UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE
Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

LUCIA BOZZI

Ideali e correnti letterarie nell'Eneide

Messina e Milano, Principato, 1936
(Pubblicazioni della R. Università di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia, 3)

Quest'opera è soggetta alla licenza ***Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)****. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;

- l'opera non sia usata per fini commerciali;

- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.

R. UNIVERSITA' DI MILANO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

SERIE PRIMA

FILOLOGIA E LETTERATURE CLASSICHE

LUCIA BOZZI

IDEALI E CORRENTI LETTERARIE

NELL'ENEIDE

CASA EDITRICE GIUSEPPE PRINCIPATO
MESSINA — MILANO

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Officine Grafiche G. Principato — Messina — 1936

INTRODUZIONE

L'esame degli elementi omerici e di quelli ellenistici nell'Eneide ha occupato a lungo la critica antica e moderna, nè varrebbe la pena di rinnovare una ricerca che, nei limiti in cui è stata posta, è riuscita davvero esauriente. Le imitazioni formali da Omero furono elencate con cura attenta, notandone le differenze, più o meno lievi, con la fonte: aggiungerne qualcuna di più, se anche fosse possibile, sarebbe cosa di assai scarso interesse: già gli antichi sapevano che Virgilio aveva intenzionalmente imitato Omero in molti punti del suo poema, e non occorre dimostrarlo nuovamente.

Anche la ricerca relativa agli atteggiamenti ellenistici, che dapprima s'era limitata alle caratteristiche più evidenti, quali l'episodio di Didone e quello delle Arpie di imitazione apolloniana, è stata in questi ultimi tempi praticata su più vasta scala e con maggiori risultati, conforme al crescere dell'interesse per l'ellenismo in genere. E abbandonando i metodi di ricerca puramente esteriore, si è cercato di studiare il problema da un punto di vista più profondo, di cogliere non soltanto le imitazioni dirette, di parola e di invenzione (1), ma, ciò che più importa, le somiglianze

(1) Ne fa un'analisi accurata, ma quanto mai piatta il Rütten, *De Vergilii studiis Apollonianis*, Monasterii Guestfalorum, 1912.

di gusto e di spirito (2). Finora tuttavia la concezione ellenistica della vita e dell'arte e quella omerica sono state indagate in Virgilio ciascuna per sè, come due momenti diversi e disgiunti della sua poesia, passibili or l'uno or l'altro di condanna o di lode. Noi ci proponiamo invece di vederli insieme, come due atteggiamenti che continuamente si intersecano e quasi lottano fra di loro per sopraffarsi, di cogliere non solo i passi di « omerismo » puro e di « ellenismo » puro, ma quelli dove l'uno e l'altro elemento si fondono o si accostano, creando quell'insieme e classico e moderno, in cui è la caratteristica essenziale dell'Eneide.

Che Virgilio, per sè, sia poeta di tendenze ellenistiche, e debba necessariamente essere tale, appare indubitabile, solo che si pensi all'epoca in cui è vissuto. Sarebbe errato considerare il poeta unicamente come risultato delle condizioni d'ambiente, ma certo queste non sono senza influenza sopra di lui; se largo spazio va dato alla ispirazione originale, spontanea, individuale dell'artista, bisogna tuttavia ammettere che questa ispirazione non nasce dal nulla, ma è tutta tessuta di elementi che derivano dalle condizioni del tempo in cui egli vive, dalla stessa scuola artistica a cui, in modo più o meno diretto, egli appartiene; l'errore sta nel considerarli come qualcosa che agisca dal di fuori, mentre essi possono dar luogo a vera poesia soltanto quando s'immergono e si sciolgono nell'anima del poeta, a costituire quel modo di sentire e di vedere le cose, da cui nasce, come frutto primigenio e individuale, l'opera d'arte.

Perciò è naturale che la somiglianza di condizioni politiche, morali, filosofiche, religiose e d'ambiente in genere

---

(2) Ricorderò soltanto la Duckett, *Hellenistic influence on the Aeneid*, Smith College Classical Studies, June 1920, che partendo dalle affinità di ambiente in cui vivevano i poeti ellenistici e Virgilio, pone in luce la conseguente somiglianza della loro poesia. All'Ellenismo persistente anche nell'Eneide accenna pure il Frank, *Virgilio* (trad. Mercanti), Lanciano 1930, 199 sgg.

che era fra la Grecia del III secolo e la Roma d'Augusto (3), e per il cammino simile delle due civiltà, e sotto l'impulso dei contatti culturali fra i due popoli, dopo la conquista romana, dovesse far sorgere, nell'una e nell'altra parte, quel vasto e complesso fenomeno artistico che è noto sotto il nome di ellenismo. Esso non è esclusivamente greco, come il vocabolo potrebbe far credere, ma vastamente greco-romano, se pure con sfumature diverse; non è in Roma soltanto qualcosa di artificialmente importato, che qui trovi il suo potenziamento più largo e più fecondo di conseguenze (4), sebbene in Roma, dove si sviluppa cronologicamente più tardi, e dove era tradizione guardare all'arte greca come a modello, alle cause interne si aggiungano influenze esteriori e di imitazione diretta, e Callimaco e Teocrito formino già scuola, siano canone artistico per Virgilio, Orazio e Catullo.

È avvenuto insomma del fenomeno ellenistico nel mondo antico quello che avvenne nell'età moderna di quello romantico. Il Romanticismo non è movimento tedesco, nè francese, nè inglese, nè italiano, ma largamente europeo, sebbene si colori di tinte speciali in ciascuna nazione, e l'essere esso sorto prima che altrove in Germania, dove particolari condizioni politiche e sociali ne avevano acuito le cause preparatorie, faccia dei romantici tedeschi i banditori della dottrina nuova. Ma certo il manifesto della Staël non avrebbe trovato presso di noi alcuna eco, se già anche qui il terreno non fosse stato preparato a ricevere quel germe e a fecondarlo, dallo svolgersi spontaneo della vita dello spirito.

---

(3) Cfr. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, 1920, 365 sgg.; Duckett, 1 sgg.

(4) Cfr. Wendland, *Die hellenistisch - römische Kultur*, Tübingen, 1907, 2 sgg.; Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, Berlin, 1924, I, I capitolo passim; e la paradossale tesi di W. Otto, *Kulturgesch. d. Altertums*, München, 1925, 94-96 e 102, 106.

In Virgilio poi, oltre alla tendenza generale del tempo, c'erano particolari doti di temperamento, quali una squisita sensibilità e una meditazione pensosa della vita spirituale che lo facevano singolarmente capace di poetare secondo il gusto ellenistico, e di raggiungere su questa via un posto eminente. Infatti se anche volessimo lasciare ancora nel dubbio l'autenticità dell'*Appendix* (5), egli esordisce come poeta con le Bucoliche, con un'opera cioè che pur avendo elementi indubbi di originalità, è concepita interamente negli spiriti e nelle forme dell'arte nuova, nella quale egli trova il miglior appagamento alle sue tendenze artistiche personali.

Ma già nelle Bucoliche si notano i primi germi, sopra tutto dal lato formale, di quell'opposta tendenza che con processo ininterrotto, attraverso le Georgiche, lo porterà al neoclassicismo dell'Eneide (6). Anche questa corrente neoclassica non è propria soltanto di Virgilio, ma s'inquadra in un atteggiamento diffuso nella letteratura augustea. Classicista è Orazio, la cui poesia, dalle odi del I a quelle del IV libro, si va orientando verso una semplicità sempre maggiore (7); anch'egli vuol trascendere l'ellenismo e rinnovare l'antica lirica greca (8). La stessa arte oratoria tende sempre più verso un angusto classicismo, tanto che Cicerone negli ultimi anni della sua vita si deve difendere contro la persistente reazione degli atticisti (9). Spiriti clas-

(5) Per la produzione giovanile di Virgilio cfr. Rostagni, *Virgilio minore*, Torino, 1933; anch'egli vi trova note ellenistiche e la sua tesi quindi conferma la nostra.

(6) Questo passaggio dall'ellenismo delle Bucoliche al classicismo dell'Eneide è già stato osservato dal Sonnenburg, *Zur Würdigung des Apollonios von Rhodos*, « Neue Jahrbb. », XXIII, 1909, 712, e da altri.

(7) Cfr. Pasquali, 267.

(8) Cfr. Pasquali, 391.

(9) Cfr. in particolare Tac., *de or.*, 18, 8; ma la questione, naturalmente, è di assai maggiore estensione e complicazione e non rientra bene in questo quadro.

sicheggianti animano tutto il circolo di Mecenate, per l'influenza di Apollodoro e di Orazio; di fronte all'estremismo di quest'ultimo, Virgilio, che non ha rinnegato del tutto Catullo e i neoterici, viene considerato a parte, come un alessandrino, ma degno di onore, perchè egli cerca almeno di fondere il gusto antico col nuovo ([10]).

Questa fusione, questa duplice spiritualità noi ci proponiamo appunto di studiare, per vedere attraverso quali sforzi, quali compromessi, quali espedienti più o meno elaborati, si attui il classicismo di Virgilio, il quale non si esaurisce nell'inserzione materiale di particolari presi da Omero, ma riesce vivo sopra tutto là dove il poeta, incapace di rinunciare del tutto alla modernità della sua ispirazione, tenta tuttavia di modellarla sugli schemi della tradizione antica. Perciò a noi interesserà poco la ricerca, in sè, delle dirette imitazioni formali apolloniane od omeriche, interesserà poco, ad esempio, di sapere che Virgilio, per descrivere l'animo inquieto di Enea (VIII 19 segg.), adopera la similitudine del raggio di sole che gioca sull'acqua, di cui Apollonio s'era servito per dipingere l'ansia di Medea (*Arg.* III 755 segg.). Non vogliamo essere emuli di quel Q. Ottavio Avito che aveva messo insieme otto volumi di *furta Maronis*, e al quale, fin dal I secolo, Asconio Pediano risponde, scrivendo contro gli *obtrectatores Vergilii*.

Più che di elementi materiali, chiusi in se stessi, noi ci occuperemo di indagare il giuoco reciproco delle due tendenze artistiche, l'alternarsi e il combinarsi dei toni e dei colori ([11]) diversi e opposti, se anche, naturalmente, trove-

(10) Cfr. Frank, 165 sgg.

(11) Abbiamo detto toni e colori, perchè non intendiamo far apparire Virgilio come un qualsiasi « plagiario » di poeti ellenistici. Il più delle volte, la citazione di essi sarà fatta unicamente per dimostrare affinità di concezione e di gusto, e useremo l'aggettivo « ellenistico » non solo nel significato preciso di « imitato dagli Alessandrini », ma più spesso in quello generale di « moderno, conforme ai tempi e alle tendenze artistiche nuove ». Ap-

remo il colore classico quasi sempre rappresentato da vere e proprie imitazioni da Omero.

In questo modo è possibile entrare nel vivo del problema artistico dell'Eneide. Il quale è, appunto, un problema di natura essenzialmente artistica, formale; perciò è inutile volerne ricercare altre, più difficili soluzioni, voler vedere negli dèi omerici simboli di natura filosofica o morale, o voler organizzare la catabasi in un compiuto e organico sistema orfico-stoico ([12]); con essa Virgilio intende solo di indulgere al motivo omerico e tradizionale della discesa dell'eroe sotterra, mentre gli dei non hanno che il valore puramente formale di apparato epico, per dare una cornice solenne alla vicenda di Enea.

Forse questo modo di critica potrà parere ad alcuno ormai sorpassato e inadeguato. Ma compito del critico non è soltanto di porsi innanzi all'opera d'arte così com'è, per ammirarla, per comprenderne il significato universale ed eterno, per ascoltare la voce intima del poeta, cogliere la sua concezione della vita e del mondo ed esprimere in forma più o meno elegante i pensieri e le commozioni che ne derivano all'animo ([13]), trascurando di mettere in luce ogni

---

punto perchè Virgilio è già di per sè poeta incline all'ellenismo, è difficile poter distinguere dove ci sia rapporto diretto, scolastico, e dove l'identità di motivi sia dovuta semplicemente a identità di atteggiamento spontaneo, come già osservò il Pasquali a proposito di Orazio (*op. cit.*, 390). Avvertiamo poi che, dell'arte ellenistica ci siamo limitati a considerare gli aspetti più generali, constatandoli in sè, senza risalire alle influenze che ebbero per il loro formarsi anche esperienze poetiche anteriori, prima fra tutte il teatro di Euripide. In genere, neppure dei diretti influssi euripidei nell'Eneide, non ci siamo occupati.

(12) Alludo agli studî dell'Heinze, *Vergils epische Technik*[3] Lipsia, 1928 e del Norden, *P. Virgilius Maro Aeneis Buch VI*[2], Lipsia, 1916; la loro, è una critica di reazione al formalismo dell'Ottocento e si capisce quindi come sia posta su queste basi.

