

Marco Fernandelli

## Ovidio e le ambiguità dell'*Eneide*

Izvorni znanstveni rad

Research paper

UDK 168.35:821.124.09Vergilius Maro, P.

<https://doi.org/10.32728/tab.17.2020.5>

### I. INTRODUZIONE

Dopo che William Empson pubblicò *Seven Types of Ambiguity*, nel 1930, nella prassi critica si è gradualmente affermato, accanto alla accezione positiva del termine “ambiguità”, un suo uso elastico<sup>1</sup>. Sotto la categoria dell'ambiguità del linguaggio poetico sono comunemente rubricati fenomeni di polisemia e di indeterminazione in ragione del loro effetto fondamentale, che è quello di lasciare il lettore in dubbio su due o più possibilità di intendere il testo. La voce *ambiguity* della *Virgil Encyclopedia*, curata da James O'Hara, si conforma a questo uso del termine stabilito su base estetica e non linguistica, prendendo atto del modo come esso è stato adottato nell'interpretazione moderna dell'*Eneide*<sup>2</sup>.

1 William Empson, *Seven Types of Ambiguity: A Study of Its Effects on English Verse*, London 1930, 1947, 1953, trad. ital. della III ed., *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Torino 1965; per un inquadramento storico e teorico del celebre saggio, Anthony Ossa-Richardson, *A History of Ambiguity*, Oxford 2019, spec. pp. 1-24.

2 James J. O'Hara, *ambiguity*, in Richard F. Thomas, Jan M. Ziolkowsky (edd.), “The Virgilian Encyclopedia”, I, Chichester 2014: 59-60. La dossografia fondamentale, anche per quanto riguarda le fonti antiche, sul tema dell'ambiguità virgiliana, si ricava da questo contributo, dal capitolo *Virgil's Style*, curato dallo stesso O'Hara in Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, pp. 241, spec. 249, n. 10, dalla voce *ambivalenza* di Miquel Dolç, in *Enciclopedia virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 129-132, e da David B. Wharton, *Ambiguity in the “Aeneid”*, diss. Univ. of Carolina at Chapel Hill 1992. Di notevole importanza anche Richard F. Thomas, *A Trope by Any Other Name: “Polysemy”, Ambiguity, and Significatio in Virgil*, in *HSCPh* 100, 2000, pp. 381-407 e, non solo per Virgilio, Luciano Lenaz, *Lo spettro dell'ambiguità*, in *Museum Patavinum* 3, 1985, pp. 253-270.

Vale la pena ricordare i passaggi che hanno portato a una compiuta messa a fuoco, e messa in valore, dell'ambiguità del linguaggio poetico virgiliano inteso come riflesso di una *Weltanschauung*.

Questo processo si sviluppa senza soluzioni di continuità a partire dal delinearci, negli anni '60 del Novecento, di una interpretazione dell'*Eneide* “eterodossa”, presto denominata, come si sa, “Two voices theory”<sup>3</sup>. La voce in controcanto (quella “privata” e “pessimistica” che risponde alla voce “pubblica”, celebrativa della missione di Roma e del potere di Augusto) è colta dall'orecchio del lettore sensibile e aperto, che ne registra l'intensità e di concerto scopre il disegno secondario tratteggiato dal ricorrere di immagini e parole, cioè dalle “corrispondenze segrete dell'*Eneide*”<sup>4</sup>. Questa tessitura secondaria, realizzata dagli echi interni, è naturalmente, sul piano del linguaggio, un procedimento di connotazione, di ispessimento semantico delle parole, e talora delle frasi, che si caricano del confronto con occorrenze precedenti, collocate in contesti che a loro volta vengono rievocati. Questa ricerca di una coerenza secondaria, operata specialmente da Michael Putnam, è notoriamente incorsa in molte forzature; mentre il suo metodo ha messo in luce il potere di connotazione delle relazioni a distanza, e dunque uno dei modi in cui si crea la complessità virgiliana, essa ha spesso fallito nelle sue applicazioni particolari, non disponendo di uno strumento di autocontrollo, di un concetto regolatore come sarà la raffinata nozione di “voce”

3 L'etichetta deriva dal noto saggio di Adam Parry, *The Two Voices of Virgil's Aeneid*, in *Arion* 2, 1963, pp. 266-280. Walter Ralph Johnson, *Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles-London 1976, p. 11, ha per primo raggruppato Wendell Clausen, Robert Brooks, Adam Parry e Michael Putnam sotto l'etichetta di “Harvard School”, nonostante essi abbiano intrattenuto rapporti molto diversi con l'università di Harvard e mai abbiano lavorato in équipe. I quattro studiosi avevano in comune l'interpretazione “eterodossa” dell'*Eneide*. “Ortodossa” era la lettura dell'*Eneide* come “poema di regime” praticata per lo più dalla “Scuola europea” (espressione ancora più sommaria della precedente e di nuovo, pare, dovuta a Walter Ralph Johnson, *ibid.*, p. 9) e specialmente tedesca. Il dibattito tra “pessimisti” e “ottimisti” sul significato dell'*Eneide* è ben analizzato, tra gli altri, da Franco Serpa, *Il punto su Virgilio*, Roma-Bari 1986, pp. 76-88 e Nicholas Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, pp. 192-216. A Craig W. Kallendorf, *The Other Vergil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007, si deve una illuminante ricerca sui precursori – poeti e critici – della “Teoria delle due voci”.

4 Traggo la formula da Antonio La Penna, rec. a Michael J. Putnam, *The Poetry of the Aeneid. Four Study in Imaginative Unity and Design*, Cambridge Mass. 1965, (rist. Ithaca-London 1988), in *Maia* 20, 1968, pp. 49-54.

messa a punto da Oliver Lyne<sup>5</sup>: la sua riformulazione pluralistica del rapporto tra voci diverse nell'*Eneide* (le voci che la sua analisi identifica sono “ulteriori” rispetto alla prima, alla voce epica che esse modulano variamente, non a una seconda già trovata dagli “harvardiani”) si presta a verificare caso per caso la motivazione e a definire in modo preciso il funzionamento dei rapporti a distanza. Questi ultimi possono stabilirsi tra luoghi connotati da relazioni intertestuali, le quali concorrono al determinarsi di voci ulteriori anche associando alla voce epica timbri, motivi, stilemi importati da altri generi.

Gli “harvardiani” hanno dunque lasciato in eredità ai successivi studi sull'*Eneide* la negazione della sua univocità; hanno illuminato il grado e il modo d'essere di complessità per cui i loro strumenti di analisi non erano ancora adeguati; a ciò si aggiunge il fatto che nella loro determinazione a far ascoltare la seconda voce dell'*Eneide* hanno finito per oscurare la prima, configurandosi, in genere contro le loro intenzioni, come “pessimisti” *tout court* e su questa base esercitando la propria influenza.

Il passaggio successivo di questo processo è rappresentato isolatamente da un libro di Ralph Johnson, *Darkness Visible*, del 1976<sup>6</sup>. Qui viene illustrato in modo magistrale come si generano e quali caratteristiche hanno, nell'*Eneide*, i fenomeni dell'indeterminazione: contesti, anzitutto, che si costituiscono più come atmosfere che come quadri cronotopici; e spesso, all'interno di questi contesti, immagini che non raggiungono una vera visibilità e che inducono il lettore, portato in uno stato di incertezza, a operare interpretazioni o integrazioni<sup>7</sup>.

A Johnson è attribuita la lettura più cupa del poema, in genere sulla base del titolo della monografia e della citazione di poche sue frasi, sempre le stesse; ma si tralascia di ricordare questo passaggio, subito successivo alla pagina in cui l'autore ha tracciato,

5 Richard Oliver A. M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987, spec. pp. 217-238; nemmeno questo lavoro è in realtà esente da forzature: cf. Alfonso Traina, *Le troppe voci di Virgilio*, in RFIC 118, 1990, pp. 490-499, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini)*. Note e saggi filologici, IV, Bologna 1994, pp. 139-150.

6 Walter R. Johnson, *op. cit.*

7 Di grande importanza per quanto riguarda le ambiguità generantisi da indeterminazione il cap. intitolato *Varia confusus imagine rerum*, specialmente la sezione *Blurred Images*, *ibid.*, pp. 75-99.

ricavandolo dalla dottrina medievale dei quattro livelli di senso, il *conspectus* della struttura polisemantica dell'*Eneide*<sup>8</sup>:

I accentuate the darkness of Vergil's fictions because the myth of light that is attributed to him is still so prevalent that his unique equilibrium of light and darkness, without which his poem becomes superior propaganda or remarkable melodrama, is destroyed. I am, then, chiefly concerned to redress a balance... [I]n the shifting patterns of polysemantic fictions the separate theme illuminate one another in new and different ways... these fluctuation of emphasis and revolving views will not allow to come to rest with optimism or with pessimism. The *Aeneid* moves constantly in the dialectic of its polysemantic configurations between these two poles.

L'accento su equilibrio e dialettica e l'attenzione posta agli spazi che il testo apre all'intervento immaginativo e critico del lettore sono il preludio – anche se non la causa – del modo come successivamente sarà affrontato il tema dell'ambiguità virgiliana.

Christine Perkell è forse la studiosa che, insieme con James O'Hara, più si è dedicata all'indagine sull'ambiguità nell'opera virgiliana dopo l'uscita di *Darkness Visible*. Nell'introduzione alla sua monografia sulle *Georgiche* del 1989, si legge<sup>9</sup>:

A valid reading of the *Aeneid* and of Virgil's other works must reflect the tensions of his composition and maintain as vitally present in mind the entire ambiguity of the whole... Indeed... “optimistic” and “pessimistic”, [terms] long current in criticism of Virgil, now risk seeming facile and irrelevant. We must move to a reading that accomodates divergent experiences of the poem... Certain insights of reader-response criticism, because it eschews the search for a single correct reading to the exclusion of others, can help us with the interpretive problems posed by Virgil's texts.

“Complexity”, “suspension” (cioè la sospensione tra varie prospettive in cui viene lasciato il lettore dall'ambiguità del testo), “ambivalence”,

8 Walter Ralph Johnson, *ibid.*, p. 20; cf. anche Charles Martindale, *Descent into Hell: Reading Ambiguity, or Virgil and the Critics*, in PVS 21, 1993, pp. 111-150, poi in Philip Hardie (ed.), *Virgil: Critical Assessments of Classical Authors*, I, Cambridge 1999, pp. 14-48.

9 Christine G. Perkell, *The Poet's Truth. A Study of the Poet in Virgil's Georgics*, Berkeley-Los Angeles-London 1989, pp. 4-5.

“(dynamic) tension<sup>10</sup> diventano le parole chiave del discorso critico che fa dell'ambiguità la figura in cui si compendia il funzionamento del testo nel processo della comunicazione<sup>11</sup>. Prevale infine “ambivalence” quale termine che identifica il modo di significazione del testo prescindendo dalla ricostruzione di intenzioni (dell'autore, al centro dell'interesse degli “harvardiani”), cui finiva per ricondursi anche il ruolo del lettore (come nel lavoro della Perkell)<sup>12</sup>.

Lungo questa strada i problemi tradizionalmente posti all'interpretazione dai momenti di ambiguità e di indeterminazione che costellano il testo dell'*Eneide* sono entrati nel dominio dell'*indecidibile*.

Ma prima che l'argomento fosse sussunto, in considerazione di questo inevitabile approdo e di alcune sue caratteristiche, nel discorso della decostruzione, è stato mosso un ultimo passo che richiede di essere qui registrato.

Le ambiguità virgiliane non si presentano come problemi che si possano sciogliere con gli strumenti della critica del testo o dell'esegesi; sono bensì il riflesso poetico di uno studio e di una finale visione dell'esperienza umana. James O'Hara in un lavoro recente intitolato *Inconsistency in Roman Epic*, in cui ha perfezionato e riproposto su una scala più vasta il metodo di una ricerca precedente<sup>13</sup>, ha mostrato come le incongruità dell'*Eneide* (a partire dalle profezie che non si realizzano e che prefigurano, nell'esperienza interna, quella del lettore) si scrivano in un piano poetico o addirittura in una poetica che prevede, nella costruzione del nuovo testo, l'inserimento di “contradictory intertexts”, versioni discordanti di uno stesso mito, relazioni

10 Christine Perkell, *ibid.*, p. 17: “By making opposing views present in the dynamic tension the poet establishes poles of debate and engages readers' imagination and critical thoughtfulness (not *vacuas mentes*) in the issues of the poem”.

