentato dal sentimento dell'eroe (definito “dangerous”). Descrive la commistione dello sguardo di Latona e di quello di Enea come un'infezione, un contagio, una contaminazione (“spill over”, “infect”).⁷²⁵ Ma ciò che più colpisce è che lo studioso, proprio mentre accoglie la sovrapposizione tra Enea e Latona teorizzata da Pöschl, cita *Aen.* 1, 502 sostituendo *pectus* con *mentem* (“mind”, nel passaggio dal latino all'inglese). Passa insomma inavvertitamente ad *Aen.* 5, 827-28—il passo a cui Servio aveva rimandato in polemica col modo secondo cui Probo aveva valutato il *pertemptant* di Latona—accavallandolo con *Aen.* 1, 502. E rievoca così in modo inconscio quel primo lontanissimo nesso filologico tra le parole impiegate per i sentimenti di Latona e quelle impiegate per i sentimenti di Enea, nesso che avrebbe lavorato sotterraneamente nei secoli a plasmare nuovi imprevedibili significati. Un lapsus freudiano conia un verso impossibile che fonde insieme la madre e l'amante.

⁷²⁵ Qui Hardie sembra ricordarsi di *Aen.* 7, 355, dove *pertemptare* descrive il propagarsi del veleno del serpente di Alletto nel corpo di Amata.

Riepilogo

All'origine di questo secondo caso di studio c'è il fastidio di Probo per come Virgilio ha rifatto la similitudine omerica tra Nausicaa e Artemide. Il paragone virgiliano in realtà non è particolarmente difettoso, ma il grammatico trova, tra le altre cose, che sia la preminenza di Diana sul suo corteggio sia la gioia di Latona risultino, nell'adattamento, piuttosto fiacche.

Le critiche di Probo prendono piede, innanzitutto quella rivolta alla scarsa eccellenza della dea sulle ninfe. Se infatti l'eccellenza è mal riuscita nella similitudine, il difetto non può non trasmettersi al narrato, vale a dire a Didone. Perché tanta attenzione per la visibilità sia di Diana che della regina? La risposta è nel comportamento di Enea. L'eroe non volge lo sguardo su Elissa quando lei appare, né c'è una qualche sua reazione sentimentale. Il dibattito critico non ne prende ufficialmente atto, ma i poeti sì, e quando lasciano l'eco della scena del tempio nei loro testi, o sembrano cercare a loro volta un modo per non raccontare in maniera oggettiva lo sguardo del personaggio (Ovidio a proposito di Atteone) oppure "correggono" Virgilio, attribuendo al loro eroe uno sguardo carico di eros (Stazio). In genere, ciò che emerge è solo il bisogno di fare i conti anche tecnico-espressivi con il vuoto del testo virgiliano. Ma c'è in effetti chi si spinge oltre. Valerio Flacco riusa il passo in modo da segnalare lessicalmente il momento in cui Enea non può —secondo la sua sensibilità— non volgersi a guardare la regina. Egli modifica l'*haeret defixus in uno obtutu*, che racconta Enea in contemplazione della *pictura*, in *haeret defixus in una*, che racconta di come Giasone si innamora di Medea appena la vede. Visibile o no che sia Didone, il problema è che l'eroe guarda sicuramente la *pictura*, mentre non è affatto certo che guardi lei. Valerio Flacco quindi indica con precisione il punto in cui Virgilio registra per l'ultima volta lo sguardo di Enea; e da quel punto preleva il lessico e gli dà, adattandolo al suo Giasone, una valenza erotica inattesa.

La segnalazione di Valerio Flacco non ha un seguito evidente—tranne forse nella reazione anche fisica del Lucio apuleiano alla vista di Fotide—ma il tema riaffiora in Donato da un'altra angolatura. Il commentatore, come di consueto, è impegnato a

difendere, anzi a ingigantire, la statura morale dell'eroe virgiliano. Servio, nel lemma riferito a *inanis*, aggettivo con cui Virgilio cataloga la *pictura*, ha lasciato intuire che l'assenza dello sguardo di Enea su Didone spinge i lettori a trovare inadeguata a un personaggio di grande levatura prima la contemplazione dello spazio urbano in fieri e poi la concentrazione sulle scene della guerra di Troia effigiate sul tempio. Perché l'eroe ozia badando a cose vacue con animo vacuo? E perché non dà un taglio a quell'ozio spostando, come dovrebbe, l'attenzione sulla regina? A queste domande Donato sembra rispondere puntando sulla struttura del personaggio-Enea. L'osservazione della città in costruzione, il soffermarsi sulla *pictura*, non avviene affatto con sguardo ozioso, ma con *animus* e *studium* politici. Enea cioè *vede* nell'*urbs* che sta nascendo il suo stesso ruolo di futuro ecista e insieme il passato glorioso e tragico da cui ha avuto origine la sua missione. Questo assunto permette al commentatore di aggirare il tema dell'*ut vidi, ut perii*—del resto incompatibile con la sua lettura moraleggiante—e di dedicarsi alla tecnica secondo cui Virgilio gestisce la scena. Che Enea si volga a guardare la regina per Donato è indubbio, ma ciò accade all'interno di una strategia narrativa fondata su un *repentinus eventus rerum* che interrompe l'azione e sposta su di sé l'attenzione sia del personaggio sia dei lettori. È un brusco commutarsi dello sguardo di Enea su Didone, che però Virgilio sceglie di lasciare implicito. Se infatti lo sguardo dell'eroe fosse raccontato, diventerebbe di colpo quello di un uomo qualsiasi attratto da una donna qualsiasi, che tra l'altro, a vederla in pubblico attorniata da giovani uomini, ha tratti facilmente equivocabili. Per Donato, lo sguardo di Enea non può che restare quello appassionatamente politico con cui l'eroe ha guardato la città e la *pictura*. Ecco dunque che Enea assume uno sguardo implicito causato da un avvenimento improvviso, in linea con la sua stessa statura morale e, di riflesso, con quella di Didone. La lettura di Donato—come in pratica mostra il commento di La Cerda, che evidentemente ne riprende la tesi, puntando solo marginalmente su rimandi testuali di contenuto erotico—è rilevante per la storia ermeneutica dell'episodio. Ha fortuna l'ipotesi del *repentinus eventus rerum*, che commuta implicitamente l'attenzione di Enea sulla *pictura* in attenzione su Didone, tanto che esso è accostato, già in ambiente umanistico (Corradi), a quello rappresentato dall'arrivo di Deifobe, che distoglie Enea dalla contemplazione di un altro

artefatto, il fregio del tempio di Cuma. Le due scene diventano così, durante il secolo scorso, da un lato paradigma della tecnica narrativa virgiliana e dall'altro una sorta di prova evidente che è l'ultima scena troiana, quella che raffigura Penthesilea, a fare da trampolino per il salto d'attenzione su Didone (Pöschl).

Ma non tutto quadra, e innanzitutto proprio sul piano tecnico. Virgilio racconta dettagliatamente lo sguardo di Enea sulla *pictura* di Cartagine, mentre non lo fa invece nella scena di Cuma. Virgilio non segnala lo sguardo di Enea su Didone, mentre segnala quello su Deifobe. Virgilio espone il suo eroe al rimprovero della Sibilla—sta perdendo tempo in *spectacula*—e questo lo rispinge in modo imbarazzante verso l'area semantica dell'*inanis*. Virgilio infine colloca tra Enea e la regina un altro *repentinus eventus*, l'irruzione dei compagni, nei confronti dei quali la reazione affettiva è più che evidente.

Il vuoto insomma resta e diventerà particolarmente visibile quando, verso l'assenza dello sguardo dell'eroe, confluirà un'altra complessa vicenda critica che muove da un dettaglio all'apparenza irrilevante della similitudine Didone-Diana, anch'esso sottolineato da Probo: l'inadeguatezza secondo il grammatico della voce *pertemptant*, a proposito della madre di Diana, Latona. Questa forma diventerà in un paio di millenni un catalizzatore più o meno costante di significati inattesi.

In principio c'è ancora il grammatico, che giudica fiacco il verbo latino al confronto con l'originale greco. Servio reagisce all'osservazione probiana annotando che *pertempto* può agire *vehementer* o *leviter* a seconda del contesto. Sembra l'eco di un conflitto tra diverse sensibilità verbali, ma proprio grazie a Servio accade qualcosa che, per quel che concerne la questione di cui ci stiamo occupando, peserà nei secoli fino ai nostri giorni. Il commentatore, per chiarire la tonalità diversa del verbo a seconda dei contesti, mette a confronto il *pertemptant* del verso che ha al centro la gioia di Latona, e che a suo parere suona *vehementer*, con *Aen.* 5, 827-828, dove si parla dei *gaudia* di Enea ricorrendo a un *pertemptant* che suona *leviter*. La prossimità stabilita da Servio tra *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 827-828, proprio a causa delle peripezie di *pertemptant*, tenderà nel tempo a crescere al punto da spingere i versi a combaciare.

Intanto la critica di Probo alla similitudine virgiliana non cade affatto nel vuoto, essa riappare con la ripresa filologica dell'Umanesimo. A proposito di come suoni *pertemptant*, gli umanisti si schierano in linea di massima con Servio, secondo loro la scelta di Virgilio è stata efficace, anzi il poeta latino ha superato l'originale omerico. Ma Corradi, proprio mentre discute del verbo, annota un'obiezione a cui non aveva pensato nemmeno Probo. Nel gioco delle corrispondenze tra il narrato e la similitudine, Virgilio non ha tenuto conto che mentre la Nausicaa omerica aveva una madre, Arete, che avrebbe potuto guardarla proprio come Letò guarda Artemide, Didone non ha *parentes* che possano guardarla come Latona guarda Diana.

Ecco dunque che, anche attraverso *pertemptant*, fa capolino la visualizzazione della regina. Corradi cercherà di tappare la falla, avanzando un'interpretazione simbolica del seguito di Didone; Beni inviterà a considerare il nome proprio *Latonae* come se si trattasse del matronimico *Latoniae*. Ma il fastidio per *Aen.* 1, 502 si accentuerà e intanto la questione sollevata dagli umanisti metterà di fatto in connessione per la prima volta il verso su Latona col vuoto di sguardo sulla regina presente nel narrato.

È Scaligero a notarlo. A voler essere pignoli—dirà grosso modo—come non c'è nel narrato uno sguardo su Elissa, così anche lo sguardo di Latona su Diana è irrintracciabile. E in polemica con la ormai più che millenaria discussione sul funzionamento della similitudine, egli imbocca una strada del tutto nuova: considera cioè *Aen.* 1, 502 un epifonema, vale a dire un verso che, pur muovendo con naturalezza dall'interno della similitudine, se ne distacca, ignora la logica delle corrispondenze, si offre come una pura esclamazione *extra totam materiam*, una *expressio rei occultae*, vale a dire l'esplosione di un sentimento muto, segreto. A questo modo Scaligero isola *Aen.* 1, 502 e nella sostanza ne fa la sede di una *expressio* avulsa dalla discussione sulla similitudine e tutta da indagare. Egli stesso anzi sembra dare il via a questa indagine nuova quando, analizzando *pertemptant*, lo sottrae al perimetro tracciato da Probo e lo accosta al verbo *percurro*, termine tecnico della citarodia.

La riflessione di Scaligero modifica nettamente il quadro. Nascimbeni farà sua la tesi che *Aen.* 1, 502 sia un epifonema e a quel punto si occuperà di *pertemptant* attribuendo al verbo la capacità di suggerire i diversi picchi emotivi della gioia di

Latona. Intanto utilizzerà due citazioni virgiliane. Con la prima, seguendo Scaligero, recupererà Servio: si tratta di *Aen.* 5, 828—il verso sui *blanda gaudia* di Enea menzionato dall’antico commentatore come esempio di *temptare leviter*—del quale però modificherà leggermente e forse inconsciamente l’ordine, adeguandolo all’andamento di *Aen.* 1, 502: da *gaudia pertemptant mentem* a un *pertemptant gaudia mentem* strutturalmente identico a *pertemptant gaudia pectus*. Con la seconda citazione, tratta dalle *Georgiche* (3, 250-251)—un passo già menzionato tra gli usi di *pertemptare* nel dizionario di Ambrogio Calepino—mostrerà il verbo in un contesto sicuramente distante dalle gioie di una madre. Il primo rimando attrarrà, anche grazie all’errata disposizione dei vocaboli, Enea nel *pertemptant* del verso dedicato a Latona; il secondo colorerà il verbo eroticamente. Ma quel che più conta è il lessico con cui Nascimbeni sintetizzerà il senso di *pertemptare*. Il verbo—dice il commentatore—esprime l’andamento incostante della gioia, quei “titillamenti, per così dire, del godimento” (*titillationes, ut ita dicam, gaudii*) che nel giro di un attimo insorgono e si indeboliscono nell’animo umano. A questo modo *pertemptant* è accostato a *titillare, a titta*, a un’area semantica che rimanda alla sfera materna e a quella sessuale.

Titillationes è un vocabolo raro, del tutto insolito. Suggestionerà La Cerda al punto che questi farà coincidere totalmente *pertemptare* prima con la metafora citarodica, poi con *titillare*, e attraverso l’influsso analogico delle citazioni sospingerà il verbo verso significati più dichiaratamente erotici, in crescente contrasto con i sentimenti di una madre (*titillatio amoris blanda*). È a questo punto che il commentatore spagnolo ritornerà al nesso Latona-Enea, prima stabilito da Servio, poi rinforzato da Nascimbeni con un piccolo errore, e infine citato in modo smaccatamente errato nel *Cornu copiae* di Perotti e nel *Dizionario* di Calepino (a cui La Cerda stesso aveva collaborato).

La Cerda farà di più e del tutto consapevolmente. Innanzitutto—sulla scorta di Servio, che aveva visto iscritto nel *pulcherrimus* riferito a Enea nel quarto libro il punto di vista di Didone—tornerà alla ricerca dello sguardo di Enea e lo rintraccerà nel *pulcherrima* attribuito alla regina. Ma quel che più conta è che il commentatore descrive l’effetto che a suo parere l’espressione *nate dea* (con cui Didone si rivolge a Enea per la

prima volta ad *Aen.* 1, 615) ha sull'eroe, riusando di fatto il lessico virgiliano per la gioia di Latona (*tacito gaudio pertemptatum*).