(13) Cfr. lo studio del Fiore su *La poesia di Virgilio* (Bari, 1930) e del Turolla su *Omero* (Bari, 1931). L'inadeguatezza della critica che si accosta in questo modo ai poeti antichi è messa bene in luce dal Mocchino, *Virgilio*, Milano, 1931, 15-23.

lavorio tecnico e intellettuale, di scuola e di stile. Il mito del poeta che scrive nel sogno, tutto assorto e inconsapevole nella liricità perfetta dell'ispirazione, è quanto mai inapplicabile agli scrittori romani che in genere serrano la spontaneità dei loro fantasmi dentro i rigidi schemi della tradizione e pongono il vanto maggiore nell'emulare i grandi modelli greci, rivelando la loro personalità più che altro nella speciale coloritura che il proprio atteggiamento artistico apporta al patrimonio letterario comune. Possono forse essere stati scritti di getto i versi di Catullo per il passero della sua Lesbia, ma la poesia di Virgilio è, come già disse Quintiliano, *cura et diligentia,* non *lusus,* frutto di fantasia e di meditazione, di ispirazione spontanea e di ispirazione sorvegliata da un paziente lavoro di lima, tutta guidata da concetti e preconcetti teorici.

Sappiamo quanto a lungo il poeta meditò e corresse la sua opera (14), quanta ricchezza di studî antiquari ed eruditi vi abbia consacrato, anche in ciò conformandosi al metodo degli alessandrini. Il lettore moderno potrà giudicare esteticamente brutte molte di quelle pagine che sono frutto di così lunga elaborazione; ma in questo giudizio di gusto non si esaurisce la critica; essa deve cercar di penetrare nell'animo del poeta, scoprire i segreti non solo dei suoi fantasmi, ma anche della sua tecnica e del suo stile, vedere quali sono gli ideali artistici cui egli mira e i mezzi con cui ha cercato di raggiungerli, senza pretendere di studiare alla luce di teorie e metodi moderni opere d'arte che si ispirano a concetti addirittura opposti (15).

---

(14) Quintiliano X, 3, 8; Macrobio, *Sat.* I, 24, 11 e il XIV *Catalepton,* posto che sia autentico.

(15) Il Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide,* Paris, 1926, parla degli atteggiamenti omerici come di una « fausseté radicale » di principî estetici. Ma per lui il tessuto dell'Eneide è tutto concepito omericamente, con scarse aggiunte moderne. A nostro giudizio il problema deve essere proprio invertito: è un tessuto moderno « classicizzato ».

Questo noi ci siamo sforzati di fare. Perciò esula dalla nostra ricerca ogni vero e proprio giudizio di gusto ([16]); non abbiamo inteso di rilevare i passi più belli e più spiritualmente ricchi dell'Eneide, ma soltanto i più significativi per illustrare quel problema artistico di cui abbiamo parlato, per far vedere cioè come Virgilio, che è poeta di tendenze ellenistiche, che si era proposto, col tema stesso della saga di Enea, il motivo della fondazione di città caro agli Alessandrini, si sia sforzato continuamente di velare, per così dire, con una patina di « omerismo », la modernità della sua poesia, e come d'altra parte questi toni moderni, appunto perchè connaturati all'anima del poeta, non si lascino soffocare dalle soprastrutture omeriche, ma riaffiorino qua e là, con accenni più o meno intensi, fin negli stessi episodi introdotti per adeguarsi al grande modello.

In questo modo il confronto con le fonti e la tradizione non riesce più inutile opera di eruditi, ma l'unico modo di cogliere al vivo l'anima e la poetica di Virgilio, il suo dramma artistico, la tormentosa incontentabilità, per cui, morente, invocava dagli amici che bruciassero il poema, ancora troppo imperfettamente adeguato al suo ideale di omerica classicità.

E ci renderemo insieme conto del brutto nell'Eneide, delle incongruenze, di quei punti morti che sono tali, perchè introdotti a forza, senza che l'animo del poeta ne vibri; e intenderemo i caratteri differenziatori fra l'ellenismo di Virgilio e quello dei Greci: il disdegno dell'erudizione fine a se stessa e del realismo borghese.

---

(16) Abbiamo anche trascurato in genere l'esame della parola, dell'espressione. I Romani amarono assai meno che gli Alessandrini la preziosità e l'artificio dei vocaboli e dei costrutti, sia perchè la lingua latina, così unitaria, mal si prestava a questo uso, sia perchè preferivano il patetico, il grandioso agli effetti minuti di uno stile levigato. Cfr. anche Kroll, *Studien zum Verständnis der röm. Literatur*, Stuttgart, 1924, 87 ss.

CAPITOLO I

GLI INTERVENTI DIVINI

La saga omerica ha l'elemento religioso come sua parte vitale. Per il vate antico continuo e necessario è il rapporto dell'azione umana con quella divina. Non solo gli dei scendono sotto le mura di Ilio a parteggiare per l'uno o per l'altro esercito nella battaglia, ma sono essi che dirigono felicemente i colpi degli eroi, o li stornano dalla mira, che sottraggono l'infelice che sta per essere vinto al nemico incalzante, o spezzano e frustrano la forza e il valore, quando già vicino è il trionfo, che chiamano i guerrieri dove maggiore o minore è il pericolo, che li esortano a questa o a quella impresa, così come da loro è sconvolto continuamente il mare, lungo le vie del miserrimo Ulisse, e continuamente egli è salvato o ispirata di fortunati accorgimenti la sua mirabile astuzia.

Non so se Omero credesse realmente alle fiabe smaglianti che andava narrando; ma certo il suo canto è espressione di un'età religiosa, che sente il divino nella vita, che crede al miracolo, all'azione diretta degli dei sulle vicende terrene, e imagina il loro mondo in maniera ancor primitiva, modellandolo su quello degli uomini.

Nell'età ellenistica e anche più in seguito, per l'influsso delle dottrine filosofiche razionaliste e per lo stesso affinarsi del sentimento religioso in quegli animi in cui es-

so rimane vivo, tale fede, in rapporto a dei così concepiti, non è più possibile (1). Epicuro, pur non escludendone l'esistenza, nega che essi prendano cura di ciò che avviene tra gli uomini, e gli stoici, se poterono chiamare il loro fato Zeus e rappresentare allegoricamente in Atena, Efesto, Demetra, gli elementi divini dell'etere, del fuoco e della terra, non ravvivarono degli dei tradizionali altro che il nome, innalzandosi ad una concezione del divino assai più spirituale.

Anche il popolo li abbandonò, sì che, per appagare l'innato bisogno di una fede, si rivolse piuttosto agli dei e alle pratiche che venivano dall'Oriente, col fascino dell'esotismo e del mistero, o ne creò di nuovi. Anzi il sincretismo religioso, la stessa facilità con la quale culti e divinità straniere, sia pure per ragioni politiche, venivano assimilate alle indigene, dimostra come queste non fossero ormai più circondate dalla gelosa custodia di sinceri credenti.

Tutti i filosofi ammisero bensì in qualche modo il culto tradizionale, ma questa tolleranza, quando non aveva un valore puramente pratico e politico, era piuttosto un omaggio alla religione dei padri, un modo di sentire, attraverso un estetismo più o meno larvato, la continuità con essi. Anche alle corti dei re, le pratiche cultuali erano pretesto a cerimonie grandiose, a volte di grande efficacia politica, ma la deificazione del principe, nume vivente sopra la terra, rendeva ancor più scettici di fronte agli abitatori del cielo (2). La stessa interpretazione razionalisti-

---

(1) Cfr. la posizione dello stesso Euripide, di fronte agli dei tradizionali e l'accusa che gli è mossa nelle Tesmoforiazuse di Aristofane (446 sgg.). Per il decadere o almeno il mutarsi del sentimento religioso nell'età ellenistica, cfr., fra l'altro, Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, 1933, II, 261.

(2) Cfr. il carme conservato da Duride (Athen., VI 253 d) in cui si loda il dio presente e ascoltatore, in confronto agli altri, di marmo e muti.

co-pragmatica del divino finisce per distruggerlo del tutto, svuotandolo del suo mistero e del suo valore trascendente (3).

La fede negli dei tradizionali e nel loro mondo, scaduta così dalla coscienza degli uomini, non potè più dominare neppure nell'arte. E se Callimaco scrive ancora degli inni rivolti alle grandi divinità dell'Olimpo, Zeus ed Era, Apollo e Artemide non sono per lui che smaglianti figurazioni poetiche, facile pretesto a narrazioni accurate e piacevoli (4) o, tutt'al più, attraverso accenni simbolici, ad una garbata adulazione dei principi; la loro funzione è puramente ornamentale, non religiosa (5).

Nell'età ellenistica ciò che trionfa è il valore dell'uomo che solo, di fronte al destino, si costruisce da sè la sua vita. Anche gli Stoici, trasformando in una vigile Provvidenza la capricciosa τύχη, che abbatte ed innalza uomini e cose, senza ordine alcuno, lasciano largo spazio alla libertà individuale. Se vi è una legge che domina gli eventi, essa non agisce dal di fuori, ma si realizza attraverso le forze fisiche della natura e la volontà degli individui, l'azione reciproca, buona o cattiva, degli uni sugli altri (6). E il sapiente raggiunge la perfezione morale lottando con le passioni, per un merito tutto suo, senza che il dio lo aiuti, senza invocarlo mai. Nell'ambito della narrazione storica nasce la biografia, in cui i fatti vengono accentrati intorno ad una figura dominante (7), che basta a darne ragione.

---

(3) Cfr. Wendland, *op. cit.*, 67 sgg.

(4) Soltanto in nome di questo valore estetico egli appunto li vuol conservati e si oppone alla concezione evemerista (cfr. Giambi 86 Schneider).

(5) L'assenza di valore religioso negli Inni di Callimaco è affermata dal Couat: *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, Paris, 1882, 111 sgg.; cfr. anche Wilamowitz, *Hell. Dicht.* I 69 sgg.; Rostagni, *Poeti alessandrini*, Torino, 1916, 256 sgg.

(6) Cfr. quanto diversa la concezione del fato nelle saghe antiche, per esempio in quella di Edipo.

(7) Cfr. Wendland, *op. cit.*, 9 sgg.

Nella poesia, la vicenda epica non è più un susseguirsi di miracoli, ma si svolge su basi assai più naturali e umane. Apollonio introduce nella sua narrazione gli dei tradizionali, ma essi non riescono ad avere una parte essenziale nella storia di Giasone. Infatti chi lo costringe all'impresa del vello non è l'ordine di un dio, ma la superba prepotenza di Pelia; e chi lo conduce al trionfo è, se non il proprio valore, l'aiuto di una donna datrice di farmachi: l'intervento di Era e di Atena diviene semplice mediazione. Anzi Apollonio spoglia la saga degli Argonauti del suo valore religioso, come espiazione dovuta alla divinità per il delittuoso proposito di Atamante di sacrificare Frisso e la riduce a un racconto d'amore e d'avventura, con scarsissime tracce della concezione originaria (8). Anche Teseo entra nella povera capanna di Ecale, perchè per caso una pioggia lo obbliga a cercar rifugio sotto il primo tetto che incontra (9), ed Eracle, la cui saga è fra le più cantate nell'età ellenistica, compie le sue prodigiose fatiche soltanto in nome della propria forza.

Sono di questo tempo anche numerose opere di epica storica o pseudostorica (10), e l'ὁ θεός che continuamente compare nell'opera di Riano, se anche non ha valore puramente retorico e formale, è certo assai più vicino al concetto stoico di Provvidenza (11), che non agli dei di tipo omerico. Egli salva Aristomene prigioniero nella caverna del Ceada; il suo aiuto però non è diretto, ma rappresentato dall'apparire casuale di una volpe che poi, fuggendo, addita inconsciamente all'eroe lo stretto passaggio, per uscire di nuovo al-

---

(8) Per il valore del divino nelle Argonautiche cfr. Klein, *Die Göttertechnik in den Argonautica des Apollonios Rhod.* Philologus, 86, 18 sgg.

(9) Cfr. Cahen, nell'edizione di Callimaco, Parigi, 1922, 150 (fr. 245; fr. anon. 24, 46, 32 Schneider).

(10) Cfr. Ziegler, *Das hellenistische Epos*, Leipzig-Berlin, 1934; Kroll, *Das historische Epos*, Sokrates, IV, 1916.

(11) Così, come una profonda concezione moderna corrispondente ai nuovi tempi, lo vedono il Couat (*op. cit.*, 339) e il Cessi *La poesia ellenistica*, Bari, 1912, 147.

la luce ([12]). Ciò che altre due volte lo salva, è l'amore di una donna ([13]); chi rende inutili il suo valore e la sua abilità di capitano non è un dio che gli incateni il braccio, ma il tradimento degli Arcadi; Ira cade per causa di una comune vicenda di amanti e di un temporale che infuria e favorisce l'assalto di sorpresa.

Come nel mondo ellenistico, così in quello romano, affinità di movimenti filosofico-culturali minarono la fede negli dei della tradizione. Non importa qui discutere a fondo il problema della riforma augustea; perchè, anche ammettendo che essa abbia segnato un sincero rifiorire di sensi religiosi ([14]), rimane certo che Giove e Giunone, Venere e Mercurio, con tutti i loro intrighi e le volontà discordanti, quali furono concepiti dalla ingenua pietà degli antichi e sono in Omero, non dicevano più nulla al popolo, preso da un bisogno di altra fede, ([15]) nè alle persone colte, che non potevano vedervi neppure i simboli di una divinità più spiritualmente intesa.