11 Christine Perkell, *ibid.*, pp. 16-17.

12 Riduce al massimo l'intenzionalismo legando la risposta del lettore alla struttura dello stile epico di Virgilio Gian Biagio Conte, *Anatomia di uno stile*, in Id., *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2002, pp. 5-63; a questo studio può essere associato utilmente Raymond J. Starr, *The Flexibility of Literary Meaning and the Role of the Reader in Roman Antiquity*, in “*Latomus*” 60, 2001: 433-445. Richard J. Tarrant, nell'introduzione al suo recente commento virgiliano (*Virgil: Aeneid, Book XII*, Cambridge 2012, pp. 24-30) dà credito all'uso del termine *ambivalence* nel modo più chiaro e convincente; cf. anche Id., *Poetry and Power: Virgil's Poetry in Contemporary Context*, in Charles Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, pp. 169-187.

13 James J. O'Hara, *Inconsistency in Roman Epic*, Cambridge 2007; Id., *Death and the Optimistic Prophecy in Virgil's "Aeneid"*, Princeton 1990.

disorientanti tra i contenuti, in particolare tra i contenuti politici e morali, ma anche religiosi (“The sense of indeterminacy or uncertainty produced by conflicting passages is perhaps nowhere as strong or as intriguing as in Vergil's underworld”)<sup>14</sup>.

Così Virgilio – e lo stesso farà Ovidio dopo di lui – stabilisce come norma dell'epica romana “some degree of inconsistency”, avendo egli stesso dato seguito, nella sua opera, a una prassi già adottata precedentemente da Lucrezio e soprattutto da Catullo nel carme 64<sup>15</sup>. In più di una occasione<sup>16</sup> O'Hara tratteggia una sorta di stemma critico che mostra l'ancorarsi della sua analisi a un saggio sul poemetto catulliano di Julia Gaisser (1995), la quale a sua volta si rifà, nella sua pagina iniziale, a un noto studio di Simon Goldhill, *Framing and Polyphony: Readings in Hellenistic Poetry* (1986), manifestamente attraversato da una certa vena derridiana<sup>17</sup>:

The poem [i.e. Catull. 64] is now often seen “as a work of competing perspectives whose authority is repeatedly called into question,” as critics view it in the tradition of the Hellenistic poets deliberate fragmenting of the poet's voice “into a multiplicity of citations, different levels of enunciation, and conflicting or ambiguous attitude”.

Come si diceva, il rinvio di O'Hara a questi riferimenti ha una motivazione critica e non intellettuale. Il suo testo segna il punto di arrivo dell'indagine sull'ambiguità dell'*Eneide* condotta secondo coordinate ancora decisamente più filologiche che filosofiche.

Vorrei ora fornire un esempio di ambiguità virgiliana, scegliendolo tra i molti che hanno ricevuto certamente l'attenzione di Ovidio (se ne riparerà anche più avanti). A *Aen.* IV 165-172 si legge<sup>18</sup>:

14 James J. O'Hara, *Inconsistency, op. cit.*, p. 91.

15 James J. O'Hara, *Inconsistency, op. cit.*, pp. 140-141.

16 Cf. James J. O'Hara, *Inconsistency, op. cit.*: 34, 90, 140, *ambiguity, op. cit.*, p. 60.

17 Julia Haigh Gaisser, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, in *AjPh* 116, 1995, pp. 579-616, Simon Goldhill, *Framing and Polyphony: Readings in Hellenistic Poetry*, in *PCPhS* 32, 1986, pp. 25-52.

18 “A una medesima grotta Didone e il capo troiano | giungono. E per prima la terra e Giunone, da pronuba, | danno il segnale: rifulsero folgori e l'ètere conscio | delle nozze, e dal sommo dei picchi le Ninfe ulularono. | Quello fu il primo giorno di morte, il primo e la causa | dei mali; infatti non bada a apparenze o a possibile fama | né più immagina ormai, Didone, un amore furtivo; | lo chiama unione nuziale, velando col nome la colpa” (trad. Alessandro Fo).

Speluncam Dido dux et Troianus eandem deueniunt. Prima et Tellus et pronuba luno dant signum: fulsere ignes et conscius aether conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae. Ille dies primus leti primusque malorum causa fuit; neque enim specie famaue mouetur nec iam furtium Dido meditatur amorem; coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.	165      170
--	--------------------------------

Il v. 165 è iconico (*Speluncam... eandem*: la cornice suggerisce la forma del luogo che accoglie/nasconde la coppia); contiene una “ambiguità temporanea” (*Dido dux*); evoca il piano di cui descrive l'inesorabile attuazione (*luno loq.*):

“speluncam Dido dux et Troianus eandem deuenient. Adero et, tua si mihi certa uoluntas, conubio iungam stabili propriamque dicabo; hic hymenaeus [o Hymenaeus?] erit”. Non aduersata petenti adnuat atque dolis risit Cytherea repertis.	125
--	-----

Con questa provvista di memoria interna, il lettore è preparato ad associare il “matrimonio” nella grotta libica al matrimonio nella grotta di Corcyra di A.Rh. IV 1128-1200, una scena ricca di dettagli visivi che si tratteggia come sfondo per fissarsi nella mente del lettore virgiliano quando questi raggiunge la clausola del v. 168 (*ulularunt uertice Nymphae*). Il matrimonio di Medea e Giasone, nelle *Argonautiche*, è ufficiale a tutti gli effetti; viene celebrato perché la perdita della verginità di Medea nella prima notte di nozze vincolò Alcino a proteggere la coppia dalla minaccia portata da Apsirto; è un matrimonio in chiaro-scuro, perché gli sposi avrebbero voluto celebrarlo a casa, nel palazzo di Iolco (vv. 1161-1164), ma si fa il massimo: c'è il letto nuziale, portano doni le Ninfe invitate a ciò da Era, i soldati intonano l'imeneo fuori dalla grotta, la mattina dopo le donne e i contadini, avvertiti da Era che aveva diffuso “la notizia veridica” (v. 1184), si recano in processione alla grotta per omaggiare gli sposi, mentre le Ninfe intonano l'imeneo, danzano, inneggiano a Era perché *lei* aveva voluto le nozze (vv. 1196-1200). Contro questo sfondo si delinea, nel racconto virgiliano la scena-non scena del “*conubium*” libico. Qui tutto è problematico: perché è presente Tellus? che relazione c'è tra Tellus e Giunone? che tipo di segno danno? se si tratta di un terremoto (segno di per sé infausto per un matrimonio) e Giunone è l'agente del temporale, in

che modo potrebbe qui essere evocata – come molti hanno pensato – l'unione primordiale tra cielo e terra? A ciò si aggiunge l'ambiguità vera e propria: *ulularunt uertice Nymphae*. Questo particolare è molto ben studiato, poiché rende sensibile il lettore (in dubbio sul significato di *ulularunt*, *vox media*) al fatto che *anche i personaggi stanno interpretando*, non il significato di una parola ma di un suono: e questa è infatti la chiave dell'esperienza in corso, poiché interpretando diversamente ciò che accade (quell'*ululatus* è/non è un imeneo, quell'unirsi è/non è un vero matrimonio) i due si dividono irreversibilmente, e ciò proprio nel momento in cui si uniscono. Johnson commenta così<sup>19</sup>:

I doubt that we can tell what is going on here precisely. All we know is that a real wedding is pictured; that the bride and the groom cannot see what we can see; and, finally, that the image of the wedding which we have just witnessed is obliterated. Fade in, fade out.

Ambiguità, indeterminazione, oscurità. Ma Johnson si sbaglia quando si dice sicuro sulla sola cosa che sappiamo. In realtà noi ignoriamo proprio il dato dirimente, cioè che cosa si siano detti i due nella grotta; e certo è che per la consuetudine romana senza consenso reciproco non poteva esserci matrimonio. Inoltre, ciò che vale per il lettore (*luno pronuba* etc.) non vale per i personaggi, che semplicemente si uniscono in un riparo trovato fortuitamente durante un temporale, salvo per il dettaglio controverso dell'*ululatus*. E Virgilio ha fatto in modo che la scena *contrast*i con quella del matrimonio legittimo in Apollonio. L'incertezza è opprimente, considerata la gravità di ciò che accade. Quando la Didone di Ovidio, nell'*Eroide* 7, testimonierà come ha vissuto quella esperienza, aprendo uno spiraglio sul lato nascosto della situazione, si riferirà proprio alla sua interpretazione di quell'*ululatus*: non dirà di essersi sbagliata sulle voci che ha sentito (il che implica: *ululatus=hymenaei*), ma su chi le ha emesse (non le Ninfe, ma le Eumenidi). Questo le consente di ripetere con la propria voce (v. 93 *Illā dies nocuit*) la sentenza pronunciata dalla voce autoriale in *Aen.* IV (*Ille dies* etc.). Torneremo tra poco sulla questione.

19 Ralph Johnson, *op. cit.*, p. 163, n. 42, citato da James J. O'Hara, Vergil, *Aeneid IV*, Adapted from the Commentaries of T.E. Page, Indianapolis-Cambridge 2011, p. 38 (la nota di Page è stata qui completamente riscritta da O'Hara), cui rimando per l'analisi e la bibliografia essenziale sulla questione (in particolare sulla plausibilità o meno del *conubium* nella grotta).

Il proposito di questo studio è di illustrare, con qualche esempio tratto da opere di fasi diverse della carriera di Ovidio, un suo atteggiamento costante abituale di fronte al testo di Virgilio, trattandolo come un aspetto fondativo della ricezione dell'*Eneide*. È un assunto degli studi di ricezione, a partire dalla loro teorizzazione originaria, negli anni '60 del Novecento, che per la vita di un testo letterario è importante la successiva scoperta dei problemi che esso contiene, e che ciò vale in particolare per le opere che hanno ricevuto una canonizzazione, più o meno rapida. Questa scoperta in un testo canonico di ambiguità, oscurità, incoerenze, insomma di tratti disturbanti o addirittura autosoversivi, per usare il linguaggio della decostruzione, ha sempre prodotto due ordini di risposte: una valorizzazione creativa dei problemi scoperti, che ha dato vita a nuove letture del classico; oppure la volontà di risolverli o di neutralizzarli, nel quadro di poetiche che, sia nella coscienza della distanza che della continuità, hanno piuttosto un atteggiamento classicista.

Nell'opera di Ovidio sono testimoniati entrambi questi modi d'essere della ricezione virgiliana e in particolare dell'*Eneide*. In tempi recenti studiosi come Sergio Casali, Peter Knox, Richard Thomas<sup>20</sup>, per nominare solo alcuni pionieri di questa tendenza della ricerca, hanno concentrato l'attenzione sul primo tipo di risposta<sup>21</sup>. Thomas, che ha militato tra gli interpreti "pessimisti" di Virgilio<sup>22</sup>, dà questa sintesi del *modus operandi* di Ovidio come lettore critico dell'*Eneide*<sup>23</sup>:

20 Cf. in particolare Sergio Casali, *Altre voci nell'“Eneide” di Ovidio*, in MD 35, 1995, pp. 59-76, Ovid, *Heroides: Select Epistles*, Edited by Peter E. Knox, Cambridge 1995, spec. pp. 16-17, Richard F. Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001, spec. pp. 78-83, 214-218.

21 I risultati ottenuti hanno favorito lo svilupparsi di generalizzazioni relative al modo ovidiano di leggere Virgilio, stimolo per il costituirsi o il rinforzarsi di letture moderne consentanee (cf. e.g. Sergio Casali, *Further Voices in Ovid Heroides 7*, in *Hermathena* 177-178, 2004, p. 150: “this reader whom we could call “Ovidian”, one who instinctively takes account of potentially embarrassing implications which the authority of an intertextual model could bring of its own accord”, in un saggio in effetti ricco di osservazioni tanto disincantate quanto acute).

22 La sua posizione si compendia abbastanza bene in un commento al noto passo dell'*iratus arator* di *georg.* II 207-210: “One simile resumes the theme of another reality, relationships are suggested, never spelled out; here, as throughout, *the complexity, ambivalence and ultimate darkness of the Virgilian world shine through*” (corsivo mio): cf. Virgil, *Georgics*, I, *Books I-II*, Edited by Richard F. Thomas, Cambridge etc. 1988, p. 24; e Christine Perkell, *op. cit.*, p. 16.

23 Richard F. Thomas, *Ovid's Reception of Virgil*, in Peter E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester 2009, p. 299; i corsivi nel testo citato sono miei.

recent critics have preferred to stabilize the Vergilian source text and see simply subversion, correction, or destruction in the alluding text, but such a procedure requires a monolithic under-reading of the model that is false to *the subversive potential already in Virgil*. Where Ovid is apparently “anti-Virgilian” he may be only targeting the Augustan version. The other, more oppositional Virgil *supplies him with the tools*.