Di passaggio in passaggio, dunque, *pertemptant* e la sua area semantica sono stati oggetto di continue trasformazioni: ha fatto capolino l'assenza dello sguardo di Enea su Didone; *Aen.* 1, 502 si è emancipato dal resto della similitudine grazie all'etichetta di epifonema; *pertemptare*, mescolato con la citarodia, inserito tra i riusi virgiliani di Lucrezio (che adoperava il verbo *tangere*), associato ancor più strettamente al passo delle *Georgiche* sui cavalli, si è accostato a *titillare* e si è riempito di senso erotico; grazie a piccole alterazioni, sostituzioni, rimandi più o meno consapevoli, l'associazione compiuta da Servio tra *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 828 è arrivata al punto da rendere interscambiabili Enea e Latona.

Tutto resta fermo a questo punto, finché sempre Pöschl, alla ricerca del salto dello sguardo di Enea dalla *pictura* di Penthesilea alla regina di Cartagine, anziché accontentarsi di *pulcherrima*, come aveva fatto La Cerda con un'estrosa applicazione di Servio, porta alle estreme conseguenze il viaggio di *pertemptant* e le sparse suggestioni del commentatore spagnolo. Conclude così che il sentimento tanto cercato di Enea per la regina si trova in *Aen.* 1, 502: l'eroe è di fatto nella stessa condizione emotiva di Latona. La cosa non è da poco. Ha innanzitutto, già in Pöschl, effetti teorici rilevanti sul modo di guardare all'uso che Virgilio fa delle similitudini: il poeta le userebbe per dire *un di più* rispetto a ciò che è presente nel narrato. Ma il punto d'approdo di Pöschl contribuisce anche a indirizzare Philip Hardie verso l'individuazione del tema dell'incesto simbolico e verso un lapsus che lo spinge a fondere in un verso impossibile *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 828. È un momento quest'ultimo, che, proprio per la sua natura inconscia, si salda agli errori di Perotti, di Calepino e di Nascimbeni. Ma mentre questi ultimi dicevano attraverso l'errore ciò che non pareva dicibile, Hardie cerca attraverso l'errore la prova—sempre mancante—di ciò che ormai pare dicibile.

Conclusioni

Abbiamo parlato in principio di imbarazzo dell'immaginazione e abbiamo posto alla base del lavoro l'ipotesi che un'opera complessa come l'*Eneide* offra momenti che, pur non presentandosi particolarmente intricati, disorientano da sempre il lettore.

I due episodi che abbiamo preso in considerazione sono accomunati dal fatto che hanno entrambi al centro lo sguardo di Enea sul corpo femminile. Di conseguenza sia ciò che l'eroe vede nella selva, sia ciò che, una volta al tempio, non vede, ha in sostanza a che fare con la materia erotica. Le ragioni di superficie sono evidenti. Nel primo caso centrale è la presenza di Venere in forma di *virgo*, nel secondo centrale è l'entrata in scena di Didone. Ma il disagio del lettore non deriva dalla tensione che *Venus-virgo* e la regina di Cartagine trascinano con sé. È soprattutto la tessitura a tratti irregolare dei due episodi a far sì che nella scena della selva la componente erotica risulti sconveniente, mentre nell'episodio del tempio sconveniente risulta la sua assenza. Così per un paio di millenni due momenti essenziali per l'avvio del racconto inducono in linea di massima i lettori più esperti a nascondere ciò che hanno l'impressione di intuire e a portare alla luce ciò che Virgilio sembra aver nascosto.

Che l'esegesi possa essere l'espressione non solo del tempo in cui l'interprete vive e del bagaglio tecnico che quel tempo fornisce, ma anche di ciò che il testo smuove in profondità nel lettore, fosse pure un lettore molto avveduto, è abbastanza evidente. Dire che un poeta o un esegeta hanno colorito coi loro pregiudizi, con le loro fragilità emotive, con le loro ossessioni, la lettura di un determinato brano dell'*Eneide*, non ci permette, dal punto di vista della comprensione del testo, di fare passi avanti. Ma se un determinato episodio, per molti aspetti aderente al canone epico, genera in epoche diverse, dentro sistemi culturali diversi, una reazione sostanzialmente identica, più o meno costante nel tempo, tesa a cercare sistemazioni e soluzioni che acquietino lo stesso identico disagio, allora c'è evidentemente materia per un'indagine.

Il principio che abbiamo seguito è il seguente: usare i commenti per rintracciare i luoghi del testo virgiliano che hanno generato e generano tensione negli interpreti e passare poi a ricostruirne la storia ermeneutica. A questo fine abbiamo provato a

individuare, quando era possibile, non solo le linee interpretative che hanno investito gli episodi nel loro complesso, ma, muovendo da quei lemmi che nel tempo hanno ricevuto un'attenzione critica assidua, abbiamo cercato di mettere a fuoco, di riflesso, il lessico ritenuto di scarso rilievo esegetico o del tutto escluso dalla lemmatizzazione.

Facciamo un esempio. Si pensi alla scarsa attenzione dedicata nei secoli al termine *mater* e al crescente rilievo assunto invece da *silva*. Eppure nella struttura del testo accade il contrario: la funzione materna di Venere ha un peso enorme nell'episodio, mentre la selva appare un puro sfondo in coerenza con gli elementi strutturali del travestimento della dea. Ma da Servio in poi, studiando i commenti, si evince che la scarsa attenzione a *mater* è del tutto coerente con la “depurazione erotica” che fa di *Venus-virgo* prima un'entità astrale e poi una figura celeste, unica degna madre di Enea. Il potenziamento di *silva*, invece, assorbe il lato terreno dell'episodio: dal suo interno, infatti, affiorerà la Venere volgare, la *mater materia*. Se ciò accade, è di certo per la particolare fortuna del termine nella cultura tardoantica e in quella medioevale: *silva* ha alle sue spalle la *hyle* neoplatonica e approderà all'invenzione dantesca. Ma perché è proprio la *silva* del primo libro dell'*Eneide* ad assumere rilievo in questo processo? La *solitudo* a cui accenna Donato ne fa un luogo di tentazione per Enea. Petrarca sembra considerare del tutto assodato che sia stata quella *silva* a ispirare la “selva oscura” di Dante. E nel XVI secolo Sebastiano Regoli dà ormai la cosa per certa. Sono dati che incoraggiano a ipotizzare che il contesto dentro cui Virgilio ha incastonato la sua selva suggerisse letture tali da fare del luogo di incontro tra *Venus-virgo* e suo figlio un generatore di immagini di perdizione.

I lemmi su cui s'è creata una catena ermeneutica non dissimile da quella appena menzionata non sono pochi: l'attenzione all'aggettivo *Spartana*; la lunga storia dei capelli della *virgo*; l'altrettanto lunga vicenda dei singoli elementi del suo abbigliamento. Ne abbiamo presi in esame parecchi cercando di mostrare come ciascuno di questi micro-percorsi dell'interpretazione diventi rilevante quando getta luce all'improvviso proprio su ciò che i commenti paiono trascurare o tacere o dichiarare, ma a patto di tracciare una linea netta di separazione tra terra e cielo. Il disagio del lettore si segnala anche —a volte soprattutto— in osservazioni marginali.

Per esempio, intorno al termine *Spartana* si sommano annotazioni di vario genere, a volte molto puntigliose, sull'educazione libera delle donne a Sparta. Il fatto è che l'aggettivo può fare un brutto effetto sul lettore, gettando una cattiva luce sui costumi della *virgo* e quindi sulla madre dell'eroe che in essa si nasconde. Ecco quindi che ci si affanna a rintracciarne i lati positivi: Virgilio ha fatto ricorso a *Spartana* in quanto le fanciulle di Sparta si davano a esercizi fisici che ne rafforzavano il corpo e le rendevano adatte a partorire eroi.

Abbiamo cercato di mostrare che il primo degli episodi preso in esame non ha dovuto aspettare il Novecento per svelare la sua suggestione erotica e la complessità del rapporto madre-figlio che esso suggerisce. Nei suoi vari riusi Ovidio segnala quasi sempre di aver letto i versi virgiliani intuendone un fondo tanto oscuro quanto terribile. I suoi rimandi testimoniano che ci dev'essere stata quasi subito una ricezione sensibile all'orchestrazione destabilizzante dell'episodio. Ma la prospettiva con cui Ovidio guarda al testo di Virgilio (soprattutto nella storia di Narciso) rimane per quasi due millenni nettamente minoritaria. Prende piede invece da subito una sorta di neutralizzazione degli elementi perturbanti sia nelle letture poetiche più o meno contemporanee di Ovidio, sia nella chiave filosofica a cui per primo ricorre Seneca. Ma se le letture poetiche insistono comunque sull'eros della scena e anzi, sopprimendo la componente della maternità, possono renderlo evidente, la lettura inaugurata da Seneca lo sublima. L'episodio così perde presto contatto con la materialità della sua lettera e si avvia per la strada del *dire altro*, dell'allegoria. In questo non ci sarebbe niente di strano se l'interprete si limitasse a rendere esplicito il *di più* implicito nella costruzione della scena: ogni esegesi tende a questo.⁷²⁶ Ma la verità è che i contenuti dell'episodio sono

⁷²⁶ Si è parlato del commento come di un testo che tende a dire l'altro implicito nell'opera studiata, il commento dunque come allegoria. Irvine 1994: 121, che ha sostenuto questa tesi, scrive: "the Vergil commentaries disclose that all commentary, beyond purely lexical or grammatical clarification, is allegorical: a second or meta-text, supplementing the object text, attempts to complete what was lacking and reveal what was suppressed or otherwise rhetorically hidden, what the text would say if stripped of its textual form. A commentary is a meta-text in the sense that a theoretical discourse, like grammar or philology, is a metalanguage, a second order of language which attempts to reveal meaningful structures in a discursively constituted object. Allegory, 'other-speaking', is marked by its secondariness; its textual space is the margin, the space reserved for supplementary discourse." Ma non si tratta solo di questo. Un commento agisce in modo molto più vario sull'opera: esso può avvertitamente o inavvertitamente trascurare passaggi, sottrarli, nasconderli, espungerli; un commento può offrire al lettore passaggi inconsciamente modificati o corredati di informazioni utilizzate per imporre la propria lettura.

ridotti, attraverso il lavoro di allegorizzazione, a un involucro sempre più distante dalla lettera del testo. Se questo è osservabile in generale nella storia dell'esegesi della scena fino a oggi, la tendenza diventa particolarmente evidente quando si abbandona il tutto e si va alla parte, quando cioè si prende in considerazione il percorso nel tempo di una frase o di un singolo vocabolo.

È significativo ciò che accade alla formula *o quam te memorem, virgo*, la cui vicenda andrebbe minutamente ricostruita, a partire da Seneca e fino —tanto per porre un termine— a T. S. Eliot. Andiamo al testo virgiliano. Enea in sostanza vuole sapere di quale nome si deve servire per definire la persona che ha davanti. Ma lo svolgimento, che sembra lineare, a esaminarlo non lo è. L'eroe pare percepire che sotto l'aspetto di fanciulla si nasconde una dea. Forse si tratta solo di modi cortesi per ingraziarsi la *virgo*, forse no. Ad ogni modo, qualunque sia l'intenzione del personaggio, noi lettori sappiamo già che Enea con quelle parole sta andando molto vicino alla soluzione dell'enigma che il corpo di donna che ha di fronte gli sta ponendo. La frase infatti si carica di senso sia per ciò che Enea non sa e sia per ciò che il lettore sa. Essere a conoscenza del fatto che l'eroe non solo è sicuramente di fronte a una divinità, ma che quella divinità è sua madre in veste di *virgo* infatti complica di per sé la situazione, la formula, la nostra lettura.

Già dunque nella struttura narrativa messa su da Virgilio un'espressione che potrebbe suonare comune è sovraccarica di senso: alla teologia si mescola il legame parentale e l'ardua decifrabilità delle cose del mondo. A questo bisogna aggiungere che è la formula stessa a offrire nella sua tessitura lessicale un *di più* di senso. Virgilio pare andare in due direzioni antitetiche: devia dalla norma sostituendo il più comune *vocare* col meno consueto *memorare*, e d'altro canto sembra normalizzare —ammesso che avesse presente la battuta di Demea in Terenzio (*O qui vocare*), associata alla formula virgiliana da Elio Donato— un modo di dire molto colloquiale. Ma sia la deviazione che la normalizzazione producono un significato molto denso. La battuta virgiliana finisce per accostarsi alla domanda: “*di quale te* posso conservare memoria?” Il che implica che Enea pronunci la frase nell'idea di avere di fronte un *tu* che potrebbe nascondere almeno un *altro tu* più vero. E la sua formula suona di per sé come un'investigazione

dell'indecifrabile, come una richiesta d'aiuto per arrivare a una sicura decifrazione.⁷²⁷ Ma per comprendere appieno la complessità dell'espressione bisogna tornare al lettore. Chi legge infatti sa che colei che si nasconde sotto l'apparenza della *virgo* è la più vicina e la più distante tra le immagini parentali dell'eroe. L'interrogazione suona dunque anche come: "quale te potrei trarre dal fondo della mia memoria?" o più banalmente: "Ci conosciamo?".⁷²⁸ È una domanda, insomma, che potrebbe rivolgere il Narciso di Ovidio alla sua immagine acquatica o Edipo a Giocasta durante il loro primo incontro.

La storia di *o quam te memorem, virgo* è la storia di un'espressione che, sebbene nel suo contesto suoni come una frase di cortese e insieme incerto approccio, si impenna subito e prende la via della sublimazione. Gli interpreti si sforzeranno di renderla il più coerente possibile con la *pietas* di Enea e si adopereranno per trasformare l'oggetto della sua investigazione in un oggetto qualitativamente elevato. Essa risuona già in Germanico che, nella sua traduzione dei *Fenomeni* di Arato, ne riusa la tonalità per introdurre la trattazione della costellazione della Vergine (*quam te, diva, vocem?*). E in Seneca è ormai una citazione che permette di sintetizzare con efficacia la ricerca della verità oltre l'apparenza. Da Servio, che guarda a Venere in termini astrologici, fino alla cultura cristiana, che muovendo dalla Venere celeste potrà adattare la formula a Maria vergine, le parole virgiliane si staccheranno sempre di più dal loro denso contesto e diventeranno una sorta di chiave d'accesso al divino e più in generale a tutto ciò che ha a che fare con la virtù e col difficile volgersi dell'uomo dalla terra al cielo. Il viaggio di *o quam te memorem, virgo* mostra insomma efficacemente come la formula si separi

⁷²⁷ Si veda quanto scrive Di Matteo 1989: 42: "Provocatively, the apparition serves as an analogy for the text itself that conceals meaning to make the pursuit of truth more valued"; e ancora (p. 45) Venere travestita da *virgo* è "a symbol of the poet's technique in writing *sub integumento*". Alla concezione di *Venus-virgo* come enigma e alle parole di Enea come tentativo di interpretazione accenna Burbidge 2010: 62: "For much of the encounter with Venus, Aeneas faces a problem of interpretation. Who is speaking to, really?" Secondo lo studioso, l'apparizione della dea madre sarebbe carica di segnali contraddittori, che finirebbero per sconcertare, anziché orientare Enea.