---

(12) Cfr. Pausania IV, 18, 6. Per conoscere l'opera di Riano ci riportiamo a Pausania, che pare segua assai da vicino la sua fonte. Hitzig- Blümner e Kohlmann nei loro studi, con lievissime trasposizioni, riuscirono ad individuare nella prosa del Periegeta interi esametri; anche il modo con cui si inizia il racconto dell'assedio di Ira, per la sua semplicità epica, omerica, fa pensare che riproduca l'esordio stesso di Riano.

(13) Cfr. Pausania IV, 17; VI, 19. Si noti che la fanciulla del bosco è preparata all'incontro con l'eroe da un sogno, come Nausicaa, ma è un sogno che già in sè contiene il suo simbolo, senza nessun intervento di divinità, mentre Omero parla di Atena, che prima appare sotto spoglie mortali alla figlia di Alcinoo e la esorta a recarsi al fiume, e poi le ispira pietà per il naufrago. In Riano l'elemento divino è lasciato da parte.

(14) Cfr. Wendland, *op. cit.*, 87 sgg.; Bellessort, *Virgile*, Paris, 1926, 12 sgg., che lo negano; lo afferma invece il Plüss, *Vergil und die epische Kunst*, Leipzig, 1884, 354; cfr. anche Mocchino, *op. cit.*, 193.

(15) Ne è prova la grande diffusione che ebbero anche in Roma i culti orientali e che avrà poi il Cristianesimo: chi è pago del suo credo, non ne accetta un altro.

Anche qui dunque, come nel mondo alessandrino, gli dei tradizionali non potevano ormai più vivere nell'arte, se non in nome di un loro valore puramente estetico, come figurazioni di bellezza, intorno a cui si potevano narrare bei miti; tali essi compaiono nella poesia fantasiosa ed elegante di Ovidio.

Non così Virgilio introduce nell'Eneide i suoi dei: egli cerca di dar loro un carattere di gravità e di serietà, un valore organico e necessario, in modo che dal loro intervento diretto, e da esso soltanto, dipenda il corso delle vicende umane, come infatti è nell'Iliade e nell'Odissea, che sono leggende, nate come tali nella mistica anima dell'aedo antico e dove l'azione divina costituisce la parte essenziale (16).

Anche Virgilio si sforzò di trasformare in leggenda la storia, o pseudo-storia, di Enea, nè la cosa era impossibile, essendo la vicenda abbastanza lontana nel tempo per comportare tale trasformazione. Ma egli, per il suo classicismo, volle cercare nell'elemento divino omerico quel meraviglioso che Aristotele aveva detto indispensabile alla narrazione epica, mentre bisognava forse trovarlo in altre sfere, più consone ai tempi, come avevano fatto i poeti ellenistici, in modo da lasciare spazio, insieme, ad una più larga affermazione dei valori umani.

Anzi, a dimostrare che Virgilio a questa concezione più moderna dell'epica non era estraneo, basta ricordare che, nella notte fatale dell'incendio di Troia, tragico annunziatore della morte e insieme della rinascita nuova,

---

(16) Certo anche l'*Iliade* e l'*Odissea* non sono tutte un susseguirsi di miracoli e se Patroclo muore perchè Apollo l'ha spogliato di tutte le armi e fatto indifeso, di fronte ai colpi troiani Sarpedone invece cade sotto la lancia del tessalo eroe, perchè minore è stata, prima, la sua abilità nel vibrare la propria. Ma senza l'intervento divino nè Telemaco andrebbe in cerca del padre, nè Nausicaa a lavare le vesti sulla spiaggia del mare, nè Calipso lascerebbe partire Ulisse, nè Achille restituirebbe a Priamo il cadavere del figlio.

non è Mercurio, messo di Zeus, o Venere madre, ma Ettore: un uomo cioè, se pure un uomo che l'eroismo e la morte hanno fatto grandissimo e degno. Ed egli parla, non in nome di un dio, ma solo di quel suo grande amore di patria per cui ha dato la vita, e che ora lo chiama, su, dall'ombra dell'Ade, verso il compagno ignaro, a compiere la sua estrema, sacra missione. Egli, il vinto, egli che ha dato tutto e che ancora porta sopra le membra i segni del suo straziato eroismo, dice che tutto fu inutile; egli, la *spes fidissima Teucrum,* dà l'annunzio che ogni speranza, ora, è finita, poichè il nemico già tiene le mura. Ma c'è un domani, che attende; per questo Ettore viene, su dalla morte, per questo bisogna che Enea si salvi. E pare che l'estremo albore di vita che ancora anima il morto eroe, s'accenda nel sogno di quelle mura, dove finalmente, dopo lungo errare (*denique... pererrato ponto*), troveranno riposo e gloria i Penati della città vinta; mura « grandi » (*magna*), in cui sarà consacrato e redento il sacrificio suo e di molti.

Il colloquio, nell'ombra della notte accesa di fiamme, è veramente grandioso. Si pensa al Teocle di Riano, che nell'ora ugualmente fatale della presa di Ira, quando ormai la fine di Messene appare decisa dai fati, e il resistere contro il nemico, che ha invaso di sorpresa la città incustodita, è diventato una vana fatica, si avvicina ad Aristomene e lo esorta a fuggire: σὺ δὲ σῴζειν μὲν Μεσσηνίους σῴζειν δὲ καὶ σαυτόν ([17]). Poi Teocle si getta fra i nemici, li maledice, predicendo la vicina rivincita, e muore. C'è in lui la coscienza amara che tutto è perduto, la volontà disperata che almeno l'altro si salvi, per il domani: non lui, chè a lui il dio ha destinato la fine, insieme alla sua città. In nome di questo domani, che diventa, in bocca di Teocle indovino, certezza, è redenta la fuga di Aristomene, è

(17) Pausania, IV 21, 10.

consacrato il suo nuovo eroismo, che non è il cieco ardore degli eroi omerici, bensì prudenza, coraggio, non impetuoso, ma ostinato, rinuncia, quasi, alla impresa bella, per compiere verso la patria, fino all'ultimo, l'oscuro dovere. E Aristomene, come farà poi Enea, raccoglie i suoi e si prepara alla fuga, e passa fra i nemici che lo circondano e invadono Ira, vinto, ma grande.

Non voglio affermare che Virgilio abbia preso direttamente da Riano l'episodio di Ettore, sebbene la cosa non sia impossibile, perchè con lui ha stretti rapporti l'antica epopea storica di Nevio e di Ennio, nè qui si ferma la tradizione, ma Manilio loda il poeta insieme con Omero, e Svetonio ([18]) ci informa che Tiberio molto lo conosceva e lo amava; d'altra parte non è questo l'unico punto in cui si riscontrino affinità di concezione fra l'Eneide e le Messeniche, come vedremo più avanti. Ad ogni modo è chiaro che il colloquio fra Teocle ed Aristomene è concepito nello stesso spirito di quello fra Ettore ed Enea, sebbene Virgilio l'abbia chiuso dentro il motivo omerico del morto che compare all'amico superstite (cfr. Patroclo ad Achille, Ψ 62 sgg.) e insieme della divinità che, sotto le spoglie di una persona cara e ben nota, si presenta nel sonno al mortale, per dargli un annuncio o un'esortazione. Ettore è, in fondo, un Teocle dopo la morte: ambedue sanno che il loro sacrificio non vale, che ogni altro è inutile (μάτην πόνον ; *sat patriae Priamoque datum*); ambedue parlano per il domani che vedrà la rivincita e la grandezza nuova, quasi cercando, nell'esortare altri alla missione che ad essi è negata, un compenso e un conforto alla loro impotenza di morti o di morituri. Tutto questo è umano, se pure di un'umanità veramente grande; gli dei di Omero sono assenti.

Molto si è discusso sulla pietà religiosa di Virgilio, o almeno sulla sua religiosità, sul senso che egli ebbe del di-

---

(18) Vita di Tiberio, 70.

vino. Troppo poco dimostrano a favore dell'una o dell'altra affermazione le continue prescrizioni cultuali delle Georgiche, perchè sono atteggiamenti semplicemente tradizionali; nè la fin troppo studiata ecloga IV, dove il senso di attesa per qualche cosa di grande che deve venire, se pure acuito da influssi di dottrine messianiche, trova la sua prima radice nella situazione psicologica del mondo romano, troppo a lungo oppresso dal furore delle guerre civili, e teso nel sogno di un pacificatore, nunzio di una vita e di un'era nuova, quale fu poi Augusto.

Quanto all'Eneide, se anche non vogliamo sopravalutare qualche sporadica affermazione di spirito negatore che è facile notare qua e là, nè attribuire troppa importanza al fatto che Virgilio trae, con singolare insistenza, i pii a morire presso quelle are in cui si erano illusi di trovare salvezza, facendo il Laocoonte vittima innocente dell'intervento divino, proprio mentre sacrifica piamente agli altari, e accentuando, dinanzi al supplichevole sguardo di Cassandra infelice, l'inutilità muta del cielo, rimane tuttavia difficile poter dire che egli vi abbia introdotto gli dei, almeno come poetiche figurazioni di una sua più moderna e adeguata fede in una divinità, che intervenga, dal di fuori, nella vita terrena, chiamata dalle invocazioni degli uomini ([19]). Vissuta in un modo tutto nuovo, pur sotto il mito antico, è la Venere dell'ateo Lucrezio, ma Giunone, che discute con Giove sulla sorte dei Troiani, è vuota di ogni spiritualità, figura morta, trasportata in un mondo non suo.

La religiosità di Virgilio, se mai egli l'ebbe, il suo senso del mistero, del trascendente nella vita, li sentiamo piuttosto nell'idea del fato, che è in lui profonda e a volte cupamente pessimistica. Per dare grandiosità religiosa alla storia di Enea, bastava affermare che Roma non era sorta

(19) L'interpretazione allegorico-spirituale degli dei sarebbe meglio possibile in Apollonio, dove la volontà di tutti è concorde nell'aiutare Giasone.

per il capriccio di pochi, semplici uomini, ma che il suo nascere aveva avuto gran parte nel piano della sovrana legge immutabile, che governa le cose, e che ad esso aveva predisposto e consacrato tanti e così gravi avvenimenti, nella storia del mondo; e aveva tratto nel Lazio, perchè fossero vincitori su tutta la terra, un piccolo gruppo di uomini vinti, attraverso tanta stanchezza e tanto dolore, i quali a quella mèta erano giunti come spinti a forza, da un potere più grande di loro, ineluttabile. Ma questo fato, questo anonimo « deus » non ha nulla a vedere con gli abitatori dell'Olimpo omerico, ed è quindi inutile volerne trovare i rapporti con Giove ([20]), sebbene anche Virgilio, per evitare troppo palmari contradizioni, abbia cercato di mettere in rapporto l'uno e l'altro concetto. Fato e dei appartengono in lui a due sfere di pensiero diverse ([21]), quindi anche a due diverse sfere di arte; l'uno ci dice la sua anima più vera, gli altri un suo tormentoso preconcetto artistico. Perchè come Augusto credette che Roma non potesse essere grande, se non riallacciandosi al passato, così Virgilio s'illuse che la sua opera non potesse essere degna, se non ritornando ad Omero ([22]).

---

(20) Cfr. i tentativi di R. Heinze, *Vergils epische Technik*[3], 1928, 293; e del Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide*, 1926, I 86; contrariamente Matthaei, *Classical Quarterly*, 1917, 11-26. Lo Heinze (91 sgg.) cerca di dare significato filosofico a tutto il mondo divino di Virgilio.

(21) Cfr. Mocchino, *op. cit.*, 293-307.

(22) Anche Apollonio Rodio si lascia dominare talvolta da questo pregiudizio classicistico. Nella scena di Era-Atena-Afrodite-Cupido all'inizio del III libro, così ricca di un vivace realismo borghese, tutto umano, egli indulge ai gusti alessandrini, ma, in molti altri casi, cerca di mantenere gli dei in una linea classica, facendoli intervenire nella vicenda, secondo il modo omerico. Così, la volontà di Era (III, 250; 818) influisce sull'amore di Medea, pur così attentamente studiato nel suo naturale sviluppo psicologico. Forse questa non fu l'ultima causa dell'opposizione di Callimaco contro di lui: poichè, quanto al lato formale, tutti quanti gli Alessandrini e Callimaco stesso non sono alieni da toni

Un esame attento dell'Eneide conduce a concludere che essa potrebbe tutta quanta avvenire sulle basi naturali e umane che il poeta stesso vi pone; in questa inutilità degli dei è la riprova che il loro valore è puramente formale ([23]). Ora, ciò che a noi importa far rilevare non sono gli interventi divini in se stessi, con la relativa fonte di ispirazione omerica, ricerca che fu già largamente praticata dagli studiosi di Virgilio; ma piuttosto vogliamo far vedere come appunto la motivazione divina delle azioni, propria dell'*epos* classico, il più delle volte si affianchi inutilmente ([24]) a quella psicologica o naturale, propria di una concezione più moderna della vita e dell'arte, o si sovrapponga ad essa, senza però riuscire a dominarla e a nasconderla del tutto. Così nelle cause stesse che reggono il volgere del poema, si verifica quella continua giustapposizione di elementi classici e moderni, di gusto antico e nuovo, che abbiamo posto come caratteristica dell'arte virgiliana e come testimonio del travaglio spirituale, minuto e paziente, che costò al poeta il suo classicismo.