Per quanto riguarda le ambiguità virgiliane, il caso più interessante si dà quando Ovidio le porta alla luce e le intensifica, mostrandosi pienamente in quell'atteggiamento che Thomas definisce “collaborativo” (“Ovid's intertextuality has a collaborative effect: he brings out what was already there in Virgil”). Ciò accade *là dove più ce lo aspetteremmo, ossia nell'“Eneide” ovidiana*<sup>24</sup>.

Il presente studio prende invece in considerazione il secondo tipo di risposta (risolvere o neutralizzare le ambiguità). Esso mira a illustrare un procedimento di riscrittura del testo virgiliano che, in accordo con una precisa poetica, e in particolare attraverso la diffusione e il prestigio delle *Metamorfosi*, ha facilitato la ricezione dell'*Eneide* presso i poeti delle generazioni successive, autorizzandone specifici comportamenti ideativi e imitativi. Mi limiterò qui a esaminare alcuni testi ovidiani rilevanti rispetto al tema in questione, ripromettendomi di riflettere in altra sede sugli effetti delle sue scelte in epoche posteriori.

## II. CULPA

Nel *corpus* degli scritti di Ovidio Virgilio è onnipresente<sup>25</sup>. La prima parola di *Amores* I 1 è *Arma*. In questa elegia, come è noto, viene riformulato il motivo virgiliano, derivato da Callimaco, del dio che storna il giovane poeta dall'imprendere il canto epico (*eccl.* 6,1-12): dunque se *Arma* rimanda all'*Eneide*, cioè all'opera culminante della carriera di Virgilio, l'evocazione dell'*Ecloga* 6 ne ricorda gli inizi. D'altra parte la collocazione iniziale dell'ammonimento del dio (Cupido in Ovidio, Apollo in Callimaco e in Virgilio) sembra voler “correggere” il modello latino, riposizionando la scenetta iniziatica, che nelle *Ecloghe* faceva da proemio mediano, là dove si trovava alle

24 Richard Thomas, *Ovid's Reception*, *op. cit.*, pp. 300-303.

25 Richard Thomas, *Ovid's Reception*, *op. cit.*, p. 296.

origini di questa tradizione<sup>26</sup>. Il prologo degli *Aitia*, tra l'altro, testimonia il ritorno del poeta a un'opera composta in giovinezza<sup>27</sup>; così pure gli *Amores* che leggiamo rappresentano il rimaneggiamento, da parte di Ovidio, di un'edizione della silloge allestita in precedenza<sup>28</sup>. In questo modo Ovidio, da una posizione in cui può guardare alla propria carriera sia all'indietro che in avanti, suggerisce al lettore degli *Amores* di stare ripercorrendo le tappe dell'itinerario di Virgilio, ma seguendo un progetto proprio<sup>29</sup>. L'intreccio di libertà e rigore cui si conforma questo progetto appare bene nel modo come Ovidio addita e si appropria il modello del modello (cioè i versi callimachei), per farne il punto di partenza di un percorso personale, parallelo a quello del "classico" evocato fin da subito con la parola *Arma*, ma fondato *anche meglio* rispetto ad esso.

Il primo esempio di un dialogo ampio e particolareggiato con l'*Eneide* è offerto da un testo di poco successivo alla prima edizione degli *Amores* e di nuovo appartenente al genere dell'elegia, ossia la settima epistola delle *Heroides*, *Dido Aeneae*. Qui, come si sa, una situazione complessa – la "tragedia" di Didone, così come Virgilio l'ha ideata e scritta – viene sottoposta a una messa a fuoco unilaterale e partigiana. Il valore del testo dipende (a) dalla buona scelta del momento della storia in cui situare la scrittura della lettera; (b) dal reperimento di punti di indeterminazione, nel testo di Virgilio, che *solo* la voce della scrivente può riempire di contenuti; (c) dallo sfruttamento accorto della "secondarietà" di tale voce, che si fa udire vicinissima a quella del testo virgiliano, da poco in circolazione e verosimilmente già oggetto di *enarratio* scolastica; (d) dall'accorta attualizzazione, altresì, delle potenzialità riflessive della forma ideata, la quale da un lato "inscena" l'atto della scrittura e dall'altro fa del lettore – il lettore di ogni tempo – il destinatario effettivo di una lettera che mai sarà/è stata ricevuta nel mondo da essa presupposto<sup>30</sup>; (e) infine – ma questa, in fondo, non è se non una specificazione di (b) – dal modo come il testo secondario si pone rispetto

26 Joseph Farrell, *Ovid's Vergilian Career*, in MD 52, 2004, pp. 41-55.

27 Callimachus, *Aetia*, II, *Commentary*, by Annette Harder, Oxford 2012, pp. 7-9.

28 Ovid: *Amores, Text, Prolegomena and Commentary*, I, by J.C. McKeown, Liverpool 1987, pp. 74-89.

29 Joseph Farrell, *op. cit.*

30 Duncan F. Kennedy, *Epistolarity: The Heroides*, in Philip Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 217-232.

alla classicità istantanea del suo modello, un aspetto della quale era costituito dalla probabile identificazione della *fabula* con la versione virgiliana della *fabula*, cioè della storia di Didone con il “libro di Didone”<sup>31</sup>: la lettera ovidiana, situandosi all'interno della cronologia virgiliana si inseriva in una dinamica accettata come un dato di fatto; ma al contempo, nell'imitare il testo del “libro di Didone”, cioè attraverso lo stesso suo darsi come letteratura, era in grado di illuminare la natura artificiale di quel “mito”, cioè di mostrarlo come il frutto di una mirata orchestrazione e trasfigurazione di testi, con i limiti di verità e – viceversa – con la ricchezza di sensi che ciò comporta<sup>32</sup>.

Lo scopo della scrivente è di trattenere Enea a Cartagine, per sempre o almeno per un poco, dopo che l'eroe le ha manifestato l'intenzione di partire. Nel poema virgiliano Enea è detto *certus eundi* solo dopo il secondo intervento di Mercurio (IV 560-570); lo vediamo poi *certus iter* all'inizio del libro V<sup>33</sup>, mentre, lasciata la città, solca il mare invernale, effettivamente minaccioso (vv. 1-3a *Interea medium Aeneas iam classe tenebat / certus iter fluctusque atros Aquilone secabat / moenia respiciens*), come “predetto” in più occasioni nell'epistola ovidiana.

Quest'ultima, dopo un preambolo abbastanza ampio, avvia la sezione argomentativa con due distici che rievocano il motivo *certus eundi/certus iter*; in questo quadro vistosamente binario si inserisce, dapprima in forma pura e poi variata, un marchio dello stile ovidiano come la sillessi, la quale impronta in modo inconfondibile la “voce” della scrivente nel momento in cui essa ripresenta, secondo la retorica dell'elegia, una situazione virgiliana, epico-tragica (vv. 7-10)<sup>34</sup>:

31 Le eroidi di Ovidio sono figure del mito tratte da testi letterari specifici (Peter Knox, *op. cit.*, pp. 18-25 ma il caso di Didone rappresenta questo procedere per eccellenza: l'*Eneide* aveva oscurato la *fama prior*, aveva creato una nuova, e *definitiva*, Didone; d'altra parte, questa nuova Didone – stando proprio a Ovidio – era la ragione per cui si leggeva l'*Eneide*: utile sull'argomento P. Ovidii Nasonis, *Heroidum, Epistula VII, Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazzi, Firenze *op. cit.*, pp. 18-25.

32 Cf. e.g. Sergio Casali, *Further Voices, op. cit.*, Alessandro Schiesaro, *Furthest Voices in Virgil's Dido*, in SIFC 101, 2008, pp. 222-230.

33 Cf. Virgil, *Aeneid 5: Text, Translation, and Commentary*, by Lee M. Fratantuono-R. Alden Smith, Leiden-Boston, (2015, pp. 113-114, *ad v. 2*.

34 “Sei deciso a partire lo stesso, ad abbandonare Didone infelice, e i medesimi venti porteranno via le tue vele e le tue promesse? Sei deciso, o Enea, a sciogliere le navi e insieme i tuoi patti, e a correre dietro ai regni d'Italia, che non sai dove sono?” (trad. Gianpiero Rosati).

Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,  
 atque idem uenti uela fidemque ferent?  
 Certus es, Aenea, cum foedere soluere naues,  
 quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?

Questo dunque, dopo i versi introduttivi, l'avvio della *suasoria* vera e propria<sup>35</sup>. La sicurezza messa in questione (*certus es...? certus es...?*) identifica il momento della storia in cui la lettera è scritta; forse c'è ancora una possibilità di trattenere Enea, ed è ragionevole collocare la scrittura della lettera poco dopo l'“agone” con Enea (vv. 296-392), in corrispondenza dei vv. 413-415, quando la regina compare in lacrime e si affida ad Anna per un tentativo disperato<sup>36</sup>. La lettera, che fonde in sé tutti i discorsi di Didone successivi a quello di Enea, prende dunque il posto della supplica da lei stessa affidata ad Anna – cioè di un discorso *non riportato* nel testo virgiliano.

Coerentemente con ciò l'episodio dell'intermediazione non è ricordato nella lettera, ma per così dire disseminato in essa, in particolare attraverso la momentanea evocazione di immagini che a quel colloquio senza parole si associavano nel testo virgiliano. Per esempio il motivo morale della fermezza di Enea, cui si lega la similitudine della quercia che non cede ai colpi del vento (ne tratterò più avanti), è riformulato nell'ottica della Didone elegiaca, come motivo della *duritia* (vv. 37-38, 51-52)<sup>37</sup>:

Te lapis et montes innataque rupibus altis  
 robora... progenuere...  
 Tu quoque cum uentis utinam mutabilis esses!  
 Et, nisi duritia robora uincis, eris.

Nel testo di Virgilio, Anna parlava a Enea “al posto di Didone”, dopo che l'unanimità delle sorelle era stata ben evocata e pronunciando un discorso che il testo non esplicita, una preghiera di non partire ancora, di attendere *facilemque fugam uentosque ferentis* (*Aen.* IV 430). Nel testo ovidiano questa stessa è la richiesta estrema (vv. 178-179 *tempora*

35 Sulle strutture di pensiero e di linguaggio che connotano l'epistola come *suasoria*, preziose le analisi di Lisa Piazzì, *op. cit.*, pp. 68-93.

36 Così Lisa Piazzì, *op. cit.*, p. 17.

37 “Te la pietra e le montagne e le querce nate sulle alte rupi... hanno generato [...] Oh, fossi anche tu mutevole insieme coi venti! e lo sarai, se non superi in durezza le querce” (trad. Gianpiero Rosati).

*parua peto, / dum freta mitescunt et amor*); ma è rivolta da Didone al suo destinatario non attraverso Anna bensì proprio attraverso la lettera. Essa sta per finire; nel testo virgiliano di là da questa supplica c'è la reazione di Enea, cui consegue la catastrofe. Nel testo di Ovidio alla richiesta seguono l'ipotesi del suo rifiuto e la fantasia della catastrofe (vv. 181-191). Ma il movimento finale è avviato da una apostrofe a Anna, fin qui esclusa dalla lettera che Didone scrive per Enea. Tale apostrofe è elaborata in modo da evocare, attraverso la figura del chiasmo (v. 191a)<sup>38</sup> e il contenuto del pentametro (v. 192), l'unanimità di Didone e Anna e il “combaciare” dell'inizio e della fine di *Eneide* IV (colloquio tra le due sorelle/riunione delle due sorelle, preparazione/realizzazione), mentre la seconda metà del v. 191 orienta l'attenzione verso la chiave di volta del *Didobuch*, inteso come azione tragica, attraverso la parola *culpa*<sup>39</sup>:

Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae  
iam dabis in cineres ultima dona meos.