⁷²⁸ Come fa notare Bellandi 2011: 1, n. 1, la sensazione di riconoscere una persona che si vede per la prima volta è tipica dell'innamoramento a prima vista. Lo studioso rinvia al *Simposio* platonico (189 ss.; 191d-192 e) e a Eliodoro (*Aeth.* 3, 5), dove la teoria platonica trova un'applicazione diretta nella vicenda. Va ricordato che nel *Fedro* (251a con il commento di Yunis *ad loc.*), come d'altronde aveva notato Seneca, la descrizione dell'anima che, alla vista della bellezza dell'amato, avverte il ricordo della bellezza metafisica presenta alcuni tratti che si possono accostare alla scena virgiliana: rimirando questa bellezza, l'anima la venera come fosse divina e, se non temesse il giudizio altrui, sacrificerebbe al suo amore come all'immagine di un dio.

subito dal contesto in cui era incastonata. Solo quando la filologia umanistica ritornerà a quel contesto e l'allegoria perderà progressivamente terreno, i commentatori torneranno ad analizzare il testo con risultati nient'affatto trascurabili. Ascensio soprattutto indagherà sul senso sfaccettato della formulazione virgiliana:

o quam

[...] *debebat dicere reverentiae causa aut dea aut virgo aut domina, nam ineptum est nulla dignitatis compellatione quemvis dignitate praeditum compellere; sed excusat ignorantiam suam, quia videlicet nescit qualem compellet, dicens o, quasi addere vellet dea aut virgo, sed dubitans ait quam, id est qualem secundum nonnullos, memorem, id est compellem te; alii dicunt quam, id est quantum ego memorem, id est tui memoriam celebrem, sed invertunt filum et contextum verborum: dicamus ergo simpliciter o virgo quam memorem, id est compellem te, hoc est an deam an mortalem? Quod videris quidem virgo, ut de illo non dubitem, sed nescio an mortalem an immortalem censeam, namque vultus est, supple tibi, haud, id est non, mortalis, id est qualis mortali competat, nec vox sonat, id est repraesentat, hominem, id est humanum sermonem, quo cognito, licet more venatricis incesserit, concludit deam esse, dicens O certe dea, sed licet nesciam an soror Phoebi, id est Diana, quale venatrix est, an una sanguinis nympharum.*

Il ritorno al testo, come si vede, significa ritornare a un eroe epico che avverte il peso del suo destino e che fin dal principio della storia oscilla tra ruolo canonico e brusche violazioni, tra determinazione del capo e bisogno quasi infantile di assicurazione. Cosa che significa, volenti o nolenti, restituire centralità a ciò che il lettore sa fin dall'inizio, e cioè che Enea si sta rivolgendo a una dea-madre-fanciulla, cosa di cui ha il presentimento ma non la sistemazione in parole (Schiesaro ha di recente messo a fuoco questo punto⁷²⁹). Tuttavia la lettura pare ancora oggi non riuscire a stabilizzarsi, il testo continua nelle sue oscillazioni. Alcuni studiosi (ad esempio Mackail, Anderson, Austin, Fuhrer, Borowski) hanno sospinto l'interrogazione e l'intero dialogo che ne segue dentro una modalità plautina, ipotizzando una sorta di improvvisa irruzione del comico

⁷²⁹ Schiesaro 2015: 173: "he labours at length, vainly, in the effort to understand who she is and what she should be called. Line 327 is especially poignant. Words fail Aeneas – here the rhetorical figure of *dubitatio* almost shades into *aposiopesis* – and he is unable to 'call' his own mother. Thanks to the nuanced value of the verb *memorare*, Aeneas' outburst, *o quam te memorem, virgo?*, declares both a failure of language and a failure of memory."

in una scena che pure ha un finale altamente drammatico. *O quam te memorem, virgo* resta dunque una formula mobile, ora spinta verso l'alto, ora inevitabilmente trascinata in basso.

Un'oscillazione altrettanto sintomatica è offerta dal nesso *pedes vestis defluxit ad imos*, particolarmente interessante perché, nella specifica trama della scena, il verbo può indurre a visualizzare sia Venere coperta fino ai piedi sia Venere nuda. Cosa accade alla veste della *virgo* nel momento in cui la dea madre si svela? Properzio, contemporaneo di Virgilio, usa una terminologia simile per rappresentare un Bacco coperto fino ai piedi (3, 17, 32-33 *levis odorato cervix manabit olivo/et feriet nudos veste fluente pedes*). Ovidio sembra andare in direzione opposta: il suo Narciso -se, come credo, l'episodio delle *Metamorfosi* rilegge in parte la scena dell'*Eneide*- abbassa la veste a partire dall'estremità superiore denudandosi (*summa vestem deduxit ab ora*), ma nel giro di pochi versi la metafora virgiliana insita in *defluxit* si fa racconto e si estende al corpo stesso del protagonista che, come una veste, si liquefa nella fonte (*liquitur*), ottenendo l'unica congiunzione possibile con la propria immagine.

La storia dei riusi del nesso virgiliano mostra in modo evidente che anche in questo passaggio il testo è instabile e destabilizza l'immaginazione del lettore, tant'è vero che solo nel momento in cui il verbo *defluxit* è tratto dal suo contesto e calato in un altro che ne determina con precisione l'azione, l'immagine che sollecita diventa univoca. Manilio per esempio ricorre ai *sinus* della veste e al *defluere* per denudare incontrovertibilmente Andromeda (*defluxere sinus umeris*). Gli anomali soldati di Prudenzio, invece, per combattere tirano su la veste e raggiunta la pace la lasciano defluire fino ai piedi (*psych. 631-635: Pax inde fugatis/hostibus alma abigit bellum, discingitur omnis/terror et avulsis exfibulat ilia zonis./Vestis ad usque pedes descendens defluit imos/temperat et rapidum privata modestia gressum*). Eliogabalo dal canto suo, nel racconto di Elio Lampridio, impersona la Venere del giudizio di Paride restando nudo quando la veste gli defluisce virgilianamente ai piedi.

All'interno dell'episodio *defluere* è solo uno dei molti indicatori di doppiezza che strutturano la scena, al di là della sua apparente linearità di genere. Ciò che attiene al nostro discorso è che invece la preferenza del lettore —ciò che egli ha scelto di

immaginare— si manifesta solo attraverso la decontestualizzazione. Nel momento in cui la nudità eventuale si sgancia dalla *Venus-mater* e viene “citata” nel dramma di Narciso o in quello di Andromeda, noi sappiamo due cose contemporaneamente: che quel verbo poteva essere letto anche a quel modo e che quella lettura, nel contesto virgiliano, è disagiata, ci sembra eccessiva o minimizzante o ridicola e va rifiutata.

La vicenda di *defluxit* si salderà a un certo punto a quella del vocabolo *sinus*, che a partire dal XVI secolo avrà una lunga stagione in cui viene letto nel senso di seno nudo. A questo modo la nudità parziale della *virgo* diventerà un’anticipazione della nudità totale della madre Venere dopo l’agnizione. La tesi della nudità avrà vita lunga. E se una volta era fortissima la schiera di coloro che attribuivano al verbo *defluere* esclusivamente un movimento di copertura, oggi, tra i contemporanei, dati i mutamenti culturali del Novecento, va crescendo la convinzione che *defluxit* lasci davvero Venere nuda (Reckford, La Penna, Oliensis, Scafoglio, Olson, Gladhill ecc.). Il lungo percorso del vocabolo ci è sembrato evidenziare bene la complessità dell’intero episodio. Esso avvalorava l’ipotesi che una sola parola-chiave può aiutare a chiarire la doppiezza irrisolvibile secondo cui tutto l’episodio della selva è stato costruito.

È ciò che abbiamo cercato di mostrare anche a proposito del secondo brano preso in esame, ricostruendo la storia ben più articolata del verbo *pertemptant*. Ciò che è interessante, in questo caso, è come una piccola notazione di pura sensibilità verbale vada nei secoli a saldarsi a una questione più complessa, l’assenza dello sguardo di Enea e della sua reazione emotiva all’arrivo della regina. Il discorso riguarda qui soprattutto il ruolo esegetico della citazione. Servio, come abbiamo visto, in polemica con chi, come Probo, criticava il ricorso di Virgilio a *pertemptant* ad *Aen.* 1, 502 attribuendo al verbo una scarsa energia, cita *Aen.* 5, 827-28. La citazione – si badi – serve al commentatore esclusivamente per dimostrare che Probo ha torto e che il verbo può esprimere una diversa intensità emotiva a seconda del contesto: ad *Aen.* 1, 502 esso risuona veemente, ad *Aen.* 5, 827-28 il verbo risuona più lievemente. A questo modo Servio ci segnala non solo la diversa gradazione semantica espressa dal medesimo vocabolo ma, pur accostandoli, marca la lontananza tra i due versi. In altri termini, Servio stabilisce proprio attraverso la diversa intensità del verbo la differenza non solo

tra la reazione emotiva di Latona e quella di Enea, ma soprattutto la diversa struttura narrativa dentro cui i versi sono collocati, tanto che appunto la situazione in cui è impegnato l'eroe ha bisogno di un *pertemptant* usato *leviter* e quella invece in cui è calata Latona ha bisogno di un *pertemptant* usato *vehementer*.

Ma Servio ha semplicemente opposto la propria sensibilità linguistica a quella di chi, come Probo, la pensava diversamente. Prima di lui Ovidio si era forse spinto in una direzione diversa, se è vero che aveva adattato alla condizione dell'impotenza virile i due versi virgiliani, fondendoli scientemente (*at quae non tacita formavi gaudia mente!*). Ovidio cioè aveva creato un cortocircuito tra i *gaudia* di una madre, Latona, e i *gaudia* di Enea, ottenendo un unico verso che raccontava di *gaudia* vanamente sospirati da un uomo privo della potenza sessuale.

Il gioco ovidiano come al solito anticipa i tempi, esso trasporta entrambi i versi virgiliani, confusi tra loro, in un contesto erotico. Accadrà nei secoli, per vie del tutto autonome, la stessa cosa al verbo *pertemptant*, come ormai sappiamo. Attraverso accostamenti del tutto accidentali – *percurro* e l'arte del citaredo; *titillare*; la citazione delle *Georgiche* – la forma verbale sarà investita da significati del tutto stridenti con i sentimenti materni di Latona. Il tutto mentre nella memoria degli esegeti, più o meno inavvertitamente, *Aen.* 1, 502 e *Aen.* 5, 827-828 tendono sempre più a perdere la differenza marcata da Servio e ad accostarsi invece a quella fusione operata forse consapevolmente da Ovidio. Ma non basta. A questo si aggiunge la riscoperta da parte di La Cerda di un'altra intuizione serviana, la lettura del *pulcherrimus* attribuito ad Enea ad *Aen.* 4, 141 come una manifestazione della soggettività di Didone, una linea esegetica rimasta a lungo silente. Il commentatore applicherà l'osservazione di Servio Danielino al *pulcherrima* riferito a Didone e vi vedrà la traccia dello sguardo ammirato di Enea. Si spingerà ancora più oltre usando il verso virgiliano riferito a Latona per dar forma al suo modo di immaginarsi la reazione di Enea quando viene interpellato da Didone con la formula *nate dea*.

Questa ricostruzione non serve solo a mostrare che una lettura come quella di Pöschl, apparsa a metà del secolo scorso tanto innovativa quanto discutibile, è nella sostanza il frutto di una lunghissima tradizione ermeneutica contrassegnata più dalla

continuità che dal salto. Se noi seguiamo passo passo le tappe vistose e meno vistose, accidentali e meditate (importante, ad esempio, è la catalogazione nel XVI secolo di *Aen.* 1, 502 come un particolare tipo di epifonema) che portano a vedere nella gioia di una madre il trasporto di Enea per Didone, ci troviamo di fronte a un caso esemplare di commistione, fino ai giorni nostri, tra il lavoro filologico e il desiderio, a volte consapevole, più spesso inconsapevole, di *vedere* un testo che, più di quello immediatamente disponibile, risponda a un bisogno insoddisfatto di lettore. Un testo in cui tutto si dispiega sempre come le nostre ragioni vorrebbero.