Tale giustapposizione appare fin dai primi versi dell'Eneide. Il poeta dice di voler cantare l'eroe, anzi le ar-

---

omerici, bisogna dedurre che il contrasto dovette piuttosto riguardare il pensiero, il modo di concepire l'azione. Callimaco considera il mondo omerico come qualcosa di grande, di insuperabile, se si vuole, ma ormai sorpassato, ormai incompatibile con gli spiriti del tempo nuovo; e perciò si oppone con aspra critica alle Argonautiche, in cui a quelle cose belle, ma morte, si voleva ridare la vita.

(23) Anche per il Wilamowitz, *op. cit.*, II 225 gli dei di Virgilio non sono che apparato epico. Al contrario Bellessort *op. cit.*, 25 sgg.

(24) Venere stessa, apparendo ai naufraghi sbarcati in Libia, non fa che esortarli a proseguire la via che già essi avevano presa. In genere si può affermare che l'intervento divino ha valore organico, soltanto dove entra in un contesto anch'esso direttamente imitato da Omero, come è per le battaglie degli ultimi libri, in cui gli dei traggono gli eroi a combattere dall'una o dall'altra parte, e danno trionfo o sconfitta.

mi ([25]), le guerre di lui che venne profugo in Italia e ai lidi di Lavinio per la legge del « fato »: parola che, posta così fra i due termini, li collega, perchè egualmente fatali furono e le peregrinazioni sui mari e le guerre per insediarsi nel Lazio. Dopo un'epesegesi (in posizione chiastica) dell'uno e dell'altro concetto (I, 3 e 5), segue l'accenno al fine sacro dell'eroe, con la missione religiosa in prima sede, perchè la « pietas » verso gli dei patri è nota tradizionale del carattere romano ([26]); infine, ecco la visione del presente, di ciò per cui il passato è oggetto di orgoglio e degno di canto. Ma questo inquadramento tutto moderno del suo poema non poteva sodisfare Virgilio; e già il verso 4 si rivela una forzata intrusione che disturba senza necessità l'esposizione dell'argomento (viaggi e guerre), e che volendo essere quasi una spiegazione, di spirito omerico, di quel *fato* del verso 2, non riesce se non a sciuparne l'effetto ([27]).

Anche l'idea di far comparire il nome di Cartagine, la grande rivale di Roma, proprio qui, all'inizio del poema, che ne canta l'origine e la gloria, è certamente molto grandiosa; se dal passato leggendario si proietta sopra il presente la luce, dal presente cala, sopra il passato, l'ombra della difficoltà e del dolore. Quella stessa città che era stata di ostacolo alla potenza di Roma, doveva essere egualmente di ostacolo al peregrinare di Enea, per cui Roma sarebbe nata. Ma Virgilio drammatizza il motivo storico in uno mitologico, introducendolo con un movimento interrogativo

---

(25) « Arma » in prima sede, perchè ciò che importa ai fini nazionali del poema, più che l'errare, è la vittoria sui nemici.

(26) Cfr. Catullo LXXVI 26; così è anche del « pius » attribuito costantemente ad Enea, sullo schema delle aggettivazioni stereotipe omeriche.

(27) Interpreterei il *vi superum* « con violenza degli dei, fatta agli dei, opponendosi agli dei »; sulla scorta dell' ἀέκητι θεῶν di α 79; così fin dall'inizio del poema, accanto all'opposizione di Giunone (cfr. Posidone, nell'Odissea α), verrebbe adombrata la protezione di Venere e in genere degli dei amici: tutto in perfetto stile omerico.

che ricorda l'inizio dell'Iliade (A 8); la rivalità di Cartagine diventa rivalità della Dea protettrice di essa: Giunone. Per questo egli si stacca dal mito più frequente che poneva come città predilette di lei Micene, Argo, Sparta e più tardi Samo, e identifica l'Οὐρανία, la dea « *Caelestis* », il cui culto fu introdotto a Cartagine da Didone, e in cui gli antichi stessi videro l'Astarte fenicia, con l'Hera-Giunone dell'Olimpo classico, attribuendole omericamente (E 720-32) anche il cocchio.

Ma l'avvicinamento ad Omero procede anche più oltre. Virgilio non si accontenta di questo valore, così trasparentemente simbolico, per il quale la Era omerica viene ad assumere l'ufficio, rimasto vivo nell'Olimpo ellenistico, di dea protettrice di una città; e accanto ad esso pone l'ira contro i Troiani, per il giudizio di Paride; motivo che ha gran parte nell'epos classico. Continuando, gli errori di Enea e il suo approdo ai lidi africani diventano una perfida macchinazione di lei, condotta con perfetta aderenza ai modelli omerici.

La medesima tendenza a far dipendere dal volere della divinità il corso dell'azione, per adeguarsi ad Omero, induce Virgilio a introdurre nella sua *Iliupersis* l'episodio del Laocoonte. Sulla vicenda del misero sacerdote, stretto insieme ai suoi figli fra le spire dei serpenti divini, si è fermata l'attenzione degli studiosi che ne hanno rilevato il pathos veramente grandioso; ma noi vogliamo far notare non tanto il carattere ed il valore dell'episodio in sè, quanto la finalità per cui esso viene introdotto accanto a quello di Sinone.

La figura del Troiano ingannatore è saldamente radicata nella tradizione della fine di Ilio, come giustificazione necessaria dell'introduzione del cavallo ([28]). Virgilio, procedendo sulla stessa linea, la sviluppa con fine psicolo-

(28) Cfr. Heinze, 8.

gia, e, da poeta moderno quale è, ne fa una motivazione dell'episodio, compiuta e sufficiente, ma essenzialmente umana, in cui potrà entrare l'idea immanente del fato, non quella di dei che agiscano dal di fuori. Perciò egli pone sulle labbra di Sinone una parlata che ha tale apparenza di verità, e in cui l'inganno è così abilmente tessuto, anche attraverso artifizi retorici (II, 100 segg.), che senza dubbio i Troiani dovevano restarne persuasi. Essi quindi cadono vittime dell'insidia ordita dai Greci, non perchè un dio accechi la loro mente, come forse avrebbe narrato un Omero, ma perchè un uomo, con una menzogna, li vince (II, 196), e pur essendo un nemico, con le sue lacrime eccita la loro tutta umana pietà. Lo spirito moderno del passo si rivela, oltre che nella raffinata tecnica oratoria ([29]), in quel certo gusto del romanzesco, che si compiace di accennare la fuga notturna fra le paludi (II, 135); e nella nota sentimentale (II, 137) della patria, dei dolci figli e del padre amato che Sinone non vedrà più ([30]) e che per lui soffriranno innocenti, della quale egli si serve per commuovere gli ascoltatori. Ma di tutto questo il classicismo di Virgilio non poteva essere pago; e alla motivazione umana egli aggiunge ([31]) la divina: l'episodio del Laocoonte, con una giustapposizione di cui già abbiamo visto un esempio nella protasi del poema.

Difficile è poter determinare, dalle raccolte mitografiche, quali versioni di questa saga erano presenti a Virgilio ([32]); in ogni modo, è significativo che egli non abbia

---

(29) L'uso dei lunghi ed elaborati discorsi viene alla poesia ellenistica dal teatro di Euripide, ed è eredità sofistica.

(30) Cfr. Apollonio, *Argon.*, I, 1030.

(31) Che l'episodio del Laocoonte sia aggiunto, appare chiaro dalla cattiva sutura e dalle contradizioni col contesto, come fu ampiamente rilevato (cfr. Cartault, *op. cit.*, ad l.).

(32) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 12 sgg. e 67 sgg.; Plüss, *op. cit.*, 84 sgg., che polemizza largamente con opinioni di antichi e moderni (Lessing, Goethe, Schiller, Weidner, Robert); Funaioli, *L'e-*

accettato nè quella di Sofocle (Hyg. *Fab.*, 135), e forse di Euforione, che faceva la morte di Laocoonte un castigo per una colpa privata, nè, dato che, come è probabile, la conoscesse, quella che vi scorgeva una profezia apollinea della caduta di Troia, come sarebbe stato più ovvio, ad evitare superfluità e contradizioni, se egli avesse introdotto l'episodio quale semplice arricchimento della *Iliupersis*. Ma Virgilio inventò o scelse (il che qui è lo stesso) una versione che, ponendo la morte come un divino castigo per il sospettoso, ne faceva un argomento inoppugnabile per persuadere i Troiani a far entrare nella rocca il cavallo fatale; attraverso ad essa egli poteva quindi far risalire omericamente alla diretta volontà di Atena, amica dei Greci, la rovina della città tanto a lungo assediata. Per questo egli accentua il carattere soprannaturale, miracoloso di quegli angui che vengono così, appaiati, spiccando mostruosamente sopra il mare calmo, e con cammino sicuro, senza esitare, manifestamente condotti da un dio, si dirigono a Laocoonte, non ad altri, ne fanno morire i teneri figli, e poi lui; e infine, insieme ancora, si dirigono non al tempio di Apollo, come era nella più comune tradizione, ma alla rocca della Tritonide dea, nemica di Troia, e scompaiono sotto il suo scudo, prodigiosi come sono apparsi, quali due servi che eseguono il preciso comando del loro signore e poi tornano a lui (33).

E non certo a caso, mentre a proposito dell'episodio di Sinone, manca, nel troiano narratore, ogni autoaccusa di stoltezza, essa appare insistente parlando del Laocoonte, ma amaramente sentita come un accecamento

---

pisodio del Laocoonte, Istituto di Studi Romani, 1931 e molti altri. Per la tradizione in genere, relativa all'entrata del cavallo, cfr. Castiglioni, *Tryphiodorea*, Riv. Filol, N. S. IV (LIV), 501 sgg., e Jackson Knigt, *Vergil's Troy*, Oxford, 1933, 68 sgg.

(33) Il valore religioso dell'episodio è riconosciuto anche dall'Heinze (*op. cit.*, 16 sgg.).

voluto dalla divinità (II, 54, 200, 244); e quando, dopo la « correzione religiosa », a Sinone si ritorna, la religiosità investe *a posteriori* anche lui, con quel « fatis deum defensus iniquis » che non ha nessun corrispondente nel racconto dell'inganno, che era stato fatto prima con spirito essenzialmente moderno, umano. Gli studiosi si sono affaticati a cercare le ragioni per cui l'episodio è diviso in due scene, e a giustificare le incongruenze che ne derivano, ma con risultati poco sodisfacenti: forse non è del tutto arrischiato pensare che Virgilio, dopo aver ceduto alla motivazione umana, moderna, abbia voluto metterla in ombra, quasi annullarla, chiudendola, come in una morsa, dentro la divina, dentro l'azione di quella divinità che fa chiuse le orecchie, prima, al sordo rumore del cavallo (II, 52 sgg.), e poi, col prodigio, acceca di « furor » gli animi (II, 242 sgg.).

Certo chi disconosce questo significato all'episodio del Laocoonte e lo considera a parte, come avente in se stesso la sua ragion d'essere, si preclude la via a valutare il minuto parallelismo, anche formale, con cui Virgilio ha voluto legare gli angui divini a quelle navi che, poche ore dopo, verranno dalla stessa Tenedo, su un mare ugualmente pacato, sotto la chiarità lunare, anch'esse sicure del cammino, anch'esse spiranti fiamme, come i mostri dalle lingue di fuoco; in modo che il lettore senta che come gli uni, così le altre vennero per volere divino.

Non diciamo che il rapporto sia strettamente simbolico, ma certo Virgilio non deve a caso aver accentuata l'identità fra l'uno e l'altro fatto, tanto più che, per ottenerla, egli dovette modificare la tradizione che faceva provenire i serpenti non da Tenedo, ma da Calidni ([34]) e poneva il segnale luminoso come dato dalla rocca per opera di Sinone ([35]) o, come Virgilio stesso narra nel libro VI (518),

---

(34) Licofronte 346 e Bacchilide citato da Servio (ad. l.).
(35) Licofrone 344.

di Elena; modificazioni che non si saprebbe come giustificare altrimenti. Sappiamo quanto il poeta, per il suo classicismo, amasse far agire gli dei nei momenti più gravi della vicenda; sarebbe dunque strano che non ci avesse pensato proprio per quell'arrivo delle navi greche che, insieme all'entrare del cavallo, sono causa della caduta di Troia, mentre è molto sintomatico e caratteristico della sua arte che, servendosi di un artifizio formale, ignoto ad Omero, ma del tutto consono alla raffinatezza studiata e minuta degli Alessandrini ([36]), egli abbia cercato, attraverso un unico episodio, del Laocoonte, di porre una motivazione sopraumana, cioè omerica, a base dell'uno e dell'altro fatto.

Un procedimento analogo è usato anche più innanzi, per la caduta della città infelice. Virgilio descrive a lungo, coi colori più foschi, la sorpresa dei Troiani nella notte fatale, la loro disperazione, il tentativo inutile di resistere, di difendersi in qualche modo contro il nemico, che ormai si riversa in gran numero dentro le porte. Ma a tutta questa vicenda di terrore e di morte gli dei sono completamente estranei: non un guerriero che li invochi a sostegno della difesa, non uno che li abbia al fianco, a parare benignamente i colpi nemici, o a rendere senza frutto il suo valore e la forza.