In effetti il v. 191 è evocativo (cf. *Aen.* IV 8-9, *cum sic [scil. Dido] unanimam adloquitur male sana sororem: / “Anna soror [...] 19 huic uni [scil. Aeneae] forsan potui succumbere culpae”*), ma anche retrospettivo, poiché con la sua parola culminante (*culpae*) esso rimanda, oltre che, letterariamente, al testo di Virgilio, anche alla sezione della lettera in cui già questa parola è stata pronunciata o il concetto che essa veicola chiamato in causa. Si era commossa ascoltando dalle parole di Enea come egli aveva persa Creusa, in realtà abbandonandola<sup>40</sup>: di questa fallacia, che aveva alimentato la sua passione, ella si sente imperdonabilmente colpevole (v. 86 *minor culpa poena futura mea est*). Incominciano qui a concretarsi, “prendendo voce” nella lettera, esperienze, reazioni, giudizi di Didone che il lettore aveva solo potuto immaginare come lettore dell'*Eneide*. Subito dopo, infatti, si apprende cosa ella aveva pensato e cosa ora sta realmente pensando di ciò che avveniva/era avvenuto nella

38 In realtà una seconda formulazione chiasmica si combina con la prima e più vistosa (*Anna soror, soror Anna*, ABBA), attraverso lo schema dell'intreccio (*Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae*, ABAB), cosicché il motivo della condivisione abbraccia tutto l'esametro, prima di riproporsi nella luce luttuosa nel pentametro.

39 “Anna, sorella Anna, confidente ahimè della mia colpa, presto offrirai alle mie ceneri gli ultimi omaggi” (trad. Gianpiero Rosati).

40 Su questa critica di Didone a Enea, Lisa Piazza, *op. cit.*: 21, 29-32; intesa come possibile episodio di “collaborazione” di Ovidio nel senso inteso da Richard Thomas (cf. *supra*, p. 132), cf. Peter Knox, *op. cit.*, pp. 21-22, Sergio Casali, *Further Voices, op. cit.*, pp. 153-158.

grotta. “Demistificato” l'episodio di Creusa, stigmatizzata la propria credulità al racconto che doveva rivelarle il *perfidus*, Didone si spiega con la riprovazione degli dèi le avversità metereologiche incontrate da Enea durante i suoi *errores*; il che la porta a ricordare l'ospitalità offerta al naufrago e poi l'offerta del proprio regno (a *Aen.* IV 374 ciò è detto così: *regni demens in parte locauit*) e i fatti ancora successivi, degni del massimo rammarico (vv. 91-98)<sup>41</sup>:

His tamen officiis utinam contenta fuisset,  
*nec mea concubitu fama sepulta foret!*  
 Illa dies nocuit, qua nos declivae sub antrum  
 caeruleus subitis compulit imber aquis.  
*Audieram uocem: nymphas ululasse putavi;* 95  
*Eumenides fati signa dedere mei.*  
 Exige, laese pudor, poenas uiolataque lecti  
 iura nec ad cineres fama retenta meos, 97a  
 uosque mei manes animaeque cinisque Sychaei, 97b  
 ad quem, me miseram, plena pudoris eo.

La sua colpa (*pudor laesus, uiolata lecti iura, fama non retenta*) deriva da errori di giudizio: si era lasciata ingannare dal racconto di Enea; mentre erano nella grotta le Eumenidi aveva udito, non le ninfe: a chiamar le cose con il loro nome, perciò, non di *coniugium* ma di *concubitus* si era trattato. La lettera continua, dopo il v. 98, con la risposta di Didone ai richiami che provengono dal tempietto domestico: alla voce di Sicheo ella ora risponde dicendosi determinata a raggiungerlo, ma esitante per la vergogna della colpa commessa (v. 104 *admissi tarda pudore mei*) – una colpa che ha tuttavia un'attenuante: v. 105 *da ueniam culpae: decepit idoneus auctor*. Si sfaccetta, da qui in poi, l'idea della colpa, in un modo cui non resta estranea la topica della tragedia<sup>42</sup>: limita la severità dell'autocondanna (v. 106 *inuidiam noxae detrahit... meae*) l'appa-

41 “Ma mi fossi almeno limitata a questi benefici, e la mia reputazione non fosse stata sepolta dalla nostra unione! Mi fu fatale quel giorno, quando un fosco acquazzone, con uno scroscio improvviso, ci spinse sotto la volta di una grotta. Avevo sentito una voce: credetti che avessero ululato le ninfe; erano invece le Eumenidi che davano il loro segnale al mio destino. Esigi la mia punizione, o pudore offeso, e voi diritti coniugali profanati e tu, mia reputazione che non ho preservato fino alla morte, e anche voi miei Mani, e tu anima e cenere di Sicheo, dal quale, o me infelice!, mi reco piena di vergogna” (trad. Gianpiero Rosati).

42 Ovidio, *Metamorfosi*, vol. II (libri III-IV), a cura di Alessandro Barchiesi, Milano 2007, p. 150, ad III 141-142 (*at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo [scil. Actaeone], l non scelus inuenies; quod enim scelus error habebas?*).

rente “idoneità” dell'ospite, garantita dall'origine divina e provata, sul piano morale, dalla pietà verso il padre; questo l'aveva spinto a volerlo come marito e ad aspettarsi che tale egli sarebbe rimasto *rite*. Il movimento di pensiero che aveva introdotto questa sezione “della colpa” (vv. 87-110) trattando come *culpa* un *error* (la credulità e la commozione davanti alla storia di Creusa) approda a una conclusione in cui l'errore, non la colpa, è in primo piano (vv. 109-110)<sup>43</sup>:

Si fuit *errandum*, causas habet *error* honestas;  
adde fidem, *nulla parte pigendus* erit. 110

Didone è caduta in tentazione, ha violato i vincoli coniugali e ha compromesso la sua fama, cioè la fama di casta *uniuira*: Peter Knox osserva che, nella sua parte iniziale, l'apostrofe dei vv. 97-97b (*pudor... uiolataque... iura*) “is a recollection of the vow not kept at *Aen.* 4.25-7 *uel pater omnipotens abigat me fulmine ad umbras / ... ante, pudor, quam te uiolo aut tua iura resoluo*”<sup>44</sup>. Se questo riverbero è evidente, altrettanto evidente è il fatto che la Didone ovidiana, pur in una sezione della lettera in cui si rivolge direttamente al *pudor* e a Sicheo, non fa esplicito riferimento a un precedente voto – cioè a quel voto che in Virgilio finiva per costituire una automaledizione<sup>45</sup>:

[Didone] lancia su stessa una formale maledizione, se dovesse venir meno al proprio onore. Il termine *pudor* (27) non è limitato alla sfera sessuale, ma indica il “rispetto di sé”. La maledizione che Didone lancia su se stessa (che non sempre riceve l'attenzione che merita) ricadrà in seguito sull'eroina.

Nell'*Eneide*, dove è detto che Didone muore *ante diem*, il voto è dunque ciò che stabilisce per sua stessa decisione e *irreversibilmente*, fin dall'inizio, la sorte della regina. Proprio questo motivo – il voto, la sua irreversibilità – viene escluso dalla sezione della lettera in cui Didone parla della propria colpa. In Virgilio esso è decisivo per rinforzare un vincolo (l'univirato) che di per sé sarebbe stato superabile (così pare infatti ad Anna; e poi a Didone stessa): è giurando

43 “Se era mio destino sbagliare, l'errore ha cause onorevoli: se solo fosse stato fedele, non avrei alcun motivo di rammarico” (trad. Gianpiero Rosati).

44 Ovid, *Heroides: Selected Epistles*, Edited by Peter E. Knox, Cambridge 1995, p. 219, ad vv. 97-97a.

45 Michael von Albrecht, *Virgil - Bucolica - Georgica - Aeneis: eine Einführung*, Heidelberg 2006, trad. ital., Milano 2012, p. 148.

davanti a Giove che Didone genera i diritti del  *pudor*, non rispettando i quali agirà contro il  *fas*. Nell'*Eneide* Didone non rammenta più il suo voto. Nel testo di Ovidio esso è frammentato, come si è visto, in una serie di apostrofi preparatorie all'allocuzione a Sicheo, ma anche al suo singolare contenuto, culminante nell'affermazione – lo ripeto, rivolta a Sicheo! – secondo cui se solo Enea fosse stato (o fosse)  *fidus*, non ci sarebbe stato (o non ci sarà) di che rammaricarsi ( *adde fidem: nulla parte [scil. error; alii: ille] pigendus erit*)<sup>46</sup>. Trattare l'errore come colpa è la premessa del poter ricondurre la colpa all'errore; e se questo secondo passaggio è credibile, ecco che la natura morale di chi ha peccato, identificata dall'errore e non dalla colpa, resta garantita. D'altra parte, se la lettera avrà pieno successo, se cioè Enea deciderà di non partire, se le condizioni precedenti l'agone tra i due si ristabiliranno, non sarà forse questo il ritorno dello stato di cose in cui non c'era da dubitare del racconto di Enea, in cui non c'era da dubitare in genere della sua  *fides*? Se si restaura la  *fides* dell'ospite, se si ripristina il quadro dell' *auctor idoneus*, Enea sarà rimasto a Cartagine e il torto commesso verso il precedente marito si ridurrà al mancato rispetto dell'univirato. Sul piano dell'etopea è proprio il confidare nella reversibilità della situazione – in senso relazionale e morale –, in una misura inconcepibile nell'*Eneide*, che genera l'abbondanza di argomenti della lettera e la loro ingegnosa (pseudospontanea) concatenazione<sup>47</sup>. Viceversa, se la lettera non avrà successo, come la scrivente mostra di temere all'inizio e alla fine del suo testo (ma anche la prefigurazione della propria rovina può essere un argomento persuasivo)<sup>48</sup>, il  *coniugium* apparirà come  *concubitus*, la regina come  *fera* e la  *culpa* (fattosi invisibile il versante soggettivo dell'agire, l' *error*) come un dato di fatto, che non lascia scampo. Torniamo ora ai vv. 191-192:

Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae,  
iam dabis in cineres ultima dona meos.

Si è visto come questo distico compendi l'intero processo del  *Dido-buch*; e come  *culpae* rimandi la memoria del lettore sia alla sezione

46 Lisa Piazza,  *op. cit.*, p. 230, ad vv. 109 e 110, intende  *si fuit errandum* e  *adde fidem* come protasi reali, la seconda paratattica: entrambe le apodosi, con predicato al presente ( *habet*) e al futuro ( *erit*) mi sembrano introdurre un elemento suggestivo (rivolto a Enea) nell'autogiustificazione di Didone (rivolta a Sicheo).

47 Sull'etopea, Lisa Piazza,  *op. cit.*, pp. 73-75.

48 Cf. Lisa Piazza,  *op. cit.*, pp. 86-88.

centrale della lettera (vv. 87-110) sia, in modo inconfondibile, alle due occorrenze di *culpa* nel libro virgiliano (vv. 19 e 172)<sup>49</sup>:

[Dido Annae:] “Heu quibus ille  
 iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!  
 Si mihi non animo fixum immotumque sederet                    15  
 ne cui me uinclo uellem sociare iugali,  
 postquam primus amor deceptam morte fefellit;  
 si non pertaesum thalami taedaeaeque fuisset,  
 huic uni forsan potui succumbere *culpae*”.

coniugium uocat, hoc praetexit nomine *culpam*.                    172

Nel primo passo Didone puntella la certezza (*Si mihi non animo fixum immotumque... si non pertaesum thalami taedaeaeque...*) che deve opporre resistenza alla passione insorgente. La sequenza di tensione e soluzione che struttura il periodo è qui orchestrata in modo da dilatare il primo momento (vv. 15-18), addirittura intercalando una seconda protasi (v. 18) dopo la prima, già lunga, per concentrare poi nel singolo v. 19 il secondo momento. Questa breve misura dell'apodosi mette sotto lo sguardo del lettore il modo come chi parla – Didone – “doma” la tensione accumulatasi: ciò si mostra in particolare nella clausola. *Culpae* ha tre funzioni. Nella giuntura con *succumbere* (*hapax Vergilianum*) apporta, come astratto, una compensazione eufemistica alla *uis* pittorica del verbo<sup>50</sup>. È un “nome diagnostico” che – ultima parola di tutto il periodo – introduce il contenuto atteso direttamente attraverso un giudizio su di esso. Ma è anche una particolare marca di vissuto: si è giustamente osservato che nel v. 19 (*huic uni forsan potui succumbere culpae*) si realizza una “ambiguità temporanea”<sup>51</sup> poiché il lettore può temporaneamente intendere *huic uni* come espressione pronominale (richiamantesi a *ille* di v. 15, a sua volta riferito a *nouus hospes*, v. 10) retta da *succum-*

49 “E lui, ah, da quali | fati è stato vessato! Che guerra affrontate cantava! | Se non avessi nell'animo salda e incrollabile scelta | di non congiungermi più con patto di nozze alcuno | dopo che il mio amore, morendo, mi illuse e deluse | se non avessi ormai in odio le stanze e le torce nuziali | forse a quest'unica colpa avrei potuto soccombere” (trad. Alessandro Fo). Il testo dei vv. 165-171 è riprodotto sopra, pp. 129.