I due episodi che abbiamo preso in esame acquisiscono rilievo proprio per il loro sotterraneo contraddire la chiarezza e la linearità di superficie. Essi contengono in sé contemporaneamente il profilarsi di Enea come personaggio epico e le sue prime deviazioni, cosa che induce nel lettore il bisogno di un testo che ora offra qualcosa di meno, ora qualcosa di più. Ad esempio come possono conciliarsi il *dux* che ha la responsabilità dei suoi compagni e che va di persona con l'amico Acate ad esplorare un territorio sconosciuto con l'adulto il cui sistema nervoso sembra quasi spezzarsi di fronte agli inganni della madre? Ad esempio, come si concilia il padre Enea, l'eroe alla ricerca di una nuova patria, con l'uomo sensibile che si attarda contemplando la *pittura* e non registra con qualche reazione l'arrivo della regina, della quale tuttavia è in attesa? Il personaggio oscilla. Pare che il suo autore lo voglia in un modo e a tratti tuttavia si pieghi a farlo in un altro.⁷³⁰ Il racconto non è nemmeno cominciato e già Enea è al centro di un'insopportabile tensione. Il cielo si confonde con la terra, l'immortalità urta contro la mortalità, la madre ha l'aspetto della donna estranea, il ferino confina con l'umano, l'orientamento sbocca nel disorientamento, la stessa bellezza, come nelle streghe di *Macbeth*, rischia di coincidere con la bruttezza. Enea è l'eroe che esplora un territorio straniero e contemporaneamente un uomo in ansia costretto a decifrare simulacri. Chi ha davanti? Una fanciulla, una dea? Che nome deve assegnarle? E quale

⁷³⁰ Sullo scarto dalla norma si veda quanto scrive Conte 1984a: 63: "Ma avviene anche che il poeta epico debba forzare la norma: e obbligare il genere letterario a strutturarsi su più ampie possibilità. Sembra uso di molti critici concepire lo scarto dalla norma quasi come una fuga del poeta da un'odiata prigione; altrettanto ovvio ma certo più esatto sarà immaginarsi il poeta della parola nuova simile a chi, più che un gesto di rifiuto, fa un gesto di rinuncia parziale, accetta un'eredità ma sa vincere in sé la tentazione di limitarsi a goderne l'usufrutto: troverà se stesso solo a prezzo di un sacrificio voluto. Così il poeta deve sacrificare il comodo ausilio della norma".

credito lei gli assegnerà nell'udire il suo nome? Enea in cerca di consenso pronuncia il proprio nome, la fanciulla non pronuncia il suo, non ne ha. Può essere chiunque, le sue stesse caratteristiche non sono univoche. In quanto simulacro della madre dell'eroe, esse devono essere positive, ma poiché la madre dell'eroe è Venere e il suo arco non è solo l'arco della cacciatrice di belve ma è anche l'arco che accende la passione dolcemente dell'amore, la fanciulla non può assolvere la funzione della guida rassicurante che indirizza l'eroe dalla selva alla città. Le sue indicazioni, come del resto i segnali ambigui del suo corpo, indirizzano piuttosto, a conti fatti, verso un'avventura amorosa dagli esiti catastrofici. Insomma il trio *Venus-mater-virgo*, sebbene all'apparenza il canone sia rispettato, è nel testo quanto di più ingarbugliato si possa immaginare, innanzitutto per Enea. Egli è messo dal poeta nella condizione di non poter avere dalla fanciulla ciò che la fanciulla promette, e dalla madre ciò che ogni madre dovrebbe dare; così come il lettore, esperto o no che sia, non riesce ad avere dalla lettera del testo ciò che il testo, stando ai modelli canonici, pare promettere. Di conseguenza lo scambio con la fanciulla si interrompe senza che l'eroe abbia fatto un passo avanti decisivo, anzi l'agnizione che taglia di netto il dialogo lo lascia più confuso di quanto era in principio e soprattutto ne spezza la compattezza, spingendolo su una soglia oltre la quale la sua stessa natura eroica rischia di dissolversi, come intuisce l'esito comico verso cui spinge la parodia e le letture degli ultimi anni che vedono la commedia piuttosto che il dramma nella scena.

Di segno all'apparenza del tutto opposto è il secondo episodio che abbiamo esaminato. Qui il lettore dovrebbe essere soddisfatto dell'eroe. La sua esplorazione sta procedendo. Ha osservato dalla cima di un colle il fervore degli artigiani che lavorano all'edificazione della città e, protetto dalla nube voluta da sua madre, entra a Cartagine, s'inoltra nel *lucus* dove è in costruzione il tempio di Giunone, ne osserva i lavori, si ferma a contemplare la *pictura* che, quasi come un monito per l'opera di edificazione che è in atto tutt'intorno, racconta la distruzione di una città, la patria stessa di Enea. Niente dunque di più adeguato a un eroe esule che ha nel suo futuro una rifondazione. Enea ora pare essere uscito dalla crisi in cui l'ha indotto l'inganno della madre e sembra aver riacquisito il suo ruolo. Tuttavia anche in questo caso il lettore ha fin dal principio

l'impressione che qualcosa non funzioni fino in fondo. L'aggettivo *inanis* associato alla *pictura* colpiva già Servio. In realtà Enea inaugura una sua tendenza allo *spectaculum* dell'arte. Un comportamento infatti non diverso Virgilio gli assegna prima dell'incontro con Deifobe, che appunto lo rimprovererà per quel suo indugiare nella finzione. È una "distrazione" in attrito con le preoccupazioni di un capo. Gli esegeti ci lavoreranno sopra in cerca di giustificazioni, tanto più che quella sensibilità dell'eroe rende più vistosa l'insensibilità per la regina che irrompe sulla scena. Fin dalle prime osservazioni che risalgono a Probo, ciò che appare anomalo è che Didone non risulti immediatamente visibile ad Enea. L'eroe dunque si comporta così perché non si accorge della regina? Ma è mai possibile? Qualsiasi spiegazione tecnica si accampi (il *repentinus eventus* donatiano, lo "stile soggettivo"), il dato di fatto è che per l'irruzione dei compagni Virgilio sceglie di tornare a registrare esplicitamente sguardo e sentimenti di Enea, mentre trascura o lascia implicita la sua reazione all'ingresso di Didone. Se questo poteva apparire normale all'interno della tradizione epica, non sembra normale nel clima culturale all'interno del quale Virgilio sta concependo la sua opera. Lettori inesperti ed espertissimi avvertono un'insufficienza narrativa. Si verificherà quindi un fenomeno che è in qualche modo speculare a quello che abbiamo notato nel primo episodio. Nella scena della selva il rispetto del modello epico produceva una combinazione di elementi che finivano per minare la compattezza epica dell'eroe e disturbare le attese del lettore, tanto che l'esegeta, nel tentativo di mettere ordine, era costretto a modificare o ad attenuare alcuni dei dati che rendevano perturbante l'episodio. Nella scena del tempio, invece, l'applicazione del modello epico finisce per dar peso ad elementi che sembrano disturbare la logica dell'entrata in scena del personaggio femminile portatore della componente erotica. Insomma in questo secondo caso, è il modo ligio secondo cui Virgilio rispetta il genere a diventare perturbante. Noi sappiamo che, per ordine di Giove, Mercurio ha addolcito il cuore di Didone; che Venere ha ampiamente preparato il figlio al futuro incontro con la donna; che Enea è al tempio proprio perché si aspetta di incontrare in quel luogo la regina: perché allora Virgilio non ha registrato almeno lo sguardo di Enea su Didone, trascurando casomai la relativa reazione emotiva, mentre ha fatto entrambe le cose quando arrivano i

compagni? Il lettore è costretto a scegliere: o deve prendere atto che Virgilio ha lasciato il suo eroe davanti alla *pictura* di Penthesilea, facendone uno spettatore non reattivo dell'arrivo della regina e del rituale politico cui essa ottempera; oppure deve rintracciare una sorta di "testo celato nel testo", dentro il quale sono individuabili sguardo ed emozioni del suo eroe.

Nel primo caso non è possibile fare altro che attestarsi all'interno del registro epico. Enea è un eroe con una missione politica, così come lo è la stessa eroina, Didone. Egli deve compiere un'impresa che ha a che fare con i valori collettivi: fondare una città per i suoi uomini, per suo figlio, per i suoi discendenti. Dunque l'interpretazione che appare più coerente con la strategia virgiliana è, in questa chiave, quella avanzata da Donato e poi rinforzata da La Cerda: ciò che interessa all'eroe troiano è che Didone è fondatrice di città, è donna-*dux* con un ruolo esplicitamente politico; il loro amore non può che nascere e morire all'interno delle loro funzioni politiche e secondo le modalità del loro rango. Del tutto congruo, quindi, diventerebbe il fatto che lo sguardo e le emozioni di Enea tornino ad essere esplicite solo quando riappaiono i compagni. È a quel punto, infatti, che può manifestarsi l'unico sentimento dignitoso per l'eroe: la gioia di aver ritrovato gli uomini della cui sorte porta la responsabilità.

Ma questa tesi non avrà alcuna fortuna o comunque apparirà insufficiente. Prevarrà invece una sorta di "testo fantasma" all'interno del quale Enea poggia il suo sguardo sulla regina, si compiace della sua bellezza e a vederla prova la stessa gioia segreta di Latona quando vede Diana. Cosa che del resto si è verificata anche per l'episodio della selva, per il quale, come abbiamo visto, si forma nel tempo un testo dove Venere non è la madre di Enea, è una costellazione, è divinità diversa da quella legata all'eros, è Venere celeste, è *virgo-mater* come Maria vergine, è coperta fino ai piedi oppure è totalmente nuda, è allegoria del divino e della sua difficile convivenza con l'umano. Sono ombre che rendono testimonianza della potenza inesauribile dell'*Eneide* e senza le quali l'*Eneide* diventerebbe l'ombra di se stessa.

Bibliografia

Virgilio: edizioni e commenti

- Ascensius, J. B. (= Josse Bade van Assche, 1501), *Opera P. Virgilio Maronis poetae mantuani. Cum absoluta Seruii Honorati Mauri grammatici & Badii Ascensii interpretatione, Venetiis.*
- Austin, R. J. (1955), *Aeneidos liber quartus*, Oxford.
- _____. (1967), *Aeneidos liber secundus*, Oxford.
- _____. (1971), *Aeneidos liber primus*, Oxford.
- _____. (1977), *Aeneidos liber sextus*, Oxford.
- Barabino, I., Nazzaro, A. V., Scivoletto, A. (1991), *Interpretationes vergilianae minores*, Genova.
- Basile, B. (2008), *Bernardo Silvestre. Commento all'Eneide, libri I-VI*, Roma.
- Beni, P. (1622), *Pauli Benii eugubini in P. Virgilio Maronis Aeneidem commentarii*, Venetiis.
- Campbell, M. (1803), *The Works of Virgil*, New York.
- Cartault, A. (1926), *L'art de Virgile dans l'Eneide*, Paris.
- Collins, W. L. (1870), *Virgil*, Edinburgh and London.
- Conington, J. M. A. (1876), *P. Vergili Maronis opera*, London.
- Conte, G.B. (2005), *P. Virgilius Maro, Aeneis*, Berlin.
- Corradi, S. (1555), *Commentarius in quo P. Virgilio Maronis liber primus Aeneidos explicatur*, Florentiae.
- Cucchiarelli, A. (2012), *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Introduzione e commento di A. Cucchiarelli, Traduzione di A. Traina, Roma.
- Fabrini da Figline, G., Malatesta da Rimini, C., Venuti da Cortona, F. (1581), *L'opere di Virgilio Mantoano commentate in lingua volgare toscana*, Venezia.
- Forbiger, A. (1852), *P. Virgilio Maronis opera*, Lipsiae.
- Georghii, H. (1905), *Tiberi Claudii Donati interpretationes vergilianae*, Lipsiae.

- Germanus, V. G. (= Germain Vaillant de Gueslis, 1575), *P. Virgilius Maro et in eum commentationes et paralipomena*, Antuerpiae.
- Helm, R. (1898), *Fabii Planciadis Fulgentii V. C. opera*, Lipsiae.
- Henry, J. (1873), *Aeneidea, or Critical, Exegetical, and Aesthetical Remarks on the Aeneis*, London.
- Heyne, C. G. (1767-75), *P. Virgilii Maronis opera*, Londini.
- Horsfall, N. (2013), *Virgil, Aeneid 6: A Commentary*, Berlin Boston.
- Hortensius, L. (1559), *Enarrationes in sex priores libros Aeneidos Vergilianae*, Basileae.
- Jones, J. W., Jones, E. F. (1977), *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition*, Lincoln-London.
- La Cerda, J. L. de (1608), *P. Virgili Maronis Bucolica et Georgica argumentis, explicationibus et notis illustrata a Ioanne Ludovico de la Cerda Toletano e societate Iesu*, Francorum Vadi.
- _____. (1612), *P. Virgilii Maronis priores sex libri Aeneidos argumentis, explicationibus, notis inlustrati auctore Ioanne Ludovico de la Cerda*, Lugduni.
- _____. (1617), *P. Virgilii Maronis posteriores sex libri Aeneidos argumentis, explicationibus, notis inlustrati auctore Ioanne Ludovico de la Cerda*, Lugduni.
- Ladewig, T. (1876), *Vergils Gedichte*, Berlin.
- Mackail, J. W. (1930), *The Aeneid*, Oxford.
- Mynors, R. A. B. (1969), *P. Virgilii Maronis opera*, Oxford.
- _____. (1990), *Georgics, Virgil*, Edited with a Commentary, Oxford.
- Nardo, D., Romagnoli, S. (1958, edd.), *Giovanni Pascoli, Epos (Vergilio)*, Firenze.
- Nascimbeni, N. (1577), *Lamberti Hortensii Montfortii Enarrationes doctissimae atque utilissimae in 12. libros P. Virgilii Maronis Aeneidos. His accessit Nascimbaeni Nascimbaenii in priorem P. Virgilii Maronis Epopoeiae partem: id est, in sex primos Aeneidos libros, erudita admodum et perelegans explanatio*, Basileae.
- Norden, E. (1903), *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Leipzig.
- Orsini, F. (1567), *Virgilius collatione Graecorum illustratus*, Antuerpiae.

- Paratore, E. (1978), *Virgilio, Eneide*, trad. di L. Canali, Milano.
- Pease, A. S. (1967), *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Darmstadt.
- Peerlkamp, P. H. (1843), *P. Virgilii Maronis Aeneidos libri I-VI*, Leidae.
- Pontanus, J. (= Jakob Spanmüller, 1599), *Symbolarum libri XVII, quibus P. Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, Aeneis, ex probatissimis auctoribus declarantur, comparantur, illustrantur*, Augusta Vindelicorum (ristampa anastatica: Pontanus, Jacobus, *Symbolarum libri XVII Virgilii*, Augsburg 1599, reprint in three volumes, New York and London, 1976).
- Regoli, S. (1563), *Sebastiani Reguli Brasichellensis in librum primum Aeneidos Virgilii Explicationum. Pars altera*, Bononiae.
- Taubmann, F. (1618), *P. Virgilii Maronis opera omnia*, Wittenberg.
- Thilo, G., Hagen, H. (1881), *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Lipsiae.
- Weidner, A. (1869), *Commentar zu Vergil's Aeneis. Buch I und II*, Leipzig.
- Williams, R. D. (1972), *The Aeneid of Virgil*, London.

Traduzioni e travestimenti dell'*Eneide*

- Ahl, F. (2007), *Virgil, Aeneid*, Oxford.
- Alfieri, V. (1804), *L'Eneide di Virgilio tradotta da Vittorio Alfieri da Asti*, Londra.
- Ambrogio, A. M. (1760-62), *L'Eneide di P. Virgilio Marone tradotta in versi dal p. Antonio Ambrogio della Compagnia di Gesù e dedicata a sua eccellenza il signor marchese Girolamo Durazzo*, Roma.
- Arici, C. (1822), *Traduzione dell'Eneide*, Brescia.
- Beverini, B. (1680), *L'Eneide di Virgilio di Bartolommeo Beverini*, Bologna.
- Bondi, C. (1790), *L'Eneide tradotta in versi italiani da Clemente Bondi*, Parma.
- Borsetto, L. (2002), *I sei primi libri dell'Eneide di Virgilio tradotti a più illustre et onorate donne. L'Eneida in toscano del generoso et illustre giovine il signor cavalier Cerretani* (ristampa anastatica delle edd. Zoppino, 1540 e Torrentino, 1560), Padova.