Nè si dica che Virgilio non poteva fare altrimenti, se Troia doveva cadere; perchè egli avrebbe potuto almeno introdurli come alleati dei Greci e salvare così, anche meglio, la gloria guerriera dei fondatori di Roma, mostrando che essi avevano ceduto, non per mancanza di bravura e di coraggio, ma soltanto perchè, dinanzi al potere sovrumano degli dei, nessun mortale resiste; come l'intervento divino allontana ogni biasimo dalla sconfitta di Ettore e da quella di Turno. Ma Virgilio, poeta moderno, sente gli uomini

---

(36) Parallelismi, simboli, allegorie, metafore, sapiente disposizione delle parole, sono tutte cose care alla poesia ellenistica, in quanto essa è, tipicamente, elaborazione raffinata ed elegante, più che frutto spontaneo e geniale di ispirazione immediata.

come unici artefici del loro destino, e Troia cade, perchè i suoi figli non sanno adeguatamente difenderla, perchè sono meno forti dei nemici, che un abile stratagemma ha tratti dentro le mura.

Però, come Laocoonte si giustappone, per intenti classicistici, a Sinone, così qui, quando Venere-madre appare accanto al figlio, la sua figura di dea dell'Olimpo omerico si trae dietro la visione, egualmente ispirata dall'Iliade (Y 47 segg.) (37), degli dei distruttori, di Nettuno, di Giunone e della Tritonia Pallade che, animati dallo stesso Giove, sconvolgono dalle fondamenta l'intera città (608 segg.). E ad essi, ad essi soli (38), la dea attribuisce la rovina di Troia, mentre del loro intervento non si fa parola nè prima, come abbiamo detto, nè poi, quando allo sguardo attonito di Enea essa appare ruinante nel fuoco, come un albero antico che si abbatta sulla cima di un monte, sotto i colpi serrati delle bipenni (39).

Del resto non solo l'accenno alle divinità nemiche, ma tutto quanto l'episodio dell'apparire di Venere si rivela un'aggiunta voluta da Virgilio, sempre in nome del suo

---

(37) Anche l'atto di Venere che toglie la caligine davanti agli occhi di Enea, perchè possa scorgere i numi, ricorda Atena in E 127. Ma poi a questa visione non sono consacrati che due versi, l'ultimo incompiuto; e tutto il passo contiene incongruenze e incompiutezze che lo rivelano provvisorio e inserito posteriormente, proprio come quello del Laocoonte. Anche Giunone non si capisce perchè mai debba chiamare i nemici dentro le porte, mentre già da un pezzo il poeta ha detto del loro irrompere, senza però far parola di nessun dio.

(38) Su questo si insiste con atteggiamento quasi polemico, il che conferma la nostra tesi.

(39) Il paragone può forse sembrare non troppo adatto, ma Virgilio lo prende da Omero, dove è applicato all'eroe che cade (N 389). Le similitudini virgiliane sono, in grandissima maggioranza, tratte dall'*Iliade* e dall'*Odissea;* anch'esse furono al poeta un mezzo per mantenersi in contatto col suo modello, perchè non si può pensare che la fantasia di Virgilio fosse così povera, da non saper inventare un paragone. Il modo stesso con cui esso è introdotto è caratteristico dello stile classico.

classicismo, se pure sotto altra forma. Qui non si tratta, come per il Laocoonte, di un'azione divina, posta, sebbene inutilmente, accanto alla umana, per motivare un fatto secondo il modo omerico; ma l'intervento del nume si affianca ad un processo psicologico (40), che già di per sè condurrebbe agli stessi risultati.

Si sa quanto la poesia ellenistica abbia amato mettere in luce questi movimenti dell'anima che dirigono l'azione, esaminare dell'individuo non solo la vita esterna, ma quella spirituale, vedere ogni vicenda non soltanto nei suoi riflessi esteriori, ma in quelli intimi. Anche l'indagine filosofica, in questo tempo, si sposta in generale dal campo speculativo a quello etico: logica e fisica non sono, nel sistema stoico, che un avviamento alla dottrina della moralità; ed Epicuro, trascurando la prima, ammette lo studio delle cose naturali soltanto perchè, conoscendole nella loro vera essenza, l'uomo possa liberarsi dai vani timori e dalle superstizioni dannose e giungere a quella pace interna, che sola importa. Ancora, nel λάθε βιώσας degli Epicurei si concreta la tendenza generale del tempo a straniarsi dalla vita pubblica e dalle occupazioni esteriori, per vivere non di azioni, ma di sensazioni e di sentimenti. Anche gli storici indagano con attenzione le cause interne dei fatti; infine Teofrasto consacra un'opera intera allo studio dei caratteri, dipingendo le manifestazioni esteriori soltanto in vista della disposizione d'animo, che ad esse dà luogo.

Questa tendenza all'osservazione psicologica è estranea ad Omero. Egli descrive azioni, non sentimenti; i suoi eroi combattono, ma il loro eroismo anima il braccio, non accende il cuore; l'odio non vive, se non espresso attraverso la parola altera, il dolore ha bisogno, per esistere, di far-

---

(40) Di qui il Bellessort, *op. cit.*, 181: *Les dieux ne sont que des allégories dramatiques des mouvements les plus naturels du coeur et de l'instinct.* Ma non è definizione applicabile a tutti i casi.

si tangibile con le lacrime e gli urli e il gesto della mano che strappa i capelli. Per questo Omero non tralascia di riferire attentamente anche le azioni più comuni della vita, il mangiare, il bere e il dormire, mentre Apollonio le lascia maggiormente nell'ombra, e invece s'attarda a descrivere non solo tutto il processo psicologico dell'amore di Medea, ma anche, per esempio, la disperazione amara che getta gli Argonauti muti sul lido, quando sbarcano sulla squallida costa di Libia (IV 1259 segg.) ([41]). Ogni azione ha per lui un riflesso nell'anima di chi la subisce o di chi la compie, e il poeta non tralascia di riferirlo.

Del tutto simile è l'atteggiamento di Virgilio: per misurare la differenza che corre, sotto questo rispetto, fra lui ed Omero, basta confrontare il canto delle gare nell'uno e nell'altro: Omero è tutto proteso verso il di fuori, Virgilio invece, pur descrivendo in generale gli stessi fatti ([42]), ha il pensiero costantemente rivolto all'emozione che anima spettatori e concorrenti. E mentre il carro di Eumelo si sbanda per il diretto intervento di Atena, la nave di Segesto si sfascia invece per una vicenda di orgoglio e di imprudenza, largamente sviluppata dal lato psicologico; responsabile del risultato è, tutt'al più, il caso (V 201).

Così, nella notte di Troia, quando Enea, dall'alto del tetto, scorge la straziante fine di Priamo e dei suoi, egli non si getta impetuosamente, come forse farebbe un eroe omerico, a difenderli, ma lo spettacolo atroce ha per lui

---

(41) Per sentire la diversità con Omero si confronti δ 354 sgg., dove la situazione è assai simile (anzi forse di qui Apollonio prese lo spunto), ma la parte psicologica è incomparabilmente meno sviluppata. In fondo anche il dolore di Menelao nell'udire l'uccisione del fratello si esaurisce nel pianto e nel gesto tradizionale di voltolarsi per terra (δ 541).

(42) Portuno procura vittoria a Cloanto (V 241), come Atena a Diomede; ma il gesto dell'aiuto è di ispirazione apolloniana (II 599; IV 930; IV 1609 sgg.). Anche la cura con cui è dipinto il contrasto tra i due lottatori nella gara di pugilato, ricorda l'Amico e il Polluce delle Argonautiche.

una conseguenza tutta intima, sentimentale; gli fa ricordare il vecchio padre e Creusa sola, col piccolo Julo, nella casa indifesa. L'eroe si volge indietro, a guardare: i compagni sono fuggiti; è solo, tra il fuoco e la morte. Di qui, con una concatenazione tutta naturale e logica, si potrebbe passare al verso 624: anche intorno non è che fuoco, Troia arde, cade; l'eroe discende, e guidato dalla divinità (*deus* = fato) s'avvia, tra le fiamme e i nemici, verso la sua casa. Tutto il passo intermedio (II, 567-623) mostra indubbi segni di forte rimaneggiamento. Tuttavia non importa ora di sapere se l'episodio di Elena sia veramente interpolato, come è opinione dei più ([43]), e quale sia l'atto da cui, nella prima stesura virgiliana, Venere tratteneva Enea, come Atena Achille in A 197. Perchè, qualunque sia l'occasione del suo intervento, certo lo scopo è quello di richiamare l'eroe al pensiero dei suoi cari, di ricondurlo a loro; idea già sorta in lui, per movimento naturale e spontaneo della sua anima « pia », vedendo l'eccidio della famiglia di Priamo. Il *ducente deo* del verso 632, inutilmente maschile se riferito a Venere, mentre invece bene si inquadra, nel suo significato anonimo di « fato » ([44]), nel tono in cui è concepita tutta la storia della notte fatale, conferma, insieme alle altre incongruenze, notate a proposito degli dei distruttori, che l'intervento di Venere è aggiunta posteriore, per rendere la dea causa di quel ricordo e di quel ritorno ([45]).

Notiamo però che, se Venere appare secondo il noto schema omerico della divinità che si presenta direttamente al mortale, per esortarlo a fare qualcosa, c'è in lei un

---

(43) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 45 sgg.

(44) Cfr. quanto s'è detto più sopra per l' ὁ θεός di Riano.

(45) Anche la tradizione (Trifiodoro 651; Quinto Smirneo XIII, 326) parlava di Venere, guida dei fuggitivi, ma non verso la casa. La modificazione è assai significativa per l'anima e l'arte di Virgilio.

valore nuovo, tutto moderno. Essa non esorta l'eroe al suo dovere di soldato, ma a quello più dolce e più intimo di figlio; non lo induce a una difesa eroica e disperata, ma alla fuga, con parole che, facendo eco a quelle dell'ombra di Ettore, esprimono la coscienza amara della disfatta; sopra tutto essa è madre, preoccupata della salvezza del suo nato e di quelli che in lui le sono cari, ed anche l'aiuto che promette, non si materializza in un peplo steso a proteggere l'eroe (E 315), o in un altro qualsiasi dei mezzi prodigiosi, con cui gli dei omerici salvano dai nemici i loro protetti, ma è assolutamente vago, quale poteva accettarlo un poeta moderno, alieno dai miracoli troppo lontani da una semplice e umana buona fortuna.

Un procedimento molto affine si verifica nell'episodio delle navi incendiate dalle donne, in V 604 segg., benchè qui l'elemento omerico dell'azione divina si fonda assai meglio con la concezione iniziale del passo, in modo da evitare vere incongruenze. L'incendio delle navi, per sè, era già nella tradizione che da esso faceva derivare il nome di Caieta (καίω), dato a quel punto della costa tirrenica. Virgilio ne incolpa la stanchezza delle donne troiane, che, affrante dal lungo peregrinare sui mari, tese nel sogno, non mai appagato, di una sede sicura (V, 614-17), (che vuol dire per esse una casa tranquilla), sperano in questo modo di costringere Enea a fermarsi in Sicilia ([46]). Tale causa, studiata con una sentimentalità tutta conforme al gusto ellenistico, non agisce però direttamente, ma solo attraverso l'intervento di Iride, mandata dalla « Saturnia » Giunone, che non ha ancora dimenticato l'antica offesa di Paride (V, 606-8: si badi agli spunti omerici); co-

(46) Invero anche questo particolare pare fosse già nella tradizione anteriore a Virgilio, della quale tuttavia non ho inteso occuparmi a fondo. Ciò che interessa la mia ricerca non è se egli abbia inventato questo o quel particolare, ma il modo in cui l'ha sfruttato.

sì il motivo viene reso classico, immergendolo nel consueto tipo della divinità che sotto le spoglie di un mortale, parla agli amici di lui, per convincerli a qualche impresa, e non nasconde del tutto, a meglio persuaderli, la propria natura divina (cfr. Atena-Mentore e Telemaco, α 102 sgg.; Atena-Laodoco e Pandaro, Δ 86-7).

Scoppiato l'incendio, dopo che i mezzi umani sono stati inutilmente tentati, Enea si decide a invocare Giove, che manda infatti una pioggia miracolosa. Ma anche questo intervento divino è introdotto così dal di fuori, che Enea stesso pare non averne coscienza; egli, uomo, non sente che le cose umane: la ribellione delle madri, in nome di una stanchezza e di una sfiducia che è anche sua e di tutti; e non sa che fare. Lo soccorre col suo consiglio il vecchio Naute, egli pure in un modo completamente terreno, con parole che non hanno vibrazioni nè religiose, nè eroiche: una rassegnazione forzata al destino inevitabile (V, 709-10), un calcolo tutto pratico delle possibilità del fermarsi. Si ha la sensazione che tutto sarebbe avvenuto così, anche senza Giunone, e Iride e la pioggia miracolosa; che la causa vera della fondazione di Acesta non sono quelle poche navi perdute e facilmente sostituibili, ma la stanchezza degli uomini, poveri uomini, di scarse idealità, che anelano non alla gloria, ma solo al riposo (V, 751). Ed Enea si persuade, tanto che già pensa al dolore della partenza (V, 720), e non ci sarebbe invero nessun bisogno della sovrumana apparizione di Anchise, con le sue sovrumane parole ([47]); ma la situazione era troppo semplice e terrena, perchè Virgilio non cercasse in questo modo di nobilitarla.