50 Una magistrale discussione di questo verso si legge in Claudio Marangoni, *Huic uni forsan potui succumbere culpae* (*Verg. Aen. 4,19*). *Storia e significati di un verso*, in *Incontri triestini di filologia classica* 1, 2001-2002, pp. 11-23 esemplare anche per la raccolta e discussione della bibliografia rilevante.

51 Cf. James O'Hara, *Virgil's Style*, *op. cit.*, p. 250.

*bere*: in questo modo il testo offre quell'idea latente che l'occorrere di *culpa* poi “corregge” risistemando i rapporti sintattici, in effetti invertendone la polarizzazione (in un primo momento *succumbere* sembrava reggere *huic uni*, collocato a inizio verso).

Tutto ciò rende *memorable* questo verso conclusivo del periodo, verso concluso dalla parola *culpa* e preparatorio del voto (vv. 24-27).

Nel secondo passo citato ci troviamo precisamente di fronte all'episodio in cui Didone viene meno a questo impegno, provocando la cosiddetta peripezia “esterna”, cioè fattuale, della tragedia cartaginese<sup>52</sup>. La situazione nella grotta è caratterizzata dalla presenza di segni, cioè si presenta come situazione offerta a letture possibili già sul piano dell'esperienza interna. Il dividersi dei protagonisti in questa interpretazione segna l'inizio del dividersi dei loro destini. Enea, lo si apprende più avanti, non ha inteso che nella grotta si celebrasse un matrimonio<sup>53</sup>, poiché evidentemente non ha riconosciuto nelle manifestazioni dell'etere la presenza della pronuba (Giunone), nei fulmini l'accompagnamento delle fiaccole, negli ululati (delle Ninfe) i canti nuziali. Al contrario Didone dà a ciò che è accaduto nella grotta il nome di *coniugium*:

coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.

Ambigua la situazione, ambiguo il modo come è rappresentata; divisi i protagonisti, divisi gli interpreti di Virgilio.

Nel v. 172 la collocazione a cornice delle parole in tensione (*coniugium... culpam*)<sup>54</sup> dà rilievo al termine in clausola, il cui significato è da tutti gli interpreti determinato attraverso il confronto con il v. 19. In genere si ritiene la seconda occorrenza di *culpa* replichi la prima nel significato (violazione della fedeltà al *primus amor*). Ma per esempio Nicholas Horsfall (secondo cui in nessun modo si può affermare che nella grotta si sia celebrato un matrimonio)<sup>55</sup> sostiene che

52 Marco Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in *Incontri triestini di filologia classica* 2, 2002-2003, pp. 1-54.

53 Vv. 338-339 “*nec coniugis umquam | praetendi taedas aut haec in foenera ueni*”.

54 Paolo Dainotti, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid*, Berlin-Boston 2015, p. 223, n. 685.

55 Nicholas Horsfall, *op. cit.*, p. 128.

non siamo tenuti a interpretare i due usi di *culpa* allo stesso modo: il primo *culpa* si riferisce inequivocabilmente al tradimento della memoria di Sicheo e alla perdita dello status di *uniuira*; nel secondo caso non si tratterà piuttosto di stigmatizzare “an indecorous and unhallowed romp”? Dopo l'episodio nella grotta Didone è *concupina*; la critica di Virgilio invita a intendere la condotta di Didone come “sexual misdemeanour”<sup>56</sup>.

Ma più si stratificano le domande rivolte a questo verso virgiliano e più si vede la pertinenza critica del loro stesso crescere e raffinarsi. Nel suo commento didattico al libro IV dell'*Eneide*, James O'Hara, compone, *ad v. 172*, una nota fatta solo di quesiti<sup>57</sup>:

For *culpa*, cf. 19 n. Does the narrator condemn what she is doing, or is the line “focalized” through Dido (or looked at from her perspective or point of view...), so that she is overcoming her previous sense that marriage to Aeneas would have involved *culpa*? Does Dido “call” (*vocat*) the relationship a marriage openly, or only in her mind? Does she “cover over” a fault, or her previous sense that marriage to Aeneas would have involved *culpa*?

È qui ben rappresentato quel punto di arrivo della riflessione critica sull'ambiguità virgiliana di cui si è parlato nell'Introduzione (ricordo che la citazione non è tratta da un commento scientifico, ma da un testo che *insegna a leggere* Virgilio lasciando aperte le domande che pone).

Ritornando ora a Ovidio, possiamo dire che il lettore dell'epistola, ritrovando certi punti, rivivendo certi momenti della storia che lo avevano lasciato in una situazione sospesa, di incertezza, mentre leggeva Virgilio, fa ora l'esperienza opposta.

Nel finale della lettera, lo si è visto, Didone si rivolge ad Anna come in un “a parte”. Le parole che scrive sono ricevute in modo diverso secondo che il lettore le consideri nel quadro dell’“a parte” – quasi come il biglietto lasciato dal suicida a chi resta, e dunque anche come una forma di “risposta” alle disperate allocuzioni di Anna sulla

56 Nicholas Horsfall, *op. cit.*, p. 127.

57 James O'Hara, *Vergil, op. cit.*, p. 39, *ad v. 172*.

pira – oppure le riferisca al più ampio contesto del discorso suasorio. Nel primo caso prende evidenza il fatto che il primo distico della terna finale (vv. 191-192 *Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae, / iam dabis in cineres ultima dona meos*) compendi in sé l'intera parabola del *Didobuch*, senza alcun dubbio sintetizzando le due occorrenze parallele di *culpa* in Virgilio (v. 19 *culpae* /, v. 172 *culpam*): prevale, in questo tipo di contestualizzazione, il riferimento intertestuale su quello intratestuale, ma in un modo tale che, grazie alla fusione in una sola parola di due termini che si trovavano in un rapporto complesso nell'originale, l'ambiguità si risolve in univocità. Anna, cui Didone si rivolge nel finale della sua lettera, può intendere in un modo solo la parola *culpa*. Nell'altra modalità di contestualizzazione, il rapporto intratestuale con le precedenti, insistenti occorrenze di *culpa* o sinonimi, si fa prevalente su quello intertestuale solo in quanto chi legge vede nei diversi usi della parola un accumularsi e reciproco rinforzarsi di argomenti complessivamente rivolti verso il medesimo fine pratico. In nessuno dei due casi il lettore, raggiunta la fine della lettera, sente la necessità di “tornare indietro” (al testo di Virgilio o a passaggi precedenti della lettera o a entrambi) per intendere pienamente ciò che legge.

Questa disambiguazione e fluidificazione del testo virgiliano nella sua riscrittura elegiaca e epistolare, è anzitutto il risultato di una ristrutturazione dell'assetto enunciativo del discorso: l'ambiguità che genera le domande del commentatore virgiliano al v. 172 dipende dalla possibilità di riferire l'enunciato a più di un centro di pensiero o, per semplificare, a più di una “voce”<sup>58</sup>. Ovidio, dopo questa sua prima prova di rielaborazione su larga scala di un testo virgiliano, ritiene certo di aver fatto un buon lavoro limitando, se non neutralizzando, nel suo testo l'effetto ambiguo che il tema della colpa produceva nell'*Eneide*. Più avanti, ritrattando questo tema nelle *Metamorfosi*, nel contesto del mito di Medea, egli sarà ancora più chiaro nella soluzione trovata (vv. 69-70), inconfondibilmente evocativa del suo complesso originale (*Aen.* IV 19 e 172):

*coniugiumne putas speciosaque nomina culpae  
imponis Medea tuae?*

58 Sull'argomento importante Lisa Piazzi, *op. cit.*, pp. 35-48; cf. anche Erossini Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides. Transgression of Genre and Gender*, Oxford 2003, pp. 174-195, spec. 177, Alessandro Schiesaro, *op. cit.*, pp. 213-221.

### III. ERATO

*L'Ars amatoria*, in quanto opera didascalica, rappresenta il secondo momento in cui la carriera poetica di Ovidio risulta parallela a quella di Virgilio<sup>59</sup>. Nel prologo del II libro il poeta si rivolge al suo giovane lettore e gli preannuncia ciò che sta per insegnargli: dopo l'arte di catturare la preda, quella di trattenerla presso di sé (vv. 13-18)<sup>60</sup>:

Nec minor est uirtus, quam quaerere, parta tueri;  
 casus inest illic, hoc erit artis opus.  
 Nunc mihi, siquando, puer et Cytherea, fauete, 15  
 nunc Erato, nam tu nomen amoris habes.  
 Magna paro, quas possit Amor remanere per artes,  
 dicere, tam uasto peruagus orbe puer.

Il nome di Erato ricorrerà, di nuovo in un passaggio invocativo, ma non a designare la divinità invocata, a *Fast.* IV 193-196, dove la Musa è scelta dalla dea Cibele, nonna delle sette sorelle<sup>61</sup>, per rispondere a un quesito posto dal poeta (“perché la Grande Dea si compiaccia del continuo strepito”). Di questa scelta è data opportuna spiegazione<sup>62</sup>:

“Pandite mandati memores, Heliconis alumnae,  
 gaudeat assiduo cur dea Magna sono”.  
 sic ego. sic Erato (mensis Cythereius illi 195  
 cessit, quod teneri nomen amoris habet) etc.

Ritorniamo ai versi dell'*Ars*. Operando un confronto tra il già detto e ciò che si dirà, invocando Erato, sottolineando l'impegno che lo

59 Cf. *supra*, pp. 132-133.

60 “Non basta che la ragazza sia venuta a te grazie alla mia poesia: | con la mia arte è stata catturata, con la mia arte devi trattenerla. | Tenere saldamente una conquista non è virtù minore che ottenerla: | qui gioca il caso, lì c'è il prodotto di un'arte. | Ora soprattutto datemi protezione, dea di Citera e tu che le sei figlio, | e anche tu Èrato, che hai il nome dell'amore. | Grandi cose mi appresto a cantare: con quali arti possa fermarsi Amore, | il fanciullo che sull'immensa terra è così vagabondo” (trad. Emilio Pianezzola).

61 Ovidio presuppone l'identificazione, in effetti piuttosto comune nell'antichità, di Cibele con Rhea, madre di Zeus e dunque nonna delle Muse (figlie di Mnemosyne e, appunto, di Zeus).

62 “Spiegatemi, o alunne d'Elicon, memori dell'ordine, / perché la Grande Dea si compiaccia del continuo strepito”. / Così dissi ed Erato – il mese Citereio è passato | a lei, perché ha il nome del tenero amore” (trad. Luca Canali).





b) Apollonio si era curato di giustificare una scelta così audace come quella di invocare la Musa dell'eros in apertura della parte “bellica” del suo poema;

c) Apollonio aveva rinforzato la sua scelta anche tracciando, intorno all'invocazione, una cornice per mezzo delle parole Ἐρατώ (v. 1) e ἐπήρατον οὔνομι' (v. 5), legate etimologicamente/paronomasticamente a (Μηδείης ὑπ') ἔρωτι che, al centro della pericope (v. 3), motivava in rapporto all'azione prospettata l'anomalo inserimento della materia erotica nel racconto epico.

È quasi inevitabile, dopo aver letto attentamente i versi di Virgilio, *studiare* la struttura dell'invocazione apolloniana; viceversa, dopo questa seconda analisi, si ritorna al testo di Virgilio con una raffinata capacità di percepirla i particolari e di cogliere la *ratio* dell'insieme.

Quanto segue registra i passaggi di un percorso critico in un certo qual modo obbligato. L'invocazione di Apollonio, che marca la divisione del poema in due metà, è divisa al proprio interno esattamente in due metà, di cui la seconda è la giustificazione della prima (v. 3b σὺ γὰρ... v. 5b τῷ καὶ τοι...); inizio, centro, e fine sono poi legati dal motivo etimologico/paronomastico di cui si è detto sopra. L'invocazione che apre la seconda metà delle *Argonautiche* annuncia la destinazione ultima dell'azione (v. 2 ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων), ma l'aiuto della Musa viene richiesto per dirne gli inizi (v. Μηδείης ὑπ' ἔρωτι), cioè la materia del solo libro III. All'inizio del IV compare un'altra invocazione, di nuovo di 5 versi, in cui la Musa è apostrofata con i suoi nomi generici (v. 1 θεά... v. 2 Μοῦσα, Διὸς τέκος) e che, viceversa, si appunta su un tema più specifico rispetto a quella cui è parallela<sup>68</sup>:

αὐτὴ νῦν κάματόν γε, θεά, καὶ δῆνεα κούρης  
 Κολχίδος ἔννεπε, Μοῦσα, Διὸς τέκος· ἦ γὰρ ἔμοιγε  
 ἀμφασίη νόος ἔνδον ἐλίσσειται ὀρμαίνοντι  
 ἢέ μιν ἄτης πῆμα δυσίμερον ἦ τό γ' ἐνίσπω  
 φύζαν ἀεικελίην ἢ κάλλιπεν ἔθνεα Κόλχων.