- Bowen, C. (1887), *Virgil in English Verse*, London.
- Bosizio, G. G. (1775), *La Eneide di Virgili tradotta in viars furlans berneschs*, Gurizza.
- Bryce, A. H. (1897), *The Works of Virgil, A Literal Translation*, London.
- Buccelleni, A. (1858), *L'Eneide di Virgilio; versione italiana in versi sciolti del professore ed avvocato Antonio Buccelleni bresciano*, Brescia.
- Calvi, G. L. (1846), *L'Eneide di Publio Virgilio Marone tradotta da Girolamo L. Calvi*, Milano.
- Cotton, C. (1765⁵), “*Scarronides, or Virgil Travestie*”, in *The Genuine Poetical Works of Charles Cotton*, London.
- Delille, J. (1804), *L'Énéide, trad. en vers francais par J. Delille*, Paris.
- Dell'Anguillara, G. A. (1564), *Il primo libro della Eneida di Vergilio ridotto da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Padova.
- De Pongerville, M. (1843), *L'Énéide de Virgile, traduction nouvelle par M. De Pongerville*, Paris.
- De Saint Gelais, O. (1501), *Les Énéydes de Virgille*, Paris.
- Dolce, L. (1568), *L'Achille et l'Enea di Messer Lodovico Dolce*, Venezia.
- Duca, F. (1859), *L'Eneide di Virgilio tradotta in ottava rima da Francesco Duca*, Milano.
- García, L. R., Estévez Sola, J. A., Librán Moreno, M., Ramírez de Verger, A. (2009), *Publio Virgilio Maròn, Eneida, Volumen I (libros I-III)*, Madrid.
- Guidiccioni, L. (1642), *Eneide toscana dal signor Lelio Guidiccioni dedicata co' suoi discorsi all'eminentissimo cardinale Antonio Barberino*, Roma.
- Kendal, G. (2011), *Gavin Douglas, The Aeneid (1513), Volume I, Introduction, Books I-VIII*, London.
- Lalli, G. B. (1634), *L'Eneide travestita*, Venezia.
- Lally, S. (1987), *The Aeneid of Thomas Phaer and Thomas Twyne, A Critical Edition Introducing Renaissance Metrical Typography*, New York & London.
- Le Plat du Temple, V. (1810), *Virgile en France ou La nouvelle Énéide*, Offenbach.
- Lombardo, S. (2005), *Virgil, Aeneid*, Indianapolis.
- Massoni, E. (1829), *Eneide di Virgilio, traduzione di Eufrosina Massoni*, Lucca.

- Morris, W. (1876), *The Aeneids of Virgil*, London.
- Perrin, P. (1648), *L'Énéide de Virgile traduite en vers françois: première partie contenant les six premiers livres*, Paris.
- Pitt, C. (1753), *The Aeneid of Virgil*, London.
- Pompeati, A. (1954), *Versione dell' "Eneide" di Annibal Caro*, Torino.
- Scarron, P. (1648), *Virgile travesti en vers burlesques*, Paris.
- Schneider, B. (1985), *Das Aeneissupplement des Maffeo Vegio*, Eingeleitet, nach den Handschriften herausgegeben, übersetzt und mit einem Index versehen, München.
- Sisson, C. H. (1986), *Virgil, The Aeneid*, Manchester.
- Sowerby, R. (1986), *Dryden's Aeneid, A Selection with Commentary*, Bristol.
- Thomas, R. (1972), *L'Eneide de Virgile/prince des poetes latins, Translatée de Latin en François par Louis des Masures Tournisien*, Mouton.
- Trapp, J. (1731), *The Works of Virgil Translated into English Blank Verse: With Large Explanatory Notes and Critical Observations by Joseph Trapp, D. D.*, London.
- Vargas Machuca, D. F. (1792), *Los dos primeros libros de la Eneida de Virgilio, traducidos en octavas castellanas*, Alcalá.
- Udine, E. (1597), *L'Eneide di Virgilio ridotta in ottava rima*, Venezia.
- Vitelleschi, A. (1856), *L'Eneide di Virgilio, traduzione in versi italiani*, Roma.
- Williams, T. C. (1910), *The Aeneid of Virgil Translated into English Verse*, Boston.
- Zoppio, G. (1544), *Dell'Eneide di Virgilio libro primo detto in ottava rima da Gieronimo Zoppio alla invittissima signora Camilla Strozzi moglie del honorato signore Hercole Malvezzi*, Bologna.
- _____. (1558), *I primi quattro libri dell'Eneide di Virgilio, tradotti da M. Gieronimo Zoppio dal Buono con alcune annotazioni nel fine di ciascun libro*, Bologna.

Altri testi: edizioni e commenti

- Abbamonte, G., Charlet, J.-L., Furno, M., Harsting, P., Pade, M., Prete, S., Ramminger, J., Stok, F. (1989-1998), *Nicolai Perotti cornu copiae seu linguae Latinae commentarii*, Sassoferrato.

- Allen, T. W. (1917²), *Homeri opera: tomus III: Odysseae I-XII*, Oxford.
- Baffetti, G. (1998), *Torquato Tasso, Dialoghi*, vol. I, Milano.
- Baglio, M., Nebuloni Testa, A., Petoletti, M. (2006), *Francesco Petrarca. Le postille del Virgilio Ambrosiano*, Roma-Padova.
- Bailey, C. (1950²), *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, Oxford.
- Barach, C.S., Wrobel, J. (1964, rist. facsimile ed. 1876), *Bernardi Silvestris De mundi universitate libri duo, sive Megacosmus et microcosmus*, Frankfurt am Main.
- Barchiesi, A. (2005), *Ovidio, Metamorfosi*, libri I-II, trad. di L. Koch, Milano.
- _____, Rosati, G. (2007), *Ovidio, Metamorfosi*, libri III-IV, trad. di L. Koch, Milano.
- Bausi, F. (1997), *Angelo Poliziano. Poesie volgari*, Roma.
- Bellandi, F., Berti, E., Ciappi, M. (2001), *Iustissima Virgo. Il mito della Vergine in Germanico e in Avieno* (Saggio di commento a Germanico *Arati Phaen.* 96-139 e Avieno *Arati Phaen.* 273-352), Pisa.
- Bessone, F. (1997), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*, Firenze.
- Bonora, E. (1969), *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano Napoli.
- Branca, V., Limentani, A., Quaglio, A. E. (1964), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, Milano.
- _____, Zaccaria, V. (1998), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, voll. VII-VIII. 1, Milano.
- Brown, R. D. (1987), *Lucretius on Sex and Love. A Commentary on De rerum natura IV, 1030-1237 with Prolegomena, Text, and Translation*, Leiden ecc.
- Bufano, A. (1975), *Francesco Petrarca, Opere latine*, Torino.
- Cambon, G. (1980), *Ugo Foscolo: Poet of Exile*, Princeton New Jersey.
- Campbell, M. (1983), *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim-Zurich-New York.
- Colonna, A. (1987), *Eliodoro, Etiopiche*, Torino.
- Courtney, E. (1993), *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford.
- Decembrio, A. (1540), *Politiaie literariae, Augustae Vindelicorum*.

- Deitz, L., Vogt-Spira, G. (1993-2011, edd.), *Iulius Caesar Scaliger, Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, unter Mitwirkung von Manfred Fuhrmann, Stuttgart.
- Delz, J. (1987), *Sili Italici Punica*, Stuttgart.
- Dilke, O. A. W. (1954), *Publius Papinius Statius, Achilleid*, Cambridge.
- Dionigi, I. (a cura di, 1990), *Tito Lucrezio Caro. La natura delle cose*, trad. di Luca Canali, Milano.
- Dover, K. (1980), *Symposium, Plato*, Cambridge.
- Ehlers, W.-W. (1980), *Valerius Flaccus, Stutgardiae*.
- Faulkner, A. (2008), *The Homeric Hymn to Aphrodite: Introduction, Text and Commentary*, Oxford.
- Fenzi, E. (1992), *Francesco Petrarca, Secretum, Il mio segreto*, Milano.
- Feraboli, S., Flores, E., Scarcia, R. (2001), *Manilio, Il poema degli astri (Astronomica)*, vol. II, libri III-IV, Milano.
- Fröhlich, U. (2000), *Regulus, Archetyp römischer Fides. Das sechste Buch als Schlüssel zu den Punica des Filius Italicus*. Interpretation, Kommentar und Übersetzung, Tübingen.
- Gallavotti, C. (1974), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.
- Garboli, C. (2002), *Giovanni Pascoli. Poesie e prose scelte*, tomo I, Milano.
- Gardner, J. (2009), *Marco Girolamo Vida. Christiad*, trans. by James Gardner, Cambridge MA.
- Gavezzeni, F., Lombardi, M. M., Longoni, F. (1994), *Ugo Foscolo. Opere, I, Poesie e tragedie*, Torino.
- Gervais, K. (2013), *Statius. Thebaid II*, Ph.D. Thesis, University of Otago.
- Ghibellini, P., Salvini, M. (1998), *Carducci. Tutte le poesie*, Roma.
- Halliwell, S., Russell, D. A., Innes, D. C. (1995), *Aristotle: Poetics, Longinus: On the Sublime, Demetrius: On Style*, London Cambridge MA.
- Hardie, P. (2015), *Ovidio, Metamorfosi*, libri XIII-XV, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano.

- Hauthal, F. (1966, rist. 1864-66), *Acronis et Porphyriionis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Amsterdam.
- Heubeck, A. et al. (1982), *Omero, Odissea*, trad. di G. A. Privitera, Milano.
- Hill, D. E. (1996²), *Publius Papinius Statius, Thebaidos libri XII*, Leiden.
- Hunter, R. L. (1989), *Apollonius of Rhodes, Argonautica, Book III*, Cambridge.
- James, A. R. W. (1976), *Victor Hugo, Littérature et philosophie mêlées*, Édition critique, Paris.
- Kennedy, G.A. (2005), *Invention and Method: Two Rhetorical Treatises From the Hermogenic Corpus, the Greek Text Edited by Hugo Rabe*, Leiden.
- Kirk, G. S. et al. (1985), *The Iliad: A Commentary*, Cambridge.
- Lindermann, J.-O. (2006), *Aulus Gellius, Noctes Atticae, Buch 9*, Berlin.
- Lohe, P. (1980), *Cristoforo Landino, Disputationes Camaldulenses*, Firenze.
- Marache, R. (1967), *Aulu-Gelle, Les nuits attiques, tome II, livres V-X*, Paris.
- Miller, H. K. (1972), *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.; Volume one*, Oxford.
- Moggi, M., Osanna, M. (2010), *Pausania, Guida della Grecia, Libro IX: La Beozia*, Milano.
- Moreschini, C. (2003), *Calcidio. Commentario al «Timeo» di Platone*, Milano.
- Mulder, H.M. (1954), *Publii Papinii Statii Thebaidos liber secundus*, Groningae.
- Müller, K. (2003), *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, Stuttgart.
- Murgatroyd, P. (2009), *A Commentary on Book 4 of Valerius Flaccus' Argonautica*, Leiden Boston.
- Mynors, R. A. B. (1958), *Caius Valerius Catullus, Carmina*, Oxford.
- Nota, E., Dotti, U. et al. (2003), *Pétrarque, Lettres de la vieillesse, tome II, livres IV-VII*, Paris.
- Onorato, M. (2008), *Claudiano, De raptu Proserpinae*, Napoli.
- Pease, A.S. (1979), *M. Tulli Ciceronis De natura deorum*, New York.
- Pederzani, O. (1995), *Il talamo, l'albero e lo specchio. Saggio di commento a Stat. Silv. I 2, II 3, III 4*, Bari.
- Powell, J.G.F. (1988), *Marcus Tullius Cicero, Cato Maior de senectute*, Cambridge.
- Quadrio, F. S. (1739), *Della storia e della ragione d'ogni poesia, vol. I*, Bologna.

- Quaglio, E. A. (1963), *Giovanni Boccaccio, Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, Firenze.
- Reed, J. D. (2013), *Ovidio, Metamorfosi, libri X-XII, vol. 5*, trad. di G. Chiarini, Milano.
- Reid, J. S. (1968), *M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum*, Hildesheim.
- Reynolds, R. D. (1965), *L. Annaei Senecae ad Lucilium epistulae morales, 2 voll.*, Oxford.
- Rico, F. (1974), *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Padova.
- Robertson, D. S. (1956²), *Apuleius, Les métamorphoses*, Paris.
- Rosati, G. (1994), *Stazio, Achilleide. Introduzione, traduzione e note*, Milano.
- _____. (2009), *Ovidio, Metamorfosi, libri V-VI*, trad. di G. Chiarini, Milano.
- Spaltstein, F. (1990), *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, Genève.
- Tarrant, R. (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.
- Thomson, D. F. S. (1997), *Catullus*. Edited with a Textual and Interpretative Commentary by D. F. S. Thomson, Toronto Buffalo London.
- Turcan, R. (1993), *Histoire auguste, tome III première partie, Vies de Macrin, Diaduménien, Héliogabale*, Paris.
- Uccellini, R. (2012), *L'arrivo di Achille a Sciro: saggio di commento a Stazio, Achilleide 1, 1-396*, Pisa.
- Van Mal-Maeder, D. (2001), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses, Livre II, Texte, Introduction et Commentaire*, Groningen.
- Vettori, P. (1553), *Variarum lectionum libri XXV*, Lugduni.
- Vian, F. (1961), *Apollonios de Rhodes, Argonautiques chant III, Édition, introduction et commentaire*, Paris.
- _____. (1974), *Argonautique, Apollonius Rhodius*, Paris.
- Wessner, P. (1902-1908), *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti*, Stuttgart.
- Whitbread, L.G. (1971), *Fulgentius the Mythographer*, Ohio State University Press.
- Wijsman, H. J. W. (1996), *Valerius Flaccus, Argonautica, Book V. A Commentary*, Leiden New York Köln.
- Yunis, H. (2011), *Plato. Phaedrus*, Cambridge.