Con un processo inverso, la tendenza a porre in rilievo gli antecedenti psicologici dei fatti si insinua e permea di sè gli interventi divini, che Virgilio imita direttamente da Omero, riportandoli, per così dire, ad un livello umano.

---

(47) Naturalmente, nel discorso dell'« omerico » Anchise, non si dimentica l' « omerica » pioggia di Giove (V 726).

È noto che tutto quanto il duello Enea-Turno, pur ispirandosi direttamente al combattimento tra Achille ed Ettore, accoglie in sè elementi tratti anche da quello tra Paride e Menelao. Di qui appunto (Δ 104 segg.) deriva la freccia di (XII 266 segg.). Ma quando Atena, sotto le spoglie di Laodoco, compare accanto allo stolto Pandaro e subito lo convince, con una facile promessa di gloria, a lanciare il dardo contro Menelao, essa agisce veramente inaspettata e fa compiere un'azione che, senza il suo intervento, non avverrebbe in nessun modo, perchè Troiani ed Achei non sono affatto commossi dalle sorti del duello, e attendono tranquilli che la guerra finisca o riprenda, secondo il volere di Zeus (Δ 81-84).

Invece l'azione di Giuturna-Camerte è preparata dai sentimenti stessi dei Rutuli, sdegnati per l'imparità della pugna e pieni di compassione per il loro giovane re, così pallido e intimorito (XII 216-21); per ciò, quando Giuturna, commossa dal triste atteggiamento del fratello, li esorta a rompere i patti e a riprendere tutti insieme le armi, facendo appello all'onore, alla pietà e al loro stesso vantaggio, le sue parole potrebbero essere dette benissimo anche da uno di essi e non sono in fondo che l'estrinsecazione di sentimenti che già esistevano e che, di per sè soli, avrebbero potuto condurre ai medesimi effetti ([18]). Anche il prodigio del cigno rapito dall'aquila, la quale è poi costretta ad abbandonarlo, se ben si guarda, non fa che confermare una decisione già presa (XII 244 segg.) ([19]), mentre il suo modello

---

(48) Ma Virgilio non dimentica il modello omerico, e più avanti (633) Turno incolpa la sorella, essa sola, della rottura dei patti.

(49) Il valore simbolico è messo in rilievo, riprendendo, per enunciarne il significato, le stesse parole usate a descrivere il prodigio (cfr. 248 e 262; 256 e 263; 251 e 264); è raffinatezza moderna, ignota ad Omero.

omerico di M 22 porta un elemento del tutto nuovo, inatteso, contrastante con la situazione precedente. Soltanto ora, dopo essersi completamente convinto da sè, nel suo animo, Tolumnio scaglia la freccia, contro un qualsiasi nemico, senza invocare Apollo, come invece fa il Pandaro omerico; così la guerra riprende in modo del tutto naturale, ed altrettanto naturalmente Enea sarà più tardi colpito da un dardo, lanciato da una mano qualunque ([50]), senza nessun aiuto, nè espresso comando di un dio. Qui dunque non si tratta di una veste classica data all'elemento moderno, ma piuttosto di questo elemento moderno che intacca la concezione omerica, come qualcosa di intimamente spontaneo e consono agli spiriti e all'arte del poeta, e quindi incoercibile.

Anche lo studio delle vicende che conducono alla guerra fra Troiani e Latini (VII, 286 segg.) offre occasione ad alcuni rilievi consimili. Delle tre cause che Virgilio presenta, quella del cervo ucciso rispecchia più da vicino la tradizione: Catone infatti, che, come Virgilio, pone Turno e Latino alleati contro Enea, parla di rapporti pacifici, guastati poi dalle intemperanze dei nuovi venuti (fr. 8,9 Pet.).

L'episodio è tutto concepito in un'atmosfera cara alla poesia pastorale degli Alessandrini ([51]): il cervo è la bestiola prediletta di una fanciulla (si badi, il motivo diventa così ancor più gentile), che lo adorna di fiori e lo fa oggetto di tutte le più tenere cure; ed esso vive domestico nella casa

---

(50) Troppo sottile è la giustificazione del Cartault (*op. cit.*, 843): che nessuno doveva avere il vanto di ferire il fondatore di Roma.

(51) Cfr. la saga di Ciparisso, di cui dovette esistere certamente una trattazione alessandrina, alla quale risale Ovidio (*Metam* X 113 sgg.), nonostante qualche imitazione formale da Virgilio (cfr. Heinze, *op. cit.*, 191). Una testimonianza di tale favola, per la quale si cfr. L. Castiglioni, *Studi sulle fonti e la composiz. delle Metam. di Ovidio*, Pisa 1906, 164 ss., è in un papiro della raccolta Milanese, di prossima pubblicazione.

dei pastori, dove ogni sera ritorna da solo, dopo avere errato fra i pascoli. Un giorno, mentre si lascia dolcemente trascinare dalle acque del fiume, e gode la frescura sulla verde riva, Ascanio lo scorge e lo ferisce. Il cervo torna insanguinato alla stalla, Silvia piange. La notizia si sparge fra i pastori, che sdegnati si armano dei loro rozzi strumenti ([52]), per far vendetta del crudele cacciatore. Nel dolore quasi umano del cervo, nei suoi lamenti supplichevoli, c'è tutta quella tenerezza nuova verso il mondo animale che è propria degli Alessandrini, e in cui confluiscono e s'incontrano i loro gusti bucolici e sentimentali ([53]). Per sentire quanto tutta la tonalità dell'episodio sia lontana da quella omerica, basta pensare all'ariete di Polifemo, nonostante ch'esso abbia in comune col cervo di Silvia più di un particolare ([54]). La scena del padre, che stava tagliando una quercia nel bosco, e subito accorre, brandendo la sua rozza scure, è pure un bozzetto di genere, come amarono scriverne gli Alessandrini.

Anche le altre due cause non sono, in fondo, che sviluppi borghesi del motivo (omerico) di Lavinia. Turno è un fidanzato che ben naturalmente si adira contro l'intruso che gli ha tolto la sposa; e Amata, sebbene in lei si aduni tutta una serie di particolari tolti alla tragedia ([55]), non è altro che una madre, la quale ha già scelto l'uomo adatto alla sua figlia e si irrita col marito che vorrebbe nozze di-

---

(52) Si noti però che Virgilio, come contiene in una rigidità classica il lamento di Silvia, così si affretta a far mutare queste armi improvvisate in quelle veramente guerriere (VII, 523 sgg.), per nobilitarle col noto paragone omerico della messe ritta nel campo (VII, 525, N 339; cfr. anche Apoll. Rhod., III 1355).

(53) Omero conosce la commovente fedeltà del cane Argo, ma l'episodio manca di sentimentalità; così è dei cavalli di Achille.

(54) Anch'egli è il prediletto fra tutta la greggia e il primo a tornare, la sera, alla stalla (ι 451).

(55) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 184 sgg. Per i rapporti tra la figura di Amata in genere e i tragici latini cfr. Tosi, *Influssi tragici in un episodio Virgiliano*, Firenze 1926.

verse. Il suo colloquio con Latino rispecchia un comune ambiente di famiglia: non è una regina che parli al re, tant'è vero che vede in Enea soltanto il pretendente di Lavinia, non lo straniero, non il nemico, venuto nel Lazio a usurpare la terra, come invece lo proclama Turno dinanzi ai soldati (VII, 469). Anzi di questo Amata sembra persino ignara; tutto sentimentale è il suo lamento di madre che si vedrà la figlia portata via, lontano, dal *perfidus praedo* (VII, 361-62). La stessa ambiguità dell'oracolo che si presta ad essere piegato ai propri fini, è motivo assai sfruttato nella letteratura narrativa ellenistica.

Ma lo scoppio della guerra nel Lazio era un avvenimento di troppo rilievo, perchè il classicista Virgilio non credesse necessario introdurvi l'azione della divinità, secondo i modi omerici. Anche qui però la spiegazione naturale della vicenda, sussistendo accanto a quella mitica, le toglie il suo valore essenziale. Perchè, a giustificare l'uccisione del cervo, basterebbe anche da sola la passione e l'abilità di Ascanio per la caccia, di cui Virgilio già ci ha parlato nel libro IV (156 sgg.), e il suo desiderio di gloria, alla vista della bellissima preda (VII 496), che i cani potrebbero scovare per virtù propria, anche se Aletto non aguzzasse loro le nari; mentre il risentimento dei pastori, così grande e di così tragiche conseguenze, è già abbastanza motivato dalle straordinarie qualità di quel cervo e dalla predilezione dei suoi padroni per esso.

Anche del furore ([56]) di Amata erano già state poste le premesse, dicendo che desiderava assai di avere per genero il capo dei Rutuli (VII, 56-7); d'altra parte essa vi giunge grado a grado (VII, 356 segg.), dopo l'inutile tentativo in forma pacifica presso Latino, il che è del trapasso psico-

---

(56) Si osservi come la similitudine della trottola (VII 378), da un breve accenno omerico (Ξ 413), sia sviluppata in un grazioso bozzetto ellenistico di bimbi giocanti.

logico naturale , non dell'influsso diretto di una Furia ([57]). Turno, non credendo a Calibe ([58]), mostra una così assoluta sicurezza nella fedeltà di Lavinia, che il disinganno, prodotto dalla triste verità, sarebbe in lui così amaro da saperne eccitare da solo tutta la sete di vendetta.

Forse l'idea di introdurre Aletto come causa della guerra, venne a Virgilio dalla « Discordia » di cui parla Ennio ([59]); ma egli la modella sul tipo dell'Erinni, che da Eschilo era passata, con gran fortuna, ad Euripide e al teatro post-euripideo ([60]). Pur essendo essa qualcosa di sovraumano, il suo modo di agire è tuttavia diverso da quelli omerici; nell'Iliade il sonno assopisce senza nessun atto materiale, e Afrodite infonde amore ad Elena, solo con la forza intima del suo volere (Γ 395). Invece la face che Aletto getta entro il petto di Turno e il serpente che scaglia contro Amata, perchè a poco a poco le avvolga tutte le membra, ricorda assai da vicino il modo di fare del dio tipico della poesia alessandrina: Cupido, che lancia le sue frecce contro il cuore degli amanti (Apoll. III 286). Ma ecco che Virgilio, per adeguarsi meglio ad Omero, pone la stessa Aletto in rapporto con l'Olimpo più strettamente classico, facendola messaggera di Giunone, al posto di solito occupato da Iride.

Così, in ultima analisi, le cause della guerra, da un'atmosfera umana, finiscono per risalire alla « Saturnia dea » ed è raggiunto un perfetto parallelismo fra l'inizio della

---

(57) Analoghe osservazioni si possono fare per Cupido che infonde amore a Didone.

(58) Il motivo della divinità che sotto l'aspetto umano appare nel sonno e rivolge un'esortazione, a cui da prima il dormiente rilutta, è omerico (δ 795 sgg.; per il rifiuto a obbedire cfr. anche Γ 399 sgg.), ma Virgilio lo ingrandisce e lo drammatizza sul modello callimacheo di Demetra e Erisittone (Inno VI 40 sgg. Wil.).

(59) Ennio, 270 Vahlen; cfr. Norden, *Ennius und Vergil*, Leipzig, 1915, 18 ss.

(60) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 182 sgg.

prima e della seconda parte dell'Eneide, quale doveva essere caro alla raffinata tecnica virgiliana. E perchè tutto poggi sulla figura di Giunone, come su una base di gusto decisamente omerico, a lei è serbato non solo il comando iniziale, ma anche l'ultimo e più importante atto che decide definitivamente la guerra: l'apertura del tempio di Giano (VII 620 segg.) ([61]).

Questo atteggiamento classicistico di raccogliere nelle mani degli dei le fila della vicenda, appare chiaro anche là dove il poeta trasporta ad una divinità omerica, o di tipo omerico, un'azione che, nel modello ellenistico, a cui egli manifestamente si ispira, è attribuita ad un uomo od è un semplice fenomeno naturale.

Mercurio che in nome di Giove ordina ad Enea di abbandonare Cartagine (IV 238 segg.) è assai vicino all'Eracle apolloniano che, rimasto sulla nave, mentre Giasone e gli altri se ne vivono obliosi presso le donne di Lemno, li richiama al dovere e alla necessità dell'impresa (*Argon.* I 862 segg.). Ma Virgilio vi ha sovrapposto la figura dell'omerico Ermete, che impone a Calipso di lasciar partire Ulisse (ε 43 segg.) ([62]). Tuttavia esso conserva maggior affinità sostanziale con quello che con questo: non si rivolge alla donna che avvince, ma al dimentico eroe, e la concezione umana trapela dalle ragioni stesse ([63]) che giustificano l'or-

---

(61) L'affinità formale rivela che Virgilio ebbe la mente al sopracitato passo di Ennio; ed è molto sintomatico che, dopo aver trasposto in Aletto la Discordia enniana, le tolga proprio quell'ufficio che la Discordia enniana compie.