Il poeta chiede l'aiuto della Musa dichiarando la propria aporia; inoltre

68 “Ora tu stessa, Musa divina, figlia di Zeus, | dovrai cantare il travaglio e i pensieri della fanciulla di Colchide; | ché dentro di me la mia mente ondeggia in uno sgomento senza parole, | se devo dire che fu per angoscia infelice d'amore | o per terrore fatale che lasciò la terra dei Colchi” (trad. G. Paduano).

fa riferimento alla sua discendenza da Zeus, il che invita a un completamento del pensiero: da Zeus unitosi con Mnemosyne.

Il testo di *Aen.* VII 37-45, che non segna una perfetta bipartizione tra le due metà del poema è, come l'invocazione di Apollonio, diviso in due metà; ma la riscrittura del testo greco forma essa stessa una delle due metà, la seconda delle quali è caratterizzata dall'accento sul ruolo personale del poeta (*dicam... dicam...*) e dall'incremento dell'impegno che gli è richiesto dal nuovo tema (*maior... maius...*). Tre particolari, a questo punto si fanno notare facilmente: (a) questo “secondo proemio” *contiene* al proprio interno l'invocazione di Apollonio, con le implicazioni emulative di una simile mossa; (b) del gesto emulativo fa parte anche il suggerimento di una miglior collocazione, rispetto all'originale, del “secondo proemio” del poema, una elusione dell'effetto di simmetria che viene replicata, in miniatura, nell'ambito della pericope stessa, dove la divisione in due metà c'è ma non è esatta, mentre il racconto annunciato si inizia a metà verso (45b *Rex arua Latinus* etc.); (c) nella cornice che circonda la metà “apolloniana” dell'invocazione (v. 37 *Erato...* v. 41 *Tu uatem, tu, diua, mone*) non c'è – perché non può esserci – quel gioco etimologico che valorizzava, rinforzandone la motivazione e insieme impreziosendone la fattura, l'invocazione alla Musa Erato nell'originale greco.

In verità nel testo di Virgilio c'è una figura etimologica (realizzata dalla giustapposizione *diua, mone*), messa al servizio di una operazione complessa come la delicata “reintroduzione” nell'epos latino del termine *uates*<sup>69</sup>; inoltre attraverso *mone* si predispose un nesso secondario, destinato a funzionare retrospettivamente, quando la lettura incontra la seconda invocazione del libro; ovvero quella in cui il poeta dichiara il *bisogno* del sostegno musaico (simmetricamente alla seconda invocazione apolloniana, anche per quanto riguarda la restrizione del *focus*).

Nel testo dell'*Ars*, Ovidio mostra di voler ripetere le mosse di Virgilio (“spostamento” in avanti, di poco, dell'invocazione; appello a Erato, come in Apollonio; accorta imitazione dei versi di Apollonio), ma di volerlo e di saperlo fare “a regola d'arte”. Virgilio aveva emulato Apollonio invocando Erato all'inizio della seconda metà del suo epos, ma lo aveva

69 Su tutto questo James J. O'Hara, *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Play*, Ann Arbor 1996, pp. 184-185, 79-82 (*diua* sta per *Musa, uerbum suppressum* che rinvia a *memini/memoro/moneo*: cf. v. 645), 192-193; *Virgil, Aeneid 7: A Commentary*, by Nicholas Horsfall, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 69-71, 73-74, *ad vv.* 37, 41 e p. 422-424, *ad vv.* 641, 645.

fatto a costo di generare una oscurità – una delle sue –, poiché il nome della Musa invocata non si accorda con i contenuti del canto annunciato.

Nel testo di Ovidio, invece, Erato è *al suo posto*; e questa adeguata contestualizzazione dell'*imitatio Apollonii* consente anche di variare con profitto ciò che aveva valore nel modello, *mutatis mutandis* sul piano del tono e dello stile: *nunc Erato, nam tu nomen amoris habes*.

Simile e complementare a questa “correzione” dell’“errore poetico” virgiliano è quella operata implicitamente nel passo citato dei *Fasti*, dove nuovamente Erato è *al suo posto*, ma in conseguenza di un procedimento diverso: con *Pandite... Heliconis alumnae* (v. 193) la voce narrante dei *Fasti* rievoca inconfondibilmente la seconda invocazione virgiliana (v. 641 *Pandite nunc Helicon, deae*), stabilendo tra le divinità invocate da Virgilio una relazione che risulta chiara, direi ostentatamente chiara, nel suo testo. Dato il coro delle Muse (*Heliconis alumnae*), ne viene scelta una (Erato) da chi più ha autorità per farlo (Cibebe), e quest'una è *la più adatta*.

Si noterà come questa adeguatezza sia sottolineata in modo da collegare il luogo dei *Fasti* (vv. 195-196) al buon modo di procedere, con la figura e il nome Erato, messo a frutto nell'*Ars*:

sic ego. sic Erato (mensis Cythereius illi  
cessit, quod teneri *nomen amoris* habet).

#### IV. LACRIMAE INANES; SIMULATO NUMINE BACCHI

##### 1. *Lacrimae inanes*

Dopo l'agone dei vv. 296-392 Didone vede i Troiani che si preparano a partire e chiede a Anna di avvicinare Enea e di persuaderlo a rimandare la partenza. Anna esegue la richiesta (vv. 437-449)<sup>70</sup>:

70 “Questo pregava, e i suoi pianti la sempre più afflitta sorella | porta e riporta, ma quello né a pianto alcuni si smuove | né ascolta più, remissivo, parole: si oppongono i fati, | e un dio ostruisce le orecchie dell'uomo e le rende insensibili. | E come quando le bore delle Alpi gareggiano a svellere | una quercia robusta, dal tronco annoso, spirando | ora di qua e ora di là; va uno stridere, e le alte | fronde, alle scosse del fusto, ricoprono tutta la terra; | lei resta salda alle rocce, e quanto in cima si slancia, ai venti eterii, altrettanto al Tartaro tende radici: | non altrimenti l'eroe da insistenti discorsi battuto | di qua e di là, e nel suo grande petto ne avverte le pene; | ma resta immota la mente, le lacrime cadono vane” (trad. Alessandro Fo).

Talibus orabat, talisque miserrima fletus  
 fertque refertque soror. Sed nullis ille mouetur  
 fletibus aut uoces ullas tractabilis audit:  
 fata obstant placidasque uiri deus obstruit auris. 440  
 Ac velut annoso ualidam cum robore quercum  
 Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc  
 eruere inter se certant; it stridor et altae  
 consternunt terram concusso stipite frondes;  
 ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras 445  
 aetherias, tantum radicem in Tartara tendit:  
 haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros  
 tunditur et magno persentit pectore curas;  
 mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes.

Per la similitudine dei vv. 447-449 sono stati indicati diversi modelli e antecedenti. Mi pare vada però sottolineato in particolare come essa riproponga, rovesciandone il senso, la similitudine di Catull. 64, 105-111 (la quercia cede alle raffiche del vento: così il Minotauro ai colpi di Teseo) ovvero proprio il prototipo latino della tecnica “narrative through imagery”<sup>71</sup>: attraverso questo procedimento si traspone una certa campata di azione, anche ampia (qui lo svolgersi del colloquio tra Anna ed Enea), nella parte illustrativa di una similitudine (qui la quercia sferzata dai venti), così rinunciando all'inquadramento contestuale di ciò che è trasposto, ma conservandone o addirittura accentuandone, nella concentrazione dell'immagine, i valori dinamici e scenici.

Qui l'elisione o quasi del contesto, cioè dell'inquadramento spazio-temporale, è in accordo con la perdita di riferimenti segnata dall'*explicit* della scena. Di chi sono le lacrime che scorrono al v. 449? La nota danielina *ad l.* ipotizza che le lacrime siano *inanes* perché non giovano a Didone; ma poi lo scoliaste ricorda che, per quanto riguarda l'identificazione di chi le versa, ben quattro diverse possibilità hanno trovato i loro sostenitori:

LACRIMAE INANES: quia “mens immota manet”; et utrum “inanes”, quae Didoni nihil prosint? quidam tamen “lacrimas inanes” uel Aeneae, uel Didonis, uel Annae, uel omnium accipiunt.

71 Cf. Richard Oliver A. M. Lyne, *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989, pp. 63-69.

Il problema resta aperto. L'espressione è decisamente elusiva, non si può far altro che preferire una, o più d'una, tra le varie possibilità di intenderla. Personalmente seguo questa strada: a) i versi che introducono la pericope non si limitano a descrivere l'azione di Anna, che riporta ad Enea, incalzandolo, *uoces* e *fletus* di Didone, ma suggerisce l'unanimità, se non l'identificazione, delle due sorelle, in particolare riferendosi alla mediatrice, Anna, con l'espressione *miserrima soror*<sup>72</sup>; b) nella sua precedente rappresentazione della quercia inamovibile, *georg.* II 290-297, Virgilio aveva fatto eccezionalmente uso di un termine lucreziano, *flabra* (v. 293 *ergo non hiemes illam, non flabra neque imbres / conuellunt*), spiccante in particolare in un passo dove Lucrezio realizzava con parole iniziandosi con fricativa anteriore (Cic. *orat.* 163 *insuauissima littera*) la "corrispondenza multipla" tra *illustrandum* e *illustrans* di una comparazione (I 271-279)<sup>73</sup>: in modo simile prende rilievo, nel testo virgiliano, la corrispondenza di *fletus*, *fletibus* (di Didone-Anna) con *flatibus* (dei venti che scuotono la quercia), cosicché, grazie appunto a questo rilievo delle corrispondenze secondarie, suggestive, si rinforza la continuità destinata a coronarsi, con il ritorno del pianto (*lacrimae*), nel segmento che chiude l'anello (v. 447-449 *haud secus* etc.); c) sarei dunque orientato ad assegnare le lacrime a Anna-Didone; mi pare però opportuno porre in risalto il modo come la struttura del v. 449 metta in questione la possibilità stessa di una conclusione certa: le nozioni giustapposte nelle due metà di questo verso si trovano in un rapporto che può essere pensato come di conseguenza, simultaneità, opposizione; e se di opposizione, in tre modi diversi: si oppongono in questo verso immobilità e movimento<sup>74</sup>; restare (in un punto determinato) e perdersi (nell'indeterminato); interno (invisibile) e esterno (visibile). Proprio quest'ultima polarità coglie e mette a frutto Ovidio nella sua rivisitazione del passo virgiliano a *met.* III 200-203. Si tratta della scena in cui Atteone prende coscienza della propria trasformazione in cervo mentre il processo metamorfico è in atto<sup>75</sup>:

72 A v. 117 Giunone prefigura l'incidente della grotta dicendo: "*uenatum Aeneas unaque miserrima Dido | in nemus ire parant*", parole che restano impresse, dato il disegno della dea, ella stessa oggetto di ironia drammatica.

73 Analisi della similitudine in Marco Fernandelli, *Rivelazione e illustrazione nel De rerum natura di Lucrezio*, in Abel N. Pena (cur.), *Revelation et apprentissage dans les textes grecs et latins*, Lisboa 2012, pp. 125-150.

74 Variazione dell'idea espressa a *georg.* II 294-295 *immota manet multosque nepotes, | multa uirum uoluens durando saecula uincit*.

75 "Ma appena giunse a vedersi nell'acqua la faccia e le corna, l' "ahimè!" voleva gridare; ma non gli veniva una sillaba; | gemette, per tutto discorso, e gli scorsero lacrime | lungo la faccia non sua: la ragione soltanto rimase immutata" (trad. Ludovica Koch).

ut uero uultus et cornua uidit in unda,  
 “me miserum!” dicturus erat; uox ulla secuta est.  
 ingemuit; uox illa fuit, *lacrimae*que per ora  
 non sua *fluxerunt*; *mens* tantum pristina *mansit*.

L'opposizione tra esterno (visibile, mutato) e interno (invisibile, immutato) è il nucleo drammatico-patetico di questa tragica storia, così come Ovidio l'ha riplasmata. Virgilio gli ha offerto uno spunto per introdurre la *summa* del cambiamento come fatto psicologico, ma si vede bene come Ovidio, nell'acquisire il motivo virgiliano lo disambigui del tutto, riformulandolo anzi, nel nuovo contesto, in modo tale che la sua efficacia dipenda proprio da linearità e univocità.