Studi

- A.A.V.V., *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma.
- A.A.V.V. (1970-78), *Enciclopedia dantesca*, Roma (= ED).
- A.A.V.V. (1981), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich (= LIMC).
- Adams, J. N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- Agamben, G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino.
- ___ (2007), *Ninfe*, Torino.
- Alfonso S. (1990), “Rapito in estasi” in *Il poeta elegiaco e il viaggio d’amore. Dall’innamoramento alla crisi*, Bari, 1-37.
- Anderson, W. D. (1955) “Aeneas and the Ironies of *pietas*”, *CJ* 60: 359-364.
- Anderson W. S. (1965), *The Art of the Aeneid*, London.
- Ardissino, E. (1991), “Petrarca e l’allegoria dell’*Eneide*”, *Atti dell’Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti* 149: 239-66.
- Armisen-Marchetti, M. (1989), *Sapientiae facies: Étude sur les images de Sénèque*, Paris.
- Armstrong, R. (2006), “The *Aeneid*: Inheritance and Empire” in Clarke, M. J., Currie, B. G. F., Lyne, R. O. A. M. (edd.), *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils*, Oxford (<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199276301.001.0001/acprof-9780199276301-chapter-5>).
- Augoustakis, A. (2010), *Motherhood and the Other. Fashioning Female Power in Flavian Epic*, Oxford.
- Bacon, H. H. (2001), “Mortal Father, Divine Mother: *Aeneid* VI and VIII”, in Spence, S. (ed.), *Poets and Critics Read Vergil*, New Haven, 76-85.
- Barchiesi, A. (1994), “Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell’*Eneide*”, *Ant. und Abendl.* 40: 109-124.
- Bardon, H. (1950) “L’*Énéide* et l’art, XVIe–XVIIIe siècles”, *Gazette des Beaux-Arts* 37: 77–98.

- Bartsch, S. (2006), *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago & London.
- Baswell, C. (1985), "The Medieval Allegorization of the *Aeneid*", *Traditio* 41: 181-237.
- _____. (1995), *Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge.
- Beccaria, G. L. (1994), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino.
- Belfiore, E. (1984), "*Ter Frustra Comprensa*: Embraces in the *Aeneid*", *Phoenix* 38: 19-30.
- Bellandi, F. (2011), "Colpi di fulmine e patologie d'amore da Omero a Catullo: qualche considerazione", *BStudLat* 41.1: 1-30.
- Bellomo, S. (2001), "*Una selva oscura*: il prologo della *Commedia*", in Bruni, F. (ed.), "*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*". *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, 43-58.
- Bernardi Pierini, G. (2002), "La *bucula* disperata (Verg. *ecl.* 8, 85-89)", *Paideia* 57: 24-33.
- Berlincourt, V. (2013), *Commenter la Thébaïde (16^e-19^e s.). Caspar von Barth et la tradition exégétique de Stace*, Leiden Boston.
- Bessone, F. (1991), "Valerius, Apollonios und die Gleichnisse: Umformung der Vorlage und Kompositionstechnik", in Korn, M., Tschiedel, H. J. (hsg.), *Ratis omnia vincet. Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*, Zürich New York.
- Bettini, M. (1992), *Il ritratto dell'amante*, Torino.
- _____. (2003), *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- _____. (2013), *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- Bittarello, M. B. (2011), "Otho, Elagabalus and the Judgement of Paris: The Literary Construction of the Unmanly Emperor", *Dialogues d'histoire ancienne* 37.1: 93-113.
- Block, E. (1981), *The Effects of Divine Manifestation on the Readers Perspective in Vergil's Aeneid*, New York.

- Bloom, H. (1973), *The Anxiety of Influence*, Oxford (trad. it. di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza*, Milano 1983).
- Bonfanti, M. (1985), *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide*, Pisa.
- Bono, B., J. (1984), *Literary Transvaluations. From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Berkeley Los Angeles London.
- Bono, P., Tessitore, M.V. (1998), *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano.
- Bonora, E. (1960), "Consensi e dissensi intorno all'Eneide del Caro" in *Id. Stile e tradizione. Studi sulla letteratura italiana dal Tre al Cinquecento*, Milano.
- Borowski, Y. (2014), "Enjoying Incongruity in *Aen.* 1, 305–410", *Philologus* 58 (1): 155-165.
- Borsetto, L. (1989), *L'«Eneida» tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano.
- Brazeau, B. J. (2014), "'Emotional Rescue': Heroic Chastity and Devotional Practice in Iacopo Sannazaro's *De partu Virginis*", *California Italian Studies* 5 (1): 225-246.
- Brown, S., Mulryan, J. (2006), "Venus and The Classical Tradition in Boccaccio's *Genealogiae deorum gentilium libri*", *Mediaevalia* 27.2: 135-156.
- Buchheit, K. (1963), *Virgilio*, trad. it. di M. Bonaria, Brescia.
- Burbridge, J. (2010), "'O quam te memorem, virgo?' Interpreting Venus in *Aen.* 1.314-417", in Smith, A. C., Pickup, S. (eds.), *Brill's Companion to Aphrodite*, Leiden Boston, 51-78.
- Cairns, F. (1989), *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- Caldwell, T.M. (2008), *Virgil Made English. The Decline of Classical Authority*, New York.
- Cambon, G. (1980), *Ugo Foscolo: Poet of Exile*, Princeton New Jersey.
- Cameron, A. (2011): "Pagan Scholarship: Vergil and His Commentators", in *Id.*, *The Last Pagans of Rome*, New York, 567-626.
- Cameron Allen, D. (1970), *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore and London.

- Campbell, M. (1983), *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim-Zurich-New York.
- Candido, I. (2010), "Venus duplex: Apuleio dal *Teseida* alla *Comedia delle ninfe fiorentine*" in Papio, M., Filosa, E. (eds.), *Boccaccio in America: 2010 International Boccaccio Conference*, American Boccaccio Association, UMass Amherst, April 30-May 1, 221-239.
- Casali, S. (2008a), "The King of Pain: Aeneas, Achates and 'achos' in *Aeneid* 1", *CQ* 58.1: 181-189.
- _____. (2008b), "Agudezas virgiliane nel commento all'*Eneide* di Juan Luis de La Cerda", in Santini, C., Stok, F. (edd.), *Esegesi dimenticate di autori classici*, Pisa, 233-261.
- Castiglioni, L. (1951), Recensione a Viktor Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils*, *Athenaeum* 29: 356-361.
- Céard, J. (1979), "Les transformations du genre du commentaire", in Lafond, J., Stegmann, A. (eds.), *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, XXIIe Colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, 101-116.
- Cirillo, T. (2004), "La circolazione della «*Poetica*» di Aristotele dal Medioevo al Rinascimento", *Vichiana* 6.2: 287-303.
- Citti, F. (2011), "Admirari nella poesia d'amore da Catullo a Ovidio", in Mantovanelli, P., Berno, F. R. (edd.), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna, 121-37.
- Clausen, W. (1987), *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley Los Angeles London.
- _____. (2002), *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology*, München Leipzig.
- Coleman, R. (1974), "The Artful Moralist: A Study of Seneca's Epistolary Style", *CQ* 24: 276-289.
- Comparetti, D. (1937-41³), *Virgilio nel medio evo*, 2 voll., a cura di G. Pasquali, Firenze.
- Conte, G. B. (1974), *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino.

- _____. (1984a), “Saggio di interpretazione dell’*Eneide*: ideologia e forma del contenuto”, *Id.*, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 55-96.
- _____. (1984b), “Il balteo di Pallante”, in *Id.*, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 97-107.
- _____. (1984c), “Verso una nuova esegesi virgiliana. Revisioni e propositi”, in *Id.*, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 135-159.
- _____. (2002), *Virgilio: l’epica del sentimento*, Torino.
- _____. (2014), *Dell’imitazione. Furto e originalità*, Pisa.
- Courcelle, P. (1984), *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l’Énéide. 1. Les témoignages littéraires. 2. Les manuscrits illustrés de l’Énéide du X^e au XV^e siècle*, Paris.
- Crane, M. L. (2005), *A Conservative Voice in Renaissance France: Josse Bade 1462-1535*, Diss., University of Toronto.
- Curtius, E.R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern (*Letteratura europea e medioevo latino*, trad. it. di R. Antonelli, Firenze 2002).
- Daghini, A. (2013), “La *brevitas* nelle *Interpretationes Vergilianae* di Tiberio Claudio Donato”, in Stok, F. (ed.), *Totus scientia plenus. Percorsi dell’esegesi virgiliana antica*, Pisa, 401-428.
- Degl’Innocenti Pierini, R. (2002), “Il barbaro Tereo di Accio. Attualizzazione e funzionalità ideologica di un mito greco”, in Faller, S., Manuwald, G. (edd.), *Accius und seine Zeit*, Würzburg, 127-39.
- Delacourcelle, D. (1954), “Germain Vaillant de Guélis, abbot of Paimpont (1516-1587)”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 16, 3: 336-61.
- De La Ville De Mirmont, H. (1894), *Apollonios de Rhodes et Virgile. La mythologie et les dieux dans les Argonautiques et dans l’Énéide*, Paris.
- Della Corte, F. (a cura di), *Enciclopedia virgiliana*, Roma (=EV).
- Delvigo, M. L. (2005), “La rivelazione di Venere (*Aen.* 2, 589-623)”, *MD* 55: 61-75.
- _____. (2014), “*Ut ait Servius: L’auctoritas* del commentatore virgiliano nelle *Genealogie* di Boccaccio”, in Ferracin, A., Venier, M. (edd.), *Giovanni Boccaccio: Tradizione, interpretazione e fortuna*, *In ricordo di Vittore Branca*, Atti del congresso internazionale, Udine, 23-25 maggio 2013, 133-143.

- De Nardis, L. (1986) “Virgilio ‘deriso’ in Francia nel XVII secolo”, in *La fortuna di Virgilio*, Atti del convegno internazionale, Napoli 24-26 ottobre 1983, Napoli, 193–206.
- De Nolhac, P. (1965), *Pétrarque et l’humanisme*, 2 voll., Paris.
- Desmond, M. (1994), *Reading Dido. Gender, Textuality, and the Medieval Aeneid*, Minneapolis London.
- Di Cesare, (1984), “Cristoforo Landino’s *Disputationes Camaldulenses*”, *Acta 9. The Early Renaissance: Virgil and Classical Tradition*: 19-31.
- Di Matteo, A. (1989). “Spenser’s *Venus-Virgo*: The Poetics and Interpretive History of a Dissembling Figure”, *Spenser Studies* 10: 37–70.
- Dobbin, R. (2002), “An Ironic Allusion at *Aeneid* 1.374”, *Mnemosyne* 55 (6): 736-38.
- Doppioni, L. (1937), *Virgilio nell’arte e nel pensiero di Seneca*, Firenze.
- Elsner, J. (1996), “Naturalism and the Erotics of the Gaze. Intimations of Narcissus”, in Kampen, N. B. (ed.), *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge, 247-61.
- _____. (2007), *Roman Eyes, Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton-Oxford.
- Enenkel, K., Nellen, H. (2013, eds.), *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge*, Leuven.
- Enenkel, K. (2014, ed.), *Transformations of the Classics via Early Modern Commentaries*, Leiden Boston.
- Ernout, A., Meillet, A. (2004⁴), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.
- Fagiolo, M. (1981), *Virgilio nell’arte e nella cultura europea*, Roma-Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre/24 novembre 1981 (Catalogo della mostra), Roma.
- Fantham, E., Foley, H. P., Kampen, N. B., Pomeroy, S. B., Shapiro, H. A. (1994), *Women in Classical World. Image and Text*, New York Oxford.
- Fantham, E. (1997), “The ambiguity of *Virtus* in Lucan’s *Civil War* and Statius’ *Thebaid*”, *Arachnion* 3: <http://www.cisi.unito.it/arachne/num3/fantham.html>.
- Farron, S. (1980), “The Aeneas-Dido Episode as an Attack on Aeneas’ Mission and Rome”, *G&R* 27, 34-47.

- Feeney, D. C. (1990), "The Taciturnity of Aeneas", in Harrison, S. J. (ed.), *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, Oxford-New York, 167-90.
- _____. (1991), *The Gods in Epic*, Oxford.
- Fernandelli, M. (1998), "Virgilio imitatore: quattro ipotesi a proposito di *Eneide* I", *Lexis* 16, 163-99.
- _____. (2011), "Problemi dell'intertestualità: qualche esempio virgiliano (*ecl.* 2, 12-13; *Aen.* 4, 23; 1, 88 ss.; 1, 500-504 e 4, 143-150), in Balbo, A., Bessone, F., Malaspina, E. (edd.), *Tanti affetti in tal momento'. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria.
- _____. (2012), *Catullo e la rinascita dell'epos: dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim.
- Fowler, D. (1987), "Virgil on Killing Virgins", Whitby, M., Hardie, P. R. (edd.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol-Oak Park.
- _____. (1997), "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *MD* 39: 13-34.
- _____. (2000), "Deviant Focalization in Vergil's *Aeneid*", in *Id.*, *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*, Oxford, 40-63.
- Fränkel, H. (1950), "Problems of Text and Interpretation in Apollonius' *Argonautica*", *AJPh* 71: 113-133.
- Freund, S. (2013), "Ein Odysseus, der nicht lügt- Überlegungen zur Interfiguralität bei Vergil am Beispiel von *Aen.* 1, 305-417", in Baumbach, M., Polleichtner, W. (hsg.), *Innovation aus Tradition. Literaturwissenschaftliche Perspektiven der Vergilforschung*, Trier, 37-58.
- Frost, W. (1982), "Translating Virgil, Douglas to Dryden," in Lord, G. de F., Mack, M. (eds.), *Poetic Traditions of the English Renaissance*, New Haven, 271-86.
- Fuhrer, T. (2010), "Vergil's Aeneas and Venus Acting with Words: Miscarried Dialogues", in Fuhrer, T., Nelis, D. (eds.), *Acting with Words*, Heidelberg, 63-78.
- Fusillo, M. (1985), *Il tempo delle Argonautiche*, Roma.
- Ganiban, R.T. (2010), "Virgil's Dido and the Heroism of Hannibal in Silius' *Punica*", in Augoustakis, A. (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden Boston, 73-98.