(62) Lo notò già il Castiglioni, Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere LXIII, (1930). Vedere in Mercurio un simbolo del λόγος, della ragione di fronte alla passione, del dovere di fronte al piacere, è voler attribuire alla poesia di Virgilio complicazioni filosofeggianti, da cui essa è aliena (cfr. Heinze, *op. cit.*, 308 sgg.).

(63) Oltre il motivo, comune ad Apollonio, della gloria, cui è stolto rinunciare, per starsene così presso una donna, c'è in Virgilio quello, anche più sentimentale e umano, del dovere paterno

dine di Giove ([54]), mentre in Omero esso è dato in modo assoluto, più religioso, soltanto in nome dell'autorità che ha il padre degli dei e degli uomini (ε 146-47).

Per un processo analogo, la νημερτέα βάξιν, che Era diffonde, dell'unione di Giasone e Medea, sì che vengono in folla i contadini e le donne a vederli e a recar doni alla sposa (*Argon.* IV 1184 segg.), diventa in Virgilio, nel passo analogo, dopo la scena della caverna fra Enea e Didone, una dea personale e concreta, di tipo omerico: la Fama ([65]), nella cui descrizione il poeta si ispira manifestamente all'Ἔρις di Δ 440, pur essa piccola dapprima e poi elevantesi fino al cielo. Il motivo della Fama-dea riappare anche al verso 666 e al 298, dove si aggiunge inutilmente, sciupandola, alla magnifica intuizione psicologica, che attribuisce a Didone quasi una preveggenza della sua sventura, gliela fa « sentire » (*persensit... excepit*), come per un secreto istinto.

Notiamo ancora come l'incidente che causa la morte di Palinuro, durante la navigazione fra la Sicilia e Cuma (VI 347 segg.) sia sostituito, nel passo sicuramente scritto dopo ([66]), di V 833 segg., da un'azione del « dio » Sonno. Però

---

verso Ascanio. Anche l'idea di far trovare Enea intento alla costruzione di Cartagine, è forse nata in vista dell'efficacia psicologica che la cosa poteva avere, per richiamare l'eroe alla futura Roma. Si noti poi come la tecnica moderna e raffinata di Virgilio rifugga dalla testuale ripetizione di parole nelle ambasciate, contro il costante uso omerico (ε 41-2 = 114-5; B 11 sgg. = 28 sgg.).

(64) Anche l'ufficio di Atena che provoca questo ordine, è tenuto, per ragioni puramente sentimentali, da Iarba.

(65) Anche Omero parla di un' ὅσσα δ' ἄρ' ἄγγελος ὦκα che va per tutta la città a raccontare la strage dei proci (ω 413), ma non ne fa una dea; la Φήμη di Esiodo (*Op. et dies*, 764) θεὸς νύ τίς ἐστι καὶ αὔτη, ma non ha forma plastica. Per la genealogia della Fama cfr. Esiodo (Theog. 132) e Apollod., Biblioth. I, 1.

(66) Così il Cartault, (*op. cit.*, 400) e il Norden. *P. Vergilius Maro - Aeneis Buch VI*[3], Leipzig, 1927, 231.

da tutto quanto il modo d'agire dell'uomo e del nume ([67]), appare chiaro che Virgilio ebbe la mente al fenomeno naturale, più che alla corrispondente divinità, sì che il suo Sonno, pur ispirandosi all' Ὕπνος che Era manda per addormentare Zeus (Ξ 231 segg.), risulta molto diverso da quello.

Accenneremo da ultimo all'episodio Venere-Nettuno in V 779 segg.

Che la scena divina sia un'aggiunta puramente formale, esteriore, è dimostrato dalle incongruenze che la sua inserzione procura nel contesto ([68]). Enea ed i suoi hanno lasciato la Sicilia: il mare è calmo, regolare il remeggio, il vento favorevole. Di qui il trapasso logico condurrebbe direttamente al verso 827: Enea, che ancora conservava nel cuore l'emozione della partenza (*lacrimans* 771), si rasserena (827-28) ([69]), e dà ordine di metter le vele, secondo la consuetudine di allontanarsi prima da terra a forza di remi, e poi, guadagnato il largo, usare del vento. Non si capisce perchè mai, fra l'una e l'altra manovra, debba inserirsi l'intervento di Venere e di Nettuno, nè donde vengano quei nembi (820-21) che il dio del mare disperde, dal momento che già prima s'era detto che le acque erano calme e il vento buono.

La stessa insistenza con cui Venere parla dell'ostilità di Giunone, che potrebbe da un momento all'altro far sorgere qualche nuovo pericolo sul cammino dell'eroe, tradisce la preoccupazione del poeta di giustificare in qualche

---

(67) Il Sonno dapprima parla suadente, e Palinuro cerca di reagire; ma nello sforzo con cui leva gli occhi (847) e nella fissità dello sguardo (852-53), c'è già il segno della vicina sconfitta.

(68) Anche i due versi incompiuti (792; 815) rivelano lo stato ancor provvisorio del passo.

(69) Il Cartault (*op. cit.* 396) spiega questa gioia di Enea, ammettendo che egli veda il corteo del nume, « quoique Vergile ne le dise pas ». Ma è supposizione troppo gratuita.

modo questo intervento della dea ([70]), mentre la predizione della morte di Palinuro, che non c'è ragione debba essere fatta da Nettuno, e in quei termini, è un tentativo di collegare e rendere valido, in rapporto al contesto, l'episodio introdotto dal di fuori, posteriormente; anche l'accurata elaborazione del discorso di Venere, secondo gli schemi della suasoria, sembra voglia supplire, con la perfezione delle parole, all'inanità del contenuto che consiste, per la più gran parte, nel ricordo di fatti già narrati e di episodi omerici; proprio come è omerica la cornice che li contiene.

È curioso però osservare che la scena, introdotta per « omerismo », si chiude con un motivo schiettamente ellenistico: il corteo del dio, che percorre sul suo carro la cerulea distesa del mare, accompagnato dalle divinità marine (816-26) ([71]). Così il gusto moderno riaffiora anche a proposito di quegli interventi divini che sono il mezzo a cui più volentieri Virgilio ricorre per innalzare al livello omerico la vicenda tutta umana del suo poema ([72]).

---

(70) Lo stesso espediente è adoperato nel colloquio Venere-Cupido, (I 671 sgg.). Resta quindi esclusa l'ipotesi che il poeta avesse prima inserito una tempesta, togliendola poi, perchè il motivo era già nel I e nel III libro, senza avere il tempo di rimaneggiare adeguatamente il contesto (cfr. Cartault ad l.).

(71) In sè, Nettuno che percorre sul cocchio aurato la superficie delle onde, è omerico (N 23 sgg.), ma ciò di cui si compiacquero gli Alessandrini, furono le divinità minori, balzanti intorno a lui. Si ricordino le numerose opere d'arte figurata su questo tema: gli affreschi di Pompei e il gruppo scultoreo di Scopas nel circo Flaminio, di cui parla Plinio *N. H.* XXXVI, 5, 26.

(72) Altre volte invece l'azione della divinità ha scopi puramente tecnici: così Giove impedisce che Lauso affronti Pallante e Giuturna chiama il fratello in sua vece, perchè, in vista del duello finale Enea-Turno, (cfr. Achille-Ettore), si possa rinnovare il motivo omerico di Patroclo, ucciso dall'eroe troiano, e poi su di lui vendicato. Giunone foggia il fantasma di Enea davanti agli occhi di Turno, non per salvarlo da un imminente pericolo (cfr. E 449 sgg.), ma per trarlo lontano, e spiegare come i due eroi, i quali continuamente si cercano, non siano ancora riusciti a trovarsi di fronte, e il loro duello avvenga solo nell'ultimo libro.

CAPITOLO II

LA CONCEZIONE DELL'UMANO E DEL SOPRA-UMANO

Nell'età ellenistica, la tendenza a limitare la diretta influenza del divino sulle azioni degli uomini, fa sì che il poeta presenti sotto una luce nuova non solo la vicenda dei suoi eroi, ma la sua stessa arte. Non più la θεία μανία (1), che Omero personifica nella figura divina della Musa, sola e totale ispiratrice del canto e di cui Platone aveva trattato con rigore filosofico nello Jone e nel Convito. Ora il poeta considera la sua attività come qualcosa di più terreno, di più personale: estro capriccioso ed instabile, sì, ma insieme lavoro attento e paziente di tavolino, frutto di veglie (2), creazione cosciente, improntata dei propri gusti e dei propri criteri artistici, mossa volontariamente in questa o quella direzione. Callimaco difende con un'aspra polemica la sua estetica del raffinato e del breve, e se, nel prologo degli « Aitia » dice di aver appreso dalle Muse in sogno ciò che narrerà, con questo non credo voglia annullare il proprio valore personale, nè il merito della sua ricca e difficile erudizione, ma piuttosto richiamare su di essa il plauso meravigliato del lettore. Nè, poeta corti-

(1) Cfr. Wilamowitz, *Hell. Dichtung*, I, 72 sgg.
(2) Callimaco, *Anth. Pal.*, IX 507.

giano, capace di velare in modo così elegante e pur così trasparente la propria adulazione, vorrebbe in alcun modo si dicesse di lui ciò che Omero afferma dei vati: ch'essi non hanno merito o colpa di nulla, perchè cantano solo ciò che detta la Deità (α 346 sgg.: χ 347) e per sè non vogliono niente (χ 351) (3). Chè anzi Callimaco chiede, in compenso del canto che è suo, benedizioni agli dei (*Ad Artemide* 268 Wil.), e a Zeus, che è anche lo Zeus terreno, il re mecenate, chiede virtù, ma insieme ricchezza (*A Zeus* 94).

Spesso, infatti, negli ellenisti, la parola « Musa » è nient'altro che una semplice espressione metaforica nel senso di « poesia » (4) e Quinto Smirneo inizia il suo poema, senza invocarne affatto l'aiuto. Anche Apollonio, nella protasi delle Argonautiche, dopo un semplice ἀρχόμενος σέο Φοῖβε di dubbio valore (5), continua con un μνήσομαι in cui pare alludere alla pretesa storicità del proprio racconto, piuttosto che mostrarlo frutto di una ispirazione divina; solo al verso 22, quasi pentendosi di aver tralasciato una consuetudine costante nell'epica classica, egli accenna alla Musa. Lo stesso incrinarsi dell'obbiettività, per l'intervenire del poeta, con le sue osservazioni in prima persona (6) è in aperto contrasto con la tradizione risalente ad Omero, e col mito classico dell'ispirazione pura, del vate quale estatico e « cieco » ripetitore d'un canto, che dentro gli suggerisce la dea.

---

(3) Anche l'arpista del Guglielmo Meister goethiano (II, 11) che è il tipo dell'artista ispirato, chiede a compenso del suo canto nient'altro che un bicchiere di vino.

(4) Callimaco alla fine della storia di Aconzio e Cidippe, dice di averla intesa dal vecchio erudito ἔνθεν ὁ παιδὸς μῦθος ἐς ἡμετέρην ἔδραμε Καλλιόπην (= poesia). Tale è il significato di Μοῦσαι anche in Teocrito. Cfr. Cahen, *Callimaque*, Paris, 1929, 84.

(5) Cfr. ϑ 499, ma il Wilamowitz (*op. cit.*, II, 217) lo intende nel senso che Apollo, avendo dato l'oracolo a Pelia, è colui dal quale si deve cominciare, per narrare la storia di Giasone.

(6) Cfr. *Argon.* I 648; I 919 ecc.

Virgilio, con l'invocazione del primo libro, assume un atteggiamento assai simile a quello di Apollonio. Egli incomincia con una netta coscienza della sua personalità di poeta: « *Arma virumque cano* », e l'invocazione alla Musa appare solo al verso 8, prima dell'accenno a Giunone e alle antiche cause della sua ira. Già Servio (ad l.) giustificava questo tardivo appello, dicendo che Virgilio deve qui incominciare un racconto mitologico, nel quale tutta la sua scienza di storico non può venirgli in aiuto, ma solo l'ispirazione divina. A parte che la cosa potrebbe avere ragioni anche più strettamente formali (stile delle protasi omeriche), si può ad ogni modo osservare che questo ammettere il poeta capace di cantare, per virtù propria, almeno una parte della sua opera, è già qualcosa che intacca il completo abbandono di Omero alla Musa ispiratrice.