## 2. Simulato Numine Bacchi

Un altro passo notoriamente ambiguo dell'*Eneide* è VII 385-405, dove due espressioni apparentemente incompatibili tra loro incorniciano la scena della ὄρειβασία di Amata e delle *matres Latinae*, volta a sottrarre Lavinia alle nozze con Enea<sup>76</sup>. Serv. Dan. *ad v.* 385 annota:

SIMVLATO NVMINE Bacchi talem patiebatur [scil. Amata] furorem, ut speraret et Liberi sacra celebrare; non enim ipsa simulabat, quod est sanorum: nam et paulo post dicturus est <405> Allecto stimulis agit undique Bacchi.

Il commentatore intende dunque che qui Amata, presa dalla follia furiale, “immagini” di celebrare i riti bacchici; alcuni interpreti moderni cercano di conciliare le due espressioni (*simulato... Bacchi* | *Allecto... Bacchi*) in altro modo, per es. intendendo *simulato* nella accezione che il verbo presenta a III 349-350 *simulata magnis* | *Pergama*, dove è escluso qualsiasi riferimento a un'intenzione di ingannare: secondo questa lettura nella regina “si riproduce” la possessione bacchica, ma si tratta sempre della follia in lei inoculata dalla Furia.

In altri casi c'è meno fiducia nella possibilità di pervenire a una soluzione netta dell'aporia. Horsfall introduce così la sua nota *ad v.* 385<sup>77</sup>:

76 Lucido inquadramento e accurata discussione del problema in Laura Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007, pp. 37-71, cui rimando anche per la bibliografia rilevante.

77 Nicholas Horsfall, *Aeneid 7, op. cit.*, pp. 266-267.

**simulato numine Bacchi** Cf. the partial echo at **405** **stimulis agit unidque Bacchi**. Just how partial is that echo, though? *Hinc illae lacrimae* (cf. bibl. *infra*)

E conclude:

V. does not tell us explicitly whether All. conveyed the idea of the ὀρεβασία to the queen or whether Amata thought of it for herself; we are therefore invited not to ask too closely which alternative the narrative implies... and in translation we can avoid expressing any betrayal of the poet evident indirection.

Posti questi limiti alla possibilità di determinare in modo univoco il significato del testo, acquisisce il diritto di essere espressa una ulteriore percezione. Il contesto di questa scena (vv. 376 ss.) è un prodotto della psiche di Amata: esso sorge all'insegna di una abolizione di confini e rapporti spazio-temporali (v. 376 [*Amata*] *immensam furit sine more lymphata per urbem*); e si amplia (v. 385 *Quin etiam in silvas* etc.) di concerto con l'intensificarsi e l'aggravarsi dell'azione che, dall'interno, lo costruisce (*maius adorta nefas maioremque orsa furorem* etc.). Il lettore, nell'attraversare questa campata di racconto, conserva il senso della sequenza di ciò che accade, ma perde quello delle durate e delle distanze. A ciò coopera il riverberarsi del contenuto sulla forma, poiché si perde, per qualche momento, la distinzione tra parola del personaggio e del narratore, come se quest'ultimo fosse a sua volta contagiato da questa forza "sconfinante": la stessa voce autoriale, in effetti, finisce per rivolgersi al dio (vv. 389-391). Si ha – o quantomeno si può avere – l'impressione che, nella parossistica crescita di intensità della situazione, il cui segno fin dall'inizio – come si è detto – è una perdita delle distinzioni su tutti i piani, il delirio simulato sia ad un certo punto vissuto, dalla regina stessa, come possessione bacchica.

Ovidio guarda a questa problematica scena virgiliana mentre compone il racconto dello stratagemma di Procne nel VI delle *Metamorfosi*. Questa storia si era iniziata con un matrimonio maledetto, che Ovidio aveva raccontato "risistemando", una seconda volta, la scena virgiliana della grotta libica (vv. 428-432)<sup>78</sup>:

78 "Ma né Giunone pronuba, né Imeneo, | né una sola Grazia fu presente a quel matrimonio: | le Eumenidi ressero le faci sottratte a un funerale, | le Eumenidi preparano il letto, sul tetto calò un gufo | immondo andando a posarsi sul colmo del talamo" (trad. Gioachino Chiarini).

non pronuba luno,  
 non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto;  
 Eumenides tenuere faces de funere raptas, 430  
 Eumenides strauere torum, tectoque profanus  
 incubuit bubo thalamique in culmine sedit.

Ed ecco il testo che riscrive, invece, la scena bacchica di *Aen.* VII (Ou.  
*met.* VI 587-600)<sup>79</sup>:

Tempus erat quo sacra solent trieterica Bacchi  
 Sithoniae celebrare nurus. nox conscia sacris,  
 nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti,  
 nocte sua est egressa domo regina *deique* 590  
*ritibus instruitur furialiaque accipit arma.*  
 uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro  
 uellera dependent, umero leuis incubat hasta.  
 concita per siluas turba comitante suarum  
 terribilis Procne *furiisque agitata doloris,* 595  
*Bacche, tuas simulat.* uenit ad stabula auia tandem  
 exululatque euhoèque sonat portasque refringit  
 germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi  
 induit et uultus hederarum frondibus abdit  
 attonitamque trahens intra sua moenia ducit. 600

Si noterà che la prima preoccupazione di Ovidio è quella disegnare in modo chiaro i contorni del contesto in cui il piano di Procne sarà eseguito. Egli si serve vistosamente di una movenza virgiliana per correggere Virgilio. A *Tempus erat quo* si collega l'insistito riferimento alla notte, cioè al momento più favorevole per portare il piano a buon fine (lo stesso era avvenuto a Troia); d'altra parte l'ambientazione tracia dell'azione motiva la presenza, in questo contesto, di Bacco: in suo onore sono regolarmente celebrati quei riti che offrono a Procne la possibilità di progettare e poi di eseguire con successo il proprio strata-

79 “Era il tempo in cui le nuore sitonie celebrano | la festa triennale di Bacco: complice la notte dei riti. | Di notte risuona il Rodope dei clangori di acuto | bronzo; di notte la regina esce dalla sua casa, appronta | il rito al dio e indossa gli attributi dell'invasata: | la testa coperta di pampini, una pelle di cervo scende sul | fianco sinistro, un'asta leggera appoggiata alla spalla. | Si lancia per i boschi seguita dalla turba delle compagne, | la tremenda Procne, e scossa dalle furie del dolore, o Bacco, imita le tue devote. Giunge alfine alla stalla | remota, ululando e gridando “Evoè” sfonda la porta | e rapisce la sorella, veste la rapita con le insegne | di Bacco e nasconde il volto sotto fronde di edera, | la trascina attonita, la conduce dentro le mura del palazzo” (trad. Gioachino Chiarini).

gemma. Tracciate in modo chiaro e coerente queste coordinate contestuali, Ovidio armonizza la compresenza, nella stessa scena, di due tipi di furore (vv. 590-591 [*regina*] *deique | ritibus instruitur furialiaque accipit arma...* 595-596 *terribilis Procne furiisque agitata doloris, | Bacche, tuas simulat*). Gianpiero Rosati, nel commentare il momento “bacchico” di questo racconto, non deve piangere le lacrime dei commentatori virgiliani<sup>80</sup>:

591. *furialia... arma*: nel contesto designa gli strumenti del rituale bacchico... cioè del *furor* che esso mette in scena; suggerisce però anche la violenza incombente e l'entrata in scena di quelle Furie-Eumenidi che, evocate all'inizio del racconto come infausta presenza alle nozze (vv. 430-1), stanno per scatenare la loro azione...

595. *terribilis Procne*: è il segnale dell'avvenuta metamorfosi che ha reso la mite e civilizzata Procne una donna barbara e selvaggia, che ora *simulat...* e indossa una “maschera”, fingendo che sia follia dionisiaca... quella che invece nasce dalla collera (*dolor*).

I vv. 586-600 formano una unità narrativa chiaramente strutturata, internamente fluida, ben integrata – sia sul piano drammatico che tematico – nell'episodio di cui è parte; mentre si avvanza, la lettura non subisce intoppi e il lettore è rimandato, dai termini potenzialmente costitutivi di una tensione, a una visione d'insieme in cui i contrasti si mostrano nella loro funzionalità a costituire una finale unità di significato e di effetto.

I due esempi citati illustrano bene un metodo che potrebbe riscontrarsi in vari altri luoghi delle *Metamorfosi*. Episodi, scene, momenti dell'azione dell'*Eneide* interessano Ovidio per la loro idoneità a sostanziare o a connotare la composizione di parti del suo epos, e ciò *anche se* o *proprio perché* quei segmenti del testo virgiliano recano in sé un problema – un punto oscuro o ambiguo, o anche più d'uno – che pone il lettore davanti a una alternativa: arrestare la lettura per esercitare l'interpretazione; oppure assecondare il flusso del racconto, sottomettendosi, almeno in una certa misura, al suo potere di costrizione psicologica e rinviandone la comprensione razionale a un secondo momento.

<sup>80</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, III (Libri V-VII), a cura di Gianpiero Rosati, Milano 2009, p. 342.

La pratica scolastica dell'*enarratio* avrà presto reso famosi i luoghi difficili dell'*Eneide* e un po' alla volta anche le interpretazioni dei dotti. Ma c'è un solo modo di convalidare una volta per tutte un'interpretazione. Di fronte ai problemi posti dal testo virgiliano, Ovidio opera una scelta e *la fa funzionare nel suo testo*. Il lettore vede che il materiale virgiliano è stato del massimo aiuto per valorizzare l'idea di Ovidio (l'opposizione esterno-interno nella storia di Atteone; il mascheramento di un *furor* con un altro in quella di Procne e Filomela); d'altra parte accade anche che, una volta acquisito alla struttura poetica delle *Metamorfosi*, quel materiale inconfondibilmente virgiliano non fa più resistenza alla comprensione, non offre più ostacoli al flusso della lettura, che così scorre insieme con lo scorrere della storia. Abbiamo visto che Ovidio in un caso ha attualizzato nel suo testo una, e una sola, tra le diverse possibilità di intendere la scena virgiliana; e che in un altro, ricontestualizzando il motivo virgiliano della *simulatio*, lo ha liberato dall'aporia. Per vie diverse è pervenuto al medesimo risultato: chiarezza, univocità, scorrevolezza. L'operazione ha certamente un significato emulativo: toccherà al lettore decidere se il motivo virgiliano acquisito e rifunzionalizzato nelle *Metamorfosi* "stia meglio" nel testo originario o in quello di arrivo. La scelta del lettore rifletterà allora, però, la sua opzione per un'intera poetica.

Concludo. Ovidio non ama l'ambiguità che genera oscurità o l'indeterminazione che genera ambiguità. Barbara Weiden Boyd ha mostrato come, nell'ambito del medesimo carne, con mossa sottilmente consapevole, egli risolve ambiguità che in un primo momento aveva costituito<sup>81</sup>. L'esempio, trattato come un caso di studio, è tolto da una poesia della prima parte della sua carriera, *Amores* II 9b (la studiosa si basa sulla numerazione di Kenney). Ogni fase successiva conferma questa tendenza in ogni genere praticato. In un'opera della maturità come le *Metamorfosi* si vede bene come la soluzione o la neutralizzazione di ambiguità presenti in passi virgiliani scelti per essere rifusi nel nuovo epos si integri in una poetica che da questa operazione trae vantaggi specifici. Questo *modus operandi* è costitutivo di una tecnica che converge con uno stile ben definito e che è stato così autorevolmente descritto<sup>82</sup>:

81 Barbara Weiden Boyd, *The Amores: The Invention of Ovid*, in Ead. (ed.), *The Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Koln 2002, pp. 91-116, alle pp. 99-109.

82 Edward J. Kenney, *Ovid's Language and Style*, in Barbara Weiden Boyd (ed.), *The Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Koln 2002, pp. 27-89, alle pp. 59-60.

Ovid's diction is on the whole no more and no less plain than Virgil's; his use of it is infinitely more straightforward, because that straightforwardness was what the mode in which he was writing called for... Ovid's adaptations of Virgilian diction and phraseology... are best seen as a deliberate *vulgarization* (in the strict French sense) by a poet who was himself a master-craftsman. His contribution to the subsequent development of Latin poetry may be described as the perfection of a poetic *koine*, a stylistic instrument which was freely manageable by writers of lesser genius. The Ovidian manner... is imitable; Virgil's is not.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI****BARCHIESI 2007**

Ovidio, *Metamorfosi*, II (libri III-IV), a cura di Alessandro Barchiesi, Milano 2007.