- Garson R. W. (2006), "The Faces of Love in Ovid's *Metamorphoses*", *Prudentia* 8: 9-18.
- Genette, G. (1997), *Palimpsesti. La letteratura di secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982).
- Gentili, S. (2010), "La selva, gli alberi e il suicidio nell'inferno di Dante: fonti e interpretazione", in Terzoli, M., Asor Rosa, A., Inglese, G., *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia, Studi in onore di Guglielmo Gorni I*, Roma.
- Gibson, R. K. (2002), "Cf. e.g.: A Typology of 'Parallels' and the Role of Commentaries on Latin Poetry", in Gibson, R. K., Kraus, C. S. (eds.), *The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*, Leiden, 331-358.
- Gildenhard, I., Zissos, A. (2000), "Ovid's Narcissus (*Met.* 3.339-510): Echoes of Oedipus", *AJPh* 121: 129-147.
- Gillie, G. H. (1972), "Juno and Venus in *Aeneid* IV", in Martyn, J. R. C. (ed.), *Cicero and Virgil. Studies in Honour of Harold Hunt*, Amsterdam, 138-148.
- Ginzburg, C. (1966), "Due note sul profetismo cinquecentesco", *Rivista storica italiana*, 78.1: 185-227.
- _____. (1986), *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino.
- Gioseffi, M. (1999), "Nusquam sic vitia amoris: Tiberio Claudio Donato di fronte a Didone", in Conca, F. (ed.), *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di Studi*, Milano, 137-62.
- _____. (2000) "Ritratto d'autore nel suo studio. Osservazioni a margine delle *Interpretationes Vergilianae* di Tiberio Claudio Donato." in *Id.* (ed.), *E io sarò tua guida: Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, Milano, 151-215.
- _____. (2005), "Un libro per molte morali: osservazioni a margine di Tiberio Claudio Donato lettore di Virgilio", in *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, Milano, 281-305.
- _____. (2014), "Edipo ed Enea: esperienze a confronto", in Mazzocut-Mis, M., Mormino, G., *Edipo. Re e vittima*, Milano-Udine.
- Giusti, E. (2016), "My Enemy's Enemy is My Enemy. Virgil's Illogical Use of *metus hostilis*", in Hardie, P. (ed.), *Augustan Poetry and the Irrational*, Oxford.

- Gladhill, C. W. (2012), "Sons, Mothers, and Sex: *Aeneid* I. 314-20 and the *Hymn to Aphrodite* Reconsidered", *Vergilius* 58: 159-168.
- Glei, R. (1990), "Von Probus zu Pöschl: Vergilinterpretation im Wandeln", *Gymnasium* 97: 321-340.
- Goldgar, B. A. (1997), "'The Learned English Dog': Fielding's Mock Scholarship", in Rivero, A. J. (ed.), *Augustan Subjects. Essays in Honor of M. C. Battistini*, Newark London, 192-207.
- Gómez Pallarès, J., Fernández Martínez, C. (2003): "*Dearum mulierumque incessus: CLE* 52, 7 y *Virg. Aen.* 1, 404-5", *Latomus* 62: 311-320.
- Govers Hopman, M. (2012), *Scylla: Myth, Metaphor, Paradox*, Oxford.
- Goulet-Cazé, M.-O. (2000), *Le commentaire entre tradition et innovation: actes du colloque international de l'Institut de traditions textuelles*, Paris et Villejuif, 22-25 septembre 1999, Paris.
- Grafton, A., Most, G. W., Settis, S. (2010, eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge MA.
- Graver, B. E. (1986), "Wordsworth and the Language of Epic: The Translation of the *Aeneid*", *Studies in Philology* 83. 3: 261-285.
- Greenwood, M. (1989): "Venus Intervenes: Five Episodes in the *Aeneid*", *LCM* 14: 132-6.
- Grimm, R. E. (1967), "Aeneas and Andromache in *Aeneid* III", *AJPh* 88.2: 151-162.
- Gruppe, O. F. (1859), *Minos. Über die Interpolationen in den römischen Dichtern*, Leipzig.
- Gutglueck, J. (1987-1988), "A Detestable Encounter in *Odyssey* VI", *CJ* 83: 97-102.
- Gutting, E. (2008), "Venus's Maternity and Divinity in the *Aeneid*", *MD* 61: 41-55.
- Habinek, T. (2005), *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*, Baltimore.
- Hardie, P. (1988), "Lucretius and the delusions of Narcissus", *MD* 20/21: 71-89.
- _____. (1993), *The Epic Successors of Virgil*, Cambridge.
- _____. (1995), "Virgil's Epic Techniques: Heinze Ninety Years on", *CP* 90. 3: 267-76.

- _____. (1997), "Virgil and Tragedy", in Martindale, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 312-26.
- _____. (1998), *Virgil*, Oxford.
- _____. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- _____. (2004), "Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling", *Dictynna* 1: 1-17.
- _____. (2006), "Virgil's Ptolemaic Relations", *JRS* 96: 25-41.
- _____. (2009), "The self-divisions of Scylla", in Montanari, F., Rengakos, A. (eds.), *Trends in Classics*, vol. I. 1, Berlin.
- _____. (2010), "Spenser's Virgil. *The Faerie Queene* and the *Aeneid*", in Farrell, J., Putnam, M. J. (edd.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Oxford.
- _____. (2014a), "Dido and Lucretia", *PVS* 28: 55-80.
- _____. (2014b), *The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*, New York.
- Harrison, E.L. (1972-1973), "Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on *Aeneid* 1.314 f.", *PVS* 12: 10-25.
- _____. (1989), "The Tragedy of Dido", *EMC* 33: 1-21.
- Heerink, M. (2014), "Valerius Flaccus, Virgil and the Poetics of *Ekphrasis*", in *Id.*, Manuwald, G. (edd.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden Boston, 72-96.
- Heinze, R. (1915³), *Vergils Epische Technik*, Leipzig (trad. it. di M. Martina, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996).
- Heslin, P. J. (2005), *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge.
- Heuzé, P. (1985), *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Paris.
- Hight, G. (1972), *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- Hornsby, R.A. (1970), *Patterns of Action in the Aeneid. An Interpretation of Vergil's Epic Similes*, Iowa City.
- Hughes, M. Y. (1929), "Virgilian Allegory and the Faerie Queene", *PMLA* 44.3: 696-705.
- Irvine, M. (1994), *The Making of Textual Culture. 'Grammatica' and Literary Theory* 350-1100, Cambridge.

- Janan, M. (2009), *Reflections in a Serpent's Eye*, Oxford.
- Jenkyns, R. (1998), *Virgil's Experience: Nature and History, Times, Names, and Places*, Oxford.
- Jiménez Calvente, T. (2001), "Virgilio y sus comentarios Renacentistas (I)", *Estudios Clásicos* 120: 35-64.
- Jones, J. W. (1961), "Allegorical Interpretation in Servius", *CJ* 56: 217-226.
- _____. (1986), "The Allegorical Tradition of the *Aeneid*", in Bernhard, J. D. (ed.), *Virgil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and his Influence*, New York.
- Kallendorf, C. (1983), "Cristoforo Landino's *Aeneid* and the Humanist Critical Tradition", *Renaissance Quarterly* 36: 519-46
- _____. (1999), *Virgil and the Myth of Venice. Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford.
- _____. (2001), "The *Aeneid* Transformed: Illustration as Interpretation from the Renaissance to the Present", in Spence, S. (ed.), *Poets and Critics Read Vergil*, New Haven and London, 135–37.
- _____. (2007a), *The Other Virgil. 'Pessimistic' Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford.
- _____. (2007b), *The Virgilian Tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, Cornwall.
- _____. (2015), *The Protean Virgil: Material Form and the Reception of the Classics*, Oxford.
- Khan, A. (2003), "Venus' Intervention in the Dido-Affair: Controversies and Considerations", in Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 11, Bruxelles, 244-74.
- Klingner, F. (1966), *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich und Stuttgart.
- Knauer, G.N. (1964), *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.
- Krier, T. (1986), "The Mysteries of the Muses: Spenser's *Faerie Queene*, II, 3, and the Epic Tradition of the Goddess Observed", *Spenser Studies* 7: 59-91.

- _____. (1990), *Gazing on Secret Sights: Spenser, Classical Imitation, and the Decorums of Vision*, Ithaca and London.
- Laird, A. (2002), "Juan Luis de La Cerda and the Predicament of Commentary", in Gibson, R. K., Kraus, C. S. (edd.), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden Boston Köln, 171-204.
- _____. (2010), "The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin: Vergil, Native Tradition, and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún's *Memoriales* (1563) to Villerías' *Guadalupe* (1724)" in Farrell, J., Putnam, M.J. (edd.), *A Companion to Virgil's Aeneid and its Tradition*, Chichester/Malden, MA.
- La Penna, A. (2002), "I volti di Venere nell'*Eneide*" in *Arma virumque: Studi in onore di Luca Canali*, Pisa Roma.
- Lausberg, H. (1969), *Elementi di retorica*, Bologna.
- Lazzarini, C. (1989), "Elementi di una poetica serviana. Osservazioni sulla costruzione del racconto nel commentario all'*Eneide*", *SIFC*, III, 7, 1-2: 56-109; 241-260.
- _____. (2013), "Servio: lezioni di stile. Citazioni di poeti fra esegesi e formazione", in Stok, F. (ed.), *Totus scientiae plenus. Percorsi dell'esegesi virgiliana antica*, Pisa, 101-124.
- Lazzi, G. (2004), *Commento al codice Riccardiano 492*, Firenze.
- Leach, E. V. (1997), "Venus, Thetis and the Social Construction of Maternal Behavior", *CJ* 92: 347-71.
- Le Goff, J. (1988), "Il deserto-foresta nell'Occidente medievale", in *Id.*, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, a cura di Francesco Maiello, Roma-Bari, 27-44.
- Lewis, R. W. B. (1966), "On Translating the *Aeneid*: Yif that I can", in Commager, S. (ed.), *Virgil. A Collection of Critical Essays*, New Jersey.
- Lhommé, M. (2012), "Un commentaire en catalogue: les Vénus du Servius Danielis (*Aen.* 1, 720)", *Eruditio antiqua* 4: 313-355.
- Lo Monaco, F. (1992), "Alcune osservazioni sul commento umanistico ai classici nel secondo Quattrocento", in Besomi, O., Caruso, C. (edd.), *Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, Basel Boston Berlin, 103-154.

- Lonsdale, S. (1990), "Simile and Ecphrasis in Homer and Vergil: The Poet as Craftsman and Choreographer", *Vergilius* 36: 7-30.
- Lord, M. L. 1969. "Dido as an example of chastity: the influence of example literature", *Harvard Library Bulletin* 17: 22-44.
- Lovatt, H. (2013), *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge.
- Lumms, D. (2011), "Boccaccio's *Three Venuses*. On the Convergence of Celestial and Transgressive Love in the *Genealogie deorum gentilium libri*", *Medievalia et Humanistica* 37: 65-88.
- Lühken, M. (2002), *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen.
- Lyne, R. O. A. M. (1987), *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- _____. (1989), *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford New York.
- Mace, A. N. (1991), "Henry Fielding's Classical Learning", *Modern Philology* 88.3: 243-260.
- Mackie, C. J. (1988), *The Characterization of Aeneas*, Edinburgh.
- Madvig, J. N. (1871), *Adversaria critica ad scriptores graecos et latinos*, Hauniae.
- Maltby, R. (1991), *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds.
- Mambelli, G. (1954), *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze.
- Marquis, M.C. (2013), *Reading Aeneas and Dido: Suggestion and Inference in Aeneid 1-4*, (Diss.), University of Minnesota.
- Martindale, C. (1993), *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge.
- Mazzatinti, G. (1880), "La Fiorita di Armannino Giudice", *Giornale di filologia romanza* 6: 1-55.
- Mazzocchi, G. (1990), "Los comentarios virgilianos del Padre Juan Luis de La Cerda", in M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, vol. II, Salamanca, 663-675.

- Mazzoli, G. (1970), *Seneca e la poesia*, Milano.
- McAulley, M. (2016), *Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford.
- McKinley, K. (2001), *Reading the Ovidian Heroine. 'Metamorphoses' Commentaries 1100-1618*, Leiden Boston Köln.
- McLennan, K. (2011), "Humour in Virgil", *PVS* 27: 1-13.
- McNelis, C. (2015), "Similes and Gender in the *Achilleid*", in Dominik, W. J., Newlands, C., Gervais, K., *Brill's Companion to Statius*, Leiden Boston.
- Mensching, E. (1970), "Die Interjektion *heus* in der *Aeneis* (1.321, 7,116)", *RhM* 113: 265-271.
- Moles, J. L. 1984. "Aristotle and Dido's *Hamartia*" *G&R* 31.1: 48-54.
- Morrison, J. K. (1992), "Apollonio di Giovanni's *Aeneid* Cassoni and the Virgil Commentators", *Yale University Art Gallery Bulletin*: 26-47.
- Moskalew, W. (1982), *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Leiden.
- Most, G.W. (1985), *The Measures of Praise: Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, Göttingen.
- _____. (1999), *Commentaries - Kommentare*, Göttingen.
- _____. (2005), *Doubting Thomas*, Cambridge, MA (trad. it. di D. La Rosa, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo*, Torino 2009).
- Muecke, F. (1983), "Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido", *AJPh* 104: 134-155.
- Nelis, D. (2001), *Vergil's Aeneid and the Argonautica*, Leeds.
- Oliensis, E. (1997), "Sons and Lovers: Sexuality and Gender in Virgil's Poetry", in Martindale, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 294-311.
- _____. (2001), "Freud's *Aeneid*", *Vergilius* 47: 39-63.
- _____. (2009), *Freud's Rome. Psychoanalysis and Latin Poetry*, Cambridge.
- Oliviero, C. (1965), *L'Eneide del Caro*, Torino.
- Olson, S.D. (2011), "Immortal Encounters: *Aeneid* 1 and the *Homeric Hymn to Aphrodite*", *Vergilius* 57: 55-61.
- Otis, B. (1963), *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford.

- Paduano, G. (1972), *Studi su Apollonio Rodio*, Roma.
- Paoletti, L. (1978), “Virgilio e Boccaccio”, in Chevallier, R. (ed.), *Présence de Virgile*, Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976, Paris E.N.S., Tours, 249-263.
- Paratore, E. (1978), *Virgilio, Eneide*, trad. L. Canali, Milano.
- Parodi, E. G. (1887), “I rifacimenti e le traduzioni italiane dell’*Eneide* di Virgilio prima del rinascimento”, in Monaci, E. (ed.), *Studi di filologia romanza*, vol. 2, Roma, 97-368.
- Paschalis, M. (1984), “The Affair Between Venus and Anchises and the Birth of Aeneas in the *Aeneid*”, *Dodone* 13: 25-40.
- _____. (1997), *Virgil’s Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, Oxford.
- Pastore Stocchi, M. (2003), “Sull’utilità attuale dei commenti umanistici ai classici”, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, 173-193.
- Pellizzari, A. (2003), *Servio. Storia, cultura e istituzioni nell’opera di un grammatico tardoantico*, Torino.
- Perutelli, A. (1972), “Similitudine e stile ‘soggettivo’ in Virgilio”, *Maia* 24: 42- 60.
- _____. (1977), “La similitudine nella narrazione virgiliana”, *RCCM* 19: 597-607.
- Petronio, G. (1973, ed.), *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste.
- Pichon, R. (1991), *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim Zürich New York.
- Pieri, B. (2011), “*Caeci stimuli amoris*: il lessico virgiliano dell’eros animale (e la lezione di Lucrezio)”, in Mantovanelli, P., Berno, F. R. (edd.), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna, 139-69.
- Pigón, J. (1991), “Dido, Diana, and Penthesilea: Observations on the Queen’s First Appearance in the *Aeneid*”, *Eos* 79, 45-53.
- Polk, G.C. (1996), “Vergil’s Penelope: The Diana Simile in *Aeneid* 1.498-502”, *Vergilius* 42: 38-49.
- Polleichtener, W. (2005), *Aeneas’ Emotions in Vergil’s Aeneid and Their Literary and Philosophical Foundations: An Analysis of Select Scenes* (diss.), University of Texas at Austin.

- Pöschl, V. (1950), *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, Innsbruck-Wien.
- Putnam, M. C. J. (1995), *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapel Hill and London.
- ___ (1998), *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven and London.
- Quinn, K. (1968), *Virgil's Aeneid. A Critical Description*, Exeter.
- Ragazzini, V. (1929), "La romanità in Seneca", *Convivium* 1: 554-580.
- Reckford, K. (1995-1996), "Recognizing Venus (I): Aeneas Meets His Mother", *Arion* 3: 1-42.
- ___ (1995-1996), "Recognizing Venus (II): Dido, Aeneas, and Mr. Eliot", *Arion* 3: 43-80.
- Ribbeck, O. (1866), *Prolegomena critica ad P. Vergili Maronis opera maiora*, Lipsiae.
- Rieks, R. (1989), *Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils Aeneis*, München.
- Roberts, J. (2013), *The prolegomena of La Cerda's Commentary of Virgil. A Commented Edition From the Cologne 1642 Imprint, with English Translation and Explanatory Notes*, (diss.), University of Warwick.
- Robertson, R. (2009), *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*, Oxford.
- Rosati G. (1976), "Narciso o l'illusione dissolta (Ovidio, *Metam.* III 339-510)", *Maia* 28: 83-108.
- ___ (1979), "Punto di vista narrativo e antichi esegeti di Virgilio", *ASNP* 9: 539-562.
- ___ (1983), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- ___ (2014), "La forma impossibile: le *Genealogie* e la tradizione mitografica antica", in Ferracin, A., Venier, M. (edd.), *Giovanni Boccaccio: Tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Atti del congresso internazionale, Udine, 23-25 maggio 2013, 3-17.
- ___ (2015) "I capelli di Lorelei: riti della seduzione tra antico e moderno", in Audano, S., Cipriani, G., *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti dell'Undicesima Giornata di Studi, Sestri Levante, 14 marzo 2014, 227-253.

- Ruiz-Funes Torres, M. (1999), "Estudio sobre el lexico virgiliano en el comentario de Juan Luis de la Cerda a la *Eneida* I-VI", in *Actas del IX congreso espanol de estudios clasicos*, vol. 7, *Humanismo y tradicion clasica*, 345-50.
- Sainte-Beuve, C. A. de (1857), *Étude sur Virgile: suivie d'une étude sur Quintus de Smyrne*, Paris.
- Salemme, C. (1994), "Medea, la bella Proserpina", in Curti, C., Crimi, C. (edd.), *Scritti classici e cristiani offerti a Francesco Corsaro*, II, Università degli Studi di Catania, 609-628.
- Salvatore, A. (1997), *Virgilio*, Napoli.
- Saunders, C.J. (1993), *The Forest of Medieval Romance. Avernus, Broceliande, Arden*, Cambridge.
- Scafoglio, G. (2010), "Enea e Venere sulla costa libica", in *Id.*, *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, Hildesheim, 115-163.
- Schiesaro, A. (2005), "Under the Sign of Saturn: Dido's Kulturkampf", in Schwindt, J. P. (éd.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, 85-110.
- . (2008), "Furthest Voices in Virgil's Dido", *SIFC* 6: 60-109; 194-245.
- . (2012), "Virgilio a Strasburgo: gli autori di Richard Heinze", *Quaderni di storia* 76: 19-31.
- . (2015), "Emotions and Memory in Vergil's *Aeneid*", in Cairns, D., Fulkerson, L. (eds.), *Emotions Between Greece and Rome*, University of London, 163-176.
- Schlam, C. C. (1984), "Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth", *CJ* 3: 82-110.
- Schlunk, R. R. (1974), *The Homeric Scholia and the Aeneid: A Study of the Influence of Ancient Homeric Literary Criticism on Vergil*, Ann Arbor
- Schmit-Neuerburg, T. (1999), *Vergils Aeneis und die antike Homerexegese. Untersuchungen zum Einfluß ethischer und kritischer Homerrezeption auf imitatio und aemulatio Vergils*, Berlin New York.
- Schneider, B. (1982), *Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek*, Wolfenbüttel.

- Schottenius Cullhed, S. (2015), *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*, Leiden Boston.
- Schreiber, E. G. (1975), "Venus in the Medieval Mythographic Tradition", *The Journal of English and Germanic Philology* 74. 4: 519-535.
- Schwen, C. (1937), *Vergil bei Prudentius*, Inaugural Dissertation, Leipzig.
- Scollen, C. (1977), "Octovien De Saint-Gelais' Translation of the *Aeneid*: Poetry or Propaganda?", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 39. 2: 253-261.
- Scott Wilson Okamura, D. (2010), *Virgil in the Renaissance*, Cambridge.
- Segal, C. (1973-74), "'Like Winds and Winged Dream': A Note on Virgil's Development", *CJ* 69: 97-101.
- _____. (1981), "Art and the Hero: Participation, Detachment, and Narrative Point of View in *Aeneid* 1", *Arethusa* 14: 67-83.
- Segre, C. (1953), *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino.
- _____. (1992), "Per una definizione del commento ai testi", in Besomi, O., Caruso, C. (edd.), *Il commento ai testi*, Atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, Basel Boston Berlin, 3-17.
- Setaioli, A., (1965), "Esegesi virgiliana in Seneca", *SIFC* 37: 133-156.
- _____. (1995), *La vicenda dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Studien zur klassischen Philologie 90, Frankfurt.
- Sharrock, A. (1991), "Womanufacture", *JRS* 81: 36-49.
- Shuttleworth Kraus, C. (2002), "Reading Commentaries/Commentaries as Reading", in Gibson, R. K., Kraus, C. S. (eds.), *The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*, Leiden, 1-28.
- Singerman, J. E. (1986), *Under Clouds of Poesy: Poetry and Truth in French and English Reworkings of the Aeneid, 1160-1513*, New York & London.
- Skoie, M. (2002), *Reading Sulpicia. Commentaries 1575-1990*, Oxford.
- Slater, N. W. (1998), "Passion and Petrification: The Gaze in Apuleius", *CP* 93: 18-48.
- Smith, R. A. (2005), *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin.
- Soave, C. (1987), "Osservazioni sul linguaggio del I libro dell'*Eneide*- I^a parte", *Civiltà classica e cristiana* 8. 1: 16-37.

- Squillante Saccone, M. (1985), *Le interpretationes vergilianae di Tiberio Claudio Donato*, Napoli.
- Stahel, T. H. (1969), *Cristoforo Landino's Allegorization of the Aeneid: Book III and IV of the Camaldolese Disputations*, Diss., The John Hopkins University.
- Starr, R. J. (1991), "Explaining Dido to Your Son: Tiberius Claudius Donatus on Vergil's Dido", *CJ* 87.1: 25-34.
- Stierle, K. (1988), "Les lieux du commentaire", in Mathieu-Castellani, G., Plaisance, M. (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France\Italie (XIVe-XVIIe siècles)*, Actes du Colloque international sur le Commentaire, Paris, mai 1988, 19-29.
- Stover, T. (2003), "Confronting Medea: Genre, Gender, and Allusion in the *Argonautica* of Valerius Flaccus", *CP* 98.2: 123-147.
- Suerbaum, W. (2008), *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502-1840*, Hildesheim Zürich New York.
- Tabàrez, A. (2015), *Poeta ludens. Juego y humor en la poesía de Virgilio*, Frankfurt am Main.
- Thomas, R. F. (1999), *Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor.
- Thome, G. (1986), "Die Begegnung Venus-Aeneas im Wald von Karthago (*Aen.* 1, 314-417). Ein Beitrag zur vergilischen Venus-Konzeption: Stammutter und/oder Liebesgöttin?", *Latomus* 45: 43-68; 284-310.
- Thornton, M. K. (1985), "The Adaptation of Homer's Artemis-Nausicaa Simile in the *Aeneid*", *Latomus* 44: 615-22.
- Timpanaro, S. (1974), *Il lapsus freudiano: psicanalisi e critica testuale*, Firenze.
- _____. (1978), "Ut vidi, ut perii," in *Id.*, *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma, 219-87.
- _____. (1986), *Per una storia della filologia virgiliana antica*, Roma Salerno.
- Tissot, P. F. (1841), *Études sur Virgile, comparé avec tous les poètes épiques et dramatiques anciens et modernes*, Paris.
- Tomassini, S. (1994), *L'«heroico», ad esempio. Tasso e Beni*, Torino.

- Toscanella, O. (1566), *Osservazioni sopra l'opere di Virgilio*, Venezia.
- Tosi, R. (1991), *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano.
- Traina, A. (1979), “*Dira libido* (sul linguaggio lucreziano dell’eros)”, in *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma, 259-76.
- Vallat, D. (2009), “Le commentaire de T. Claude Donat au chant 1 de l’*Énéide*, sa place dans les débats virgiliens et ses relations avec Servius”, *Eruditio antiqua* 1: 155-184.
- _____. (2016), “Servius et les *mathematici*: exploitation et vulgarisation de l’astrologie dans les commentaires à Virgile”, in Garcea, A., Lhommé, M.-K., Vallat, D. (éds.), *Fragments d’érudition, Servius et le savoir antique*, Hildesheim, 97-122.
- Van Nortwick, T. (1996), *Somewhere I Have Never Travelled. The Hero’s Journey*, New York-Oxford.
- _____. (2013), “Woman Warrior? Aeneas’ Encounters With the Feminine” in Lateiner, D., Gold, B. K., Perkins, J., *Roman Literature, Gender and Reception: Domina illustris*, New York.
- Vogt-Spira, G. (2008), “Servius in der Tradition des Homer-Vergil-Vergleichs. Einige Überlegungen zu Methode und Kriterien” in Casali, S., Stok, F. (edd.), *Servio: stratificazioni esegetiche e modelli culturali*, Bruxelles, 249-61.
- Von Albrecht, M. (2011), “Ovid and the Novel” in Futre Pinheiro, M., Harrison, S. J. (edd.), *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel*, vol. 1, Groningen, 3-20.
- Von Stackelberg, J. (1982), “Vergil, Lalli, Scarron. Ein Ausschnitt der Geschichte der Parodie”, *Arcadia* 17. 3: 225-244.
- Voss, B. R. (1972), “Die Andromeda-Episode des Manilius”, *Hermes* 100: 413-434.
- Wagenvoort, H. (1956), “*Fas sit vidisse*”, in *Id.*, *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden, 184-192.
- Walsh, P. G. (1970), *The Roman Novel. The ‘Satyricon’ of Petronius and the ‘Metamorphoses’ of Apuleius*, Cambridge.
- Warburg, A. (1999), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles (*Die Erneuerung der*

heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, 1932).

- Warner, J.C. (2005), *Augustian Epic, Petrarch to Milton*, Ann Arbor.
- Weber, C. (1999), "Intimations of Dido and Cleopatra in Some Contemporary Portrayals of Elisabeth I", *Studies in Philology* 96. 2: 127-143.
- West, G. S. (1975), *Women in Vergil's 'Aeneid'* (diss.), Los Angeles.
- West, D. A. (1969), "Multiple-Correspondence Similes in the *Aeneid*", *JRS* 59: 40-49.
- Wilhelm, M. P. (1987), "Venus, Diana, Dido and Camilla in the *Aeneid*", *Vergilius* 33: 43-48.
- Williams, G. (1968), *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.
- _____. (1983), *Techniques and Ideas in the Aeneid*, New Haven & London.
- Willis, J. (1996), *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford.
- Wilson, E. (2012), "The first British *Aeneid*: A Case Study in Reception", in Brockliss, W. et al. (ed.), *Reception and the Classics*, Cambridge, 108-123.
- Wind, E. (1968). *Pagan Mysteries in the Renaissance*, rev. and expanded ed. New York and London (trad. it. P. Bertolucci, *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1971).
- Wlosok, A. (1967), *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Heidelberg.
- _____. (1976), "Virgils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der *Aeneis*" in Gorgemanns, H., Schmidt, E. A. (ed.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim, 228-50.
- _____. (1998), "Illustrated Vergil manuscripts: Reception and Exegesis", *CJ* 93: 355-382.
- Wood, C. S. (2012), "Reception and the Classics", in Brockliss, W. et al. (ed.), *Reception and the Classics*, Cambridge, 163-173.
- Zabughin, V. (1921-23), *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Tasso: Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie*, 2 voll., Bologna.
- Ziolkowski, J. M., Putnam, M. C. J. (2008), *The Virgilian Tradition. The First Hundred Years*, New Haven and London.

Strumenti informatici

Tesserae = <http://tesserae.caset.buffalo.edu>

Library of Latin Texts = <http://apps.brepolis.net/BrepolisPortal/default.aspx>

Classical Latin Texts = <http://latin.packhum.org/browse>

Musisque deoque = <http://www.mqdq.it/public/index/index>

The Online Books Page (University of Pennsylvania) = <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Virgil>

The Virgil's Collections at Princeton = <http://library.princeton.edu/libraries/firestone/rbrc/aids/vergil/main.html#main>

<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0284.xml?rskey=41n4Mx&result=2&q=cristoforo+landino#firstMatch>

DiVo, Dizionario dei volgarizzamenti = <http://tlion.sns.it/divo/index.php?type=db&lang=it>

De l'Énéide aux images = <http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Venus.htm>

Vergilius pictus digitalis = http://daten.digital-sammlungen.de/~db/ausgaben/uni_ausgabe.html?projekt=1123596568

Biblioteca digitale francese = <http://gallica.bnf.fr>

Biblioteca digitale spagnola = <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>.