**BOCCIOLINI PALAGI 2007**

Laura Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007.

**BOCCIOLINI PALAGI 2016**

Laura Bocciolini Palagi, *La Musa e la Furia. Interpretazione del secondo proemio dell'Eneide*, Bologna 2016.

**BOYD 2002**

Barbara Weiden Boyd, *The Amores: The Invention of Ovid*, in Ead. (ed.), *The Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 91-116.

**CASALI 1995**

Sergio Casali, *Altre voci nell'“Eneide” di Ovidio*, in MD 35, 1995, pp. 59-76.

**CASALI 2004**

Sergio Casali, *Further Voices in Ovid Heroides 7*, in *Hermathena* 177-178 (2004), 141-158.

**CONTE 2002**

Gian Biagio Conte, *Anatomia di uno stile*, in id., *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2002, 5-63.

**DAINOTTI 2015**

Paolo Dainotti, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid*, Berlin-Boston 2015.

**DOLÇ 1984**

Miquel Dolç, *Ambivalenza*, in *Enciclopedia virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 129-132.

**EMPSON 1965**

William Empson, *Seven Types of Ambiguity: A Study of Its Effects on English Verse*, London 1930, 1947, 1953, trad. ital. della III ed., *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Torino 1965.

**FARRELL 2004**

Joseph Farrell, *Ovid's Vergilian Career*, in MD 52, 2004, pp. 41-55.

**FERNANDELLI 2002-2003**

Marco Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in *Incontri triestini di filologia classica* 2, 2002-2003, pp. 1-54.

FERNANDELLI 2012

Marco Fernandelli, *Rivelazione e illustrazione nel De rerum natura di Lucrezio*, in Abel N. Pena (cur.), *Révélation et apprentissage dans les textes grecs et latins*, Lisboa 2012, pp. 125-150.

FRAENKEL 1964

Eduard Fraenkel, *Some Aspects of the Structure of Aeneid 7*, in JRS 35, 1945, 1-14, poi in id., *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Roma 1964, pp. 145-171.

FRATANTUONO-SMITH 2015

Virgil, *Aeneid 5: Text, Translation, and Commentary*, by Lee M. Fratantuono-R. Alden Smith, Leiden-Boston 2015.

GAISSER 1995

Julia Haigh Gaisser, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, in AJPh 116, 1995, pp. 579-616.

GOLDHILL 1986

Simon Goldhill, *Framing and Polyphony: Readings in Hellenistic Poetry*, in PCPhS 32, 1986, pp. 25-52.

HARDER 2012

Callimachus, *Aetia*, II, *Commentary*, by Annette Harder, Oxford 2012.

HARRISON 1990

Stephen J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, pp. 253-276.

HORSFALL 1995

Nicholas Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995.

HORSFALL 2000

Virgil, *Aeneid 7: A Commentary*, by Nicholas Horsfall, Leiden-Boston-Köln 2000.

JOHNSON 1976

Walter R. Johnson, *Darkness Visible: A Study in Vergil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles-London 1976.

KALLENDORF 2007

Craig W. Kallendorf, *The Other Vergil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007.

KENNEDY 2002

Duncan F. Kennedy, *Epistolarity: The Heroides*, in Philip Hardie (ed.), in *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 217-232.

## KENNEY 2002

Edward J. Kenney, *Ovid's Language and Style*, in Barbara Weiden Boyd (ed.), *The Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 27-89.

## KNOX 1995

Ovid, *Heroides: Select Epistles*, Edited by Peter E. Knox, Cambridge 1995.

## LA PENNA 1968

Antonio La Penna, rec. a Michael J. Putnam, *The Poetry of the Aeneid. Four Study in Imaginative Unity and Design*, Cambridge Mass. 1965, (rist. Ithaca-London 1988), in *Maia* 20, 1968, pp. 49-54.

## LENAZ 1985

Luciano Lenaz, *Lo spettro dell'ambiguità*, in *Museum Patavinum* 3, 1985, pp. 253-270.

## LYNE 1987

Richard Oliver A. M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987.

## LYNE 1989

Richard Oliver A. M. Lyne, *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989.

## MARANGONI 2001-2002

Claudio Marangoni, *Huic uni forsam potui succumbere culpa* (Verg. *Aen.* 4,19). *Storia e significati di un verso*, in *Incontri triestini di filologia classica* 1, 2001-2002, pp. 11-23.

## MARTINDALE 1999

Charles Martindale, *Descent into Hell: Reading Ambiguity, or Virgil and the Critics*, in *PVS* 21, 1993, pp. 111-150, poi in Philip Hardie (ed.), *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, I, Cambridge 1999, pp. 14-48.

## McKEOWN 1987

Ovid: *Amores, Text, Prolegomena and Commentary*, I, by J.C. McKeown, Liverpool 1987.

## NELIS 2001

Damien Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001.

## O'HARA 1990

James J. O'Hara, *Death and the Optimistic Prophecy in Virgil's „Aeneid”*, Princeton 1990.

## O'HARA 1996

James J. O'Hara, *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Play*, Ann Arbor 1996.

O'HARA 1997

James J. O'Hara, *Virgil's Style*, in Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, pp. 241-258.

O'HARA 2007

James J. O'Hara, *Inconsistency in Roman Epic*, Cambridge 2007.

O'HARA 2011

Vergil, *Aeneid Book 4*, Adapted from the Commentaries of T.E. Page by James J. O'Hara, Indianapolis 2011.

O'HARA 2014

James J. O'Hara, *ambiguity*, in Richard F. Thomas, Jan M. Ziolkowsky (edd.), *The Virgilian Encyclopedia*, I, Chichester 2014.

OSSA-RICHARDSON 2019

Anthony Ossa-Richardson, *A History of Ambiguity*, Oxford 2019.

PARRY 1963

Adam Parry, *The Two Voices of Virgil's Aeneid*, in *Arion* 2, 1963, pp. 266-280.

PERKELL 1989

Christine G. Perkell, *The Poet's Truth. A Study of the Poet in Virgil's Georgics*, Berkeley-Los Angeles-London 1989.

PIAZZI 2007

P. Ovidii Nasonis, *Heroidum, Epistula VII, Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazzi, Firenze 2007.

ROSATI 2009

Ovidio, *Metamorfosi*, III (Libri V-VII), a cura di Gianpiero Rosati, Milano 2009.

SCHIESARO 2008

Alessandro Schiesaro, *Furthest Voices in Virgil's Dido*, in *SIFC* 101, 2008, pp. 60-109.

SERPA 1986

Franco Serpa, *Il punto su Virgilio*, Roma-Bari 1986.

SPENTZOU 2003

Efrossini Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides. Transgression of Genre and Gender*, Oxford 2003.

STARR 2001

Raymond J. Starr, *The Flexibility of Literary Meaning and the Role of the Reader in Roman Antiquity*, in *Latomus* 60, 2001, pp. 433-445.

## TARRANT 1997

Richard J. Tarrant, *Poetry and Power: Virgil's Poetry in Contemporary Context*, in Charles Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, pp. 169-187.

## TARRANT 2012

Virgil: *Aeneid, Book XII*, Edited by Richard Tarrant, Cambridge 2012.

## THOMAS 1988

Virgil, *Georgics, I, Books I-II*, Edited by Richard F. Thomas, Cambridge etc. 1988.

## THOMAS 2000

Richard F. Thomas, *A Trope by Any Other Name: „Polysemy”, Ambiguity, and Significatio in Virgil*, in HSCPh 100, 2000, pp. 381-407.

## THOMAS 2001

Richard F. Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001.

## THOMAS 2009

Richard F. Thomas, *Ovid's Reception of Virgil*, in Peter E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester 2009, pp. 294-307.

## TRAINA 1990

Alfonso Traina, *Le troppe voci di Virgilio*, in RFIC 118, 1990, pp. 490-499, poi in id., *Poeti latini (e neolatini)*. Note e saggi filologici, IV, Bologna 1994, pp. 139-150.

## VON ALBRECHT 2012

Michael von Albrecht, *Virgil - Bucolica - Georgica - Aeneis: eine Einführung*, Heidelberg 2006, trad. ital., Milano 2012.

## WHARTON 1992

David B. Wharton, *Ambiguity in the “Aeneid”*, diss. Univ. of Carolina at Chapel Hill 1992.

**EDIZIONI DELLE FONTI ANTICHE CITATE**

## APOLLONIOS 1980-1981

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, III, Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Èmile Delage, Paris 1980-1981.

## OVID 1998

Ovid, *Fasti, Book IV*, Edited by Elaine Fantham, Cambridge 1998.

## OVIDIO 1989

Ovidio, *Lettere di eroine*, Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano 1989.

## OVIDIO 2005

Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di Emilio Pianezzola, Commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, Emilio Pianezzola, Milano 1991, 2005<sup>6</sup>.

OVIDIUS 2004

P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Richard J. Tarrant, Oxford 2004.

SERVIUS 1887

Servii grammatici, qui feruntur *in Vergilii carmina commentarii*, recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Lipsiae 1887.

VERGILIUS 2008

P. Vergilii Maronis *Opera*, post Remigium Sabbadini et Aloisium Castiglioni recensuit Marius Geymonat, Torino 1973, Roma 2008<sup>2</sup>.

## RIASSUNTO

### Ovidio e le ambiguità dell'*Eneide*

L'ambiguità è un tratto caratteristico del linguaggio epico virgiliano. L'idea che essa sia l'espressione di un dualismo tra piani di significato rappresentati da voci ("Two voices theory"), cui attribuire un grado maggiore o minore di autenticità, è stata superata a favore di una lettura che riconosce tale autenticità nello stato aperto del testo, che insieme stimola all'interpretazione e si presta a una continua riattualizzazione dei propri significati. L'"ambivalenza" (del testo) ha preso il posto della dialettica di "ottimismo" e "pessimismo" (nella visione dell'autore). Virgilio, in Ovidio, è onnipresente. Le ambiguità dell'*Eneide*, la cui tipologia è varia, causano, in Ovidio, due risposte: lo invitano a illuminare le zone contraddittorie di quel testo già classico; oppure sono risolte o neutralizzate nel quadro di riscritture di genere e intonazione diversi, ma sempre in modo che la disambiguazione risulti palese e si configuri come una scelta conforme ai valori di una poetica nuova. Ciò si nota in particolare nelle *Metamorfosi*, dove i luoghi più complessi dell'*Eneide* nutrono l'invenzione poetica, mentre la loro conversione in situazioni, immagini, espressioni univoche asseconda la fluidità che il poema del continuo mutamento richiede al suo linguaggio. Ma questa semplificazione del complesso e determinazione dell'indeterminato è anche il filtro attraverso il quale l'inimitabile *Eneide* si offre all'imitazione delle generazioni successive.

## SAŽETAK

### Ovidije i dvosmislenosti Eneide

Dvosmislenost je karakteristično obilježje vergilijevskoga epskog jezičnog izraza. Ideja da je ona izrazom dualizma među značenjskim razinama koje predstavljaju glasovi (“Two voices theory”) prevladana je u korist čitanja koje prihvaća takvu autentičnost u otvorenosti teksta, koja istovremeno potiče interpretaciju i biva otvorena za neprekidnu reaktualizaciju vlastitih signifikata. “Dvoznačnost” (teksta) zauzela je mjesto dijalektike “optimizma” i “pesimizma” (u viziji autora). Virgilije je kod Ovidija sveprisutan. Dvoznačnosti Eneide, čija je *tipologija raznolika*, uzrokuju kod Ovidija dva odgovora: pozivaju ga da rasvijetli kontradiktorne zone u tom, već klasičnom, tekstu; ili su pak razriješene ili neutralizirane preradama u okviru drugoga žanra ili intonacije, ali uvijek tako da razdioba ostaje jasna i poput izbora koji se prilagođava vrijednostima nove poetike. To se osobito zamjećuje u *Metamorfozama*, gdje najkompleksnija mjesta Eneide hrane poetsku invenciju, dok njihova konverzija u jednoznačne situacije, slike i izraze podržava fluidnost kakvu poema neprekidne izmjene zahtijeva od svoga jezičnog izraza. No to je pojednostavljeno složenoga i određenije neodređenoga i filter putem kojega se Eneida, koju nije moguće imitirati, nudi na imitaciju kasnijim generacijama.

**Ključne riječi:** dvosmislenost, Eneida, Heroide, Ars, Metamorfoze