Così, quando in VII 37-44 egli rinnova l'invocazione e la dirige, per manifesta ispirazione apolloniana (III, 1-3) (7) ad Erato, che presiede ai canti di amore, dopo l'«age Erato» del verso 37, suonano un po' strani l'« *expediam* » e il « *revocabo* », così nettamente in prima persona, corretti poi, quasi, nel « *Tu vatem diva mone* », che di nuovo si attenua in un « *mihi maior nascitur ordo et maius opus moveo* ». Sarebbe forse troppo voler vedere in queste frasi un netto contrasto; c'è però un'oscillazione di concetti ignota ad Omero, una fedeltà ai modi classici voluta, ma non sostanziale. Anche nell'invocazione premessa al catalogo dei guerrieri che è di schietta ispirazione omerica, Virgilio tende ad accentuare la difficoltà delle notizie che deve riferire, e che rendono quindi necessario l'aiuto della Musa: qui essa è piuttosto un'aggiunta, un sussidio per il poeta, dove da solo

---

(7) Infatti l'accenno ad Erato in Virgilio suona strano, perchè poi di Lavinia si parla assai poco e il poeta, con quel suo «opus maius», vuol indicare la descrizione di guerre e battaglie, la sua Iliade. È noto che gli antichi davano maggior importanza al poema di Achille che a quello di Ulisse.

gli sarebbe troppo difficile il canto, che non colei che sola parlava, attraverso la voce del cieco Femio; più un concetto retorico e un'espressione simbolica, che la schietta affermazione del misticismo del poeta primitivo di fronte all'opera sua (8).

Anche la figura dell'eroe, nell'epica alessandrina, diventa assai meno soprannaturale. Non più creature sovrane, potenziate dalla continua assistenza di una divinità benevola, o ridotte d'un tratto all'incapacità più atroce dall'arte maligna di un dio nemico; non più guerrieri dal braccio invincibile e dall'impeto illimitato, dal valore indomito e dalla forza senza incrinature, altissime e nel bene e nel male, veramente simili a un dio, come in Omero. L'uomo ellenistico, tepido di passioni e di entusiasmi, snervato da una civiltà troppo fastosa e superficiale, chiuso e insieme appiattito dentro la stretta cerchia della sua vita privata, non così vuole ed ama i suoi eroi; egli che non sa più credere negli dei dell'Olimpo, neppure è capace di sentire uomini così abbacinanti nella loro divina grandezza. Gli eroi ellenistici invece sono vivi di una larga umanità, e di essa hanno insieme la luce e l'ombra.

Aristomene, quando, dinanzi al tradimento degli Arcadi, non si accende di uno sdegnoso furore di vendetta, ma si ritira lungi dagli altri, in silenzio, a piangere, è certo molto lontano da Achille, cui ogni colpa non suscita in cuore che una cieca sete di punizione; e quando, pur sapendo da presagi sicuri che per Messene è vicina l'ultima ora, egli soffoca nel cuore l'angoscia e ancora esorta i soldati a una speranza che egli non può più avere, è grande di un eroismo che non è passione, ma meditata virtù.

---

(8) Questo oscurarsi del valore divino dell'arte si verifica anche in piccoli particolari: in *Aen.*, I 592 la bellezza di Enea è paragonata, come quella di Ulisse (ζ 232 sgg.), ad un intarsio d'oro con avorio o argento o marmo, conforme alla generale ispirazione omerica del passo. Ma manca in Virgilio l'accenno ad Efesto e ad Atena, maestri della metallotecnica.

Anche Giasone perdona a Telamone (I 1336 sgg.) le sue male parole e tenta con Eeta, da prima, le vie della persuasione pacifica. In lui l'umanità è debolezza, mancanza di entusiasmo e di ardire (9). Nessuno slancio gli accende in cuore il pensiero dell'impresa del vello, da cui pure poteva sperare tanta gloria; egli la compie a forza e nel lasciare la patria, non sa consolare la vecchia madre, se non dicendole che le lacrime non giovano a nulla e il fato è ineluttabile (I 295 sgg.). Ha il comando della spedizione, non per l'entusiastica stima dei compagni o perchè egli stesso l'abbia voluto, ma soltanto per il rifiuto di Eracle; e infatti nessun rilievo speciale egli ha fra gli altri Argonauti, se non per l'amore di Medea; è più facile al pianto e allo sconforto, che non al coraggio impetuoso.

In quest'atmosfera si muove Enea. Anch'egli sa soffocare nel cuore l'angoscia e mostrarsi sereno (I 209): quando la freccia di Tolumnio rompe il patto di tregua, diversamente da Agamennone, tenta ancora, con onesta calma, di ricondurre la pace in mezzo ai due eserciti; ed è, come Giasone, un eroe dolente, fedele, per dovere, al suo compito, più che travolto da gagliardi entusiasmi. Le parole di Ettore nella notte tragica, sulla missione che lo attende, per la patria nuova, non lasciano traccia in lui, nè alcuna parola di orgoglio e ardore gli esce dal labbro, quando, nell'Ade, Anchise gli mostra la gloria dei discendenti.

Vive come gli eroi di Omero in un mondo popolato di dei, ma li sente poco; la visione religiosa della vita non lo tocca nell'intimo. Quando la tempesta, suscitatagli contro dall'inimicizia di Giunone, sbatte a lungo la nave sui

---

(9) Per il carattere di Giasone, cfr. Wilamowitz, *op. cit.* II 215 sgg.; Sonnenburg, *Zur Würdigung des Apollonios von Rhodos*, « Neue Jahrbücher Kl. Alt. », XXIII, 1909, 720; Couat, *La poésie alexandrine*, 320; Prescott, *The development of Vergils art*, University of Chicago press, Chicago, 1929, 233-34.

flutti e gli mostra vicina la morte, benchè nel subitaneo scoppiare e placarsi, essa abbia chiaramente qualcosa di miracoloso, Enea non vi sospetta punto, come fa sempre Ulisse (η 249-50; 271 sgg.), la diretta azione di un dio nemico; nè, come Ulisse, pensa a invocare l'aiuto della divinità, appena la nuova terra appare, e a riconoscere come dovuta a Giove, la insperata salvezza. Egli è soltanto un povero naufrago, gettato da una violenta, ma affatto naturale (10) tempesta, sopra un lido deserto; e sbarca lieto sulla terra a lungo invocata, estenuato di stanchezza e di fame. Anche la sua « consolatio » ai compagni non ha vibrazioni nè religiose, nè eroiche: benchè gli dei siano intervenuti tante volte sul suo cammino, egli non sente come da essi voluta la sua missione: non riconosce il loro aiuto nel passato, non lo spera per l'avvenire, e solo sente, greve, sopra di sè, la potenza oscura del fato ineluttabile. Di questa debolezza tutta umana, di questo sconforto, di questo anelare continuo e mai appagato, non verso la gloria, ma verso il riposo, Virgilio ha fatto il *pathos* veramente epico e tragico della figura di Enea, potenziando così la scialba umanità di un Giasone o di uno dei tanti, scoloriti fondatori di città, di cui narravano le saghe; ed era il modo più consono al suo spirito tutto moderno.

Ma a volte, e in modo speciale nella cornice decisamente classica della seconda parte dell'Eneide, fra il balenio delle armi e il fragore sordo della battaglia, egli volle dare anche al suo eroe gli atteggiamenti consueti ai guerrieri di Omero, e cercò di chiuderne l'anima nuova, l'umanità dolorosa e stanca, senza fremiti, dentro l'audacia e l'impeto eroico di un Achille o di un Ettore. Le lodi frequenti che di lui dicono gli altri, il paragone continuo con Ettore, e quello anche più alto con Briareo (X 565) tra-

---

(10) In questo senso ne parla Ilioneo a Didone, facendone causa la stagione tempestosa e il cozzare furioso dei venti (I 535-36), ed Enea stesso a Venere cacciatrice (I 377; 383).

discono lo sforzo di rialzare dall'esterno ciò che in realtà appartiene ad un'altra sfera di nobiltà e di grandezza.

Perchè Enea, per sè, non sa godere della battaglia come ne godono gli eroi omerici; nell'attesa del duello con Turno (XII 107 sgg.), egli conforta se stesso e il suo giovane Julo col pensiero che la guerra finirà. E quando Venere-madre gli presenta le magnifiche armi, su cui Efesto ha istoriato, con preveggenza profetica, la gloria del più lontano domani, egli le guarda ammirato, ma senza quell'impeto d'ira guerriera che anima Achille nell'analoga scena (T 1 sgg.). L'odio, la crudeltà, la violenza mancano in lui e quanto di nuovo c'è nel suo carattere trapela in quella sentimentalità accorata verso i nemici che quasi lo piega dinanzi alla supplica di Turno vinto, prima che intervenga d'un tratto, a fargli vibrare l'arma, il desiderio (omerico) di vendicare l'amico ucciso. Il medesimo, forzato passaggio dall'una all'altra concezione lo fa pietoso di Lauso e poi stranamente feroce contro il padre che per lui muore.

Non vogliamo qui fare un esame completo della figura di Enea; ma certo il problema, così universalmente studiato, della sua debolezza e della sua forza, del progressivo rilevarsi della sua figura nel corso dell'azione, non può forse essere risolto che su queste basi di carattere puramente artistico. Cercarne i significati filosofici e trascendenti è voler prestare a Virgilio intenzioni che egli non ebbe mai (11). Enea era eroe di tipo ellenistico: tale lo presentava al poeta la saga tradizionale: tale egli lo vagheggiò, per inclinazione spontanea d'anima e d'arte, sebbene, per la contradizione del suo classicismo, abbia cercato insieme di elevarlo alla grandezza eroica dei guerrieri dell'Iliade.

---

(11) Ricorderò solo l'Heinze (*op. cit.*, 271 sgg.) che in Enea vede il simbolo dell'eroe stoico che diviene attraverso la lotta. Cfr. anche Terzaghi, *Virgilio ed Enea*, Palermo, 1928, 162 sgg. che ne accentua il valore religioso.

Un'altra caratteristica assai nota degli Alessandrini è il realismo borghese, la predilezione per la vita degli umili; in questo modo viene portata alle estreme conseguenze la tendenza a spogliare la narrazione epica e il carattere dell'eroe degli elementi divini e si giunge proprio agli antipodi dello stile classico, che ama invece magnificare, far grandiosa ogni cosa. L'arte figurata non si compiace più soltanto di modellare dei ed eroi, ma piega verso il bozzetto di genere, col « Contadino che va al mercato » e col « Vecchio pescatore », raggiungendo addirittura il brutto e il grottesco, nella rappresentazione della « Vecchia ubbriaca ». Callimaco, il legislatore dell'età nuova, quando vuol dare un modello di poesia epica, scrive l'Ecale, in cui tutto avviene nell'ambiente più modesto e povero, e dove l'ospitalità della vecchia è descritta senza nessun tentativo di rialzarla, anzi con una manifesta compiacenza per tutti i particolari, che possono meglio esprimere la semplicità di quella mensa e di quella casa; il titolo stesso accenna a questo episodio, non alla grande impresa di Teseo, a cui pare fosse dato, per contro, assai minore rilievo.

Teocrito si compiace di un mondo di pastori, secondo la naturale reazione che segue sempre le epoche di civiltà troppo fastosa e piena, e raggiunge nelle Siracusane un vivace realismo, comune pure alle « Amiche » di Eronda (VI 1 segg.) e che venne alla poesia alessandrina specialmente attraverso la commedia nuova. Lo stesso Apollonio, che svolge tutt'altro tema e per tanti rispetti rivela intenti classicistici, ama inserire piccoli bozzetti di genere, di carattere georgico o idillico, nella sua narrazione (12).

Anche Virgilio non ignora questi nuovi orizzonti dell'arte, ma, nell'Eneide, la preoccupazione classica lo tiene accuratamente lontano dai toni troppo dimessi, dagli ambienti veramente modesti. Fu già osservato da molti che

---

(12) Cfr., ad esempio, *Argonautiche* I 1172 sgg.

nel libro VIII egli indulge ai gusti dell'idillica alessandrina e che l'ospitalità, nella capanna povera di Evandro, è concepita negli stessi toni di quella che Teseo gode presso la vecchia Ecale e Eracle presso il Molorco callimacheo, se anche il poeta potè essere mosso direttamente a questa rappresentazione di vita semplice dalle condizioni speciali della Roma augustea, nauseata di fasto e di corruzione e rivolta con desiderio nostalgico ai tempi dei prischi latini; tendenza che accenderà in Tacito l'ammirazione per i Germani ([13]).

Notiamo però che Virgilio non ha mancato di chiudere questo tenue quadro di semplicità dentro elementi palesemente omerici: l'arrivo durante una cerimonia religiosa, (γ 5 sgg.), il sorger su dalle mense al giungere degli stranieri (γ 34 sgg.), le domande tradizionali (γ 71 sgg.; o 264 sgg.), il ricordo dei rapporti avuti col padre e della sua gloria (γ 126 sgg.), la somiglianza del figlio con lui (γ 124), e l'invito a continuare insieme il rito (γ 37 sgg.); persino il risveglio al canto degli uccelli si classicizza subito nella descrizione di Latino che si veste, imitata da B 42-5.

Anche più interessante, per cogliere i criteri artistici del poeta, è il suo sforzo di elevare ad una sfera classica ([14]) la storia di Caco, di antica tradizione italica. Fra le varie versioni della saga, le più vicine a Virgilio sono quelle di Livio I, 7, 3 e di Dionigi (*A. R.*, I, 39): anzi l'accenno troppo breve ad alcuni particolari che rimangono nell'Eneide senza sfondo, e si possono capire solo coll'aiuto di Dionigi (cfr. VIII, 212 *quaerenti;* 263 *abiuratae;* 269-70 accenno a Pinario e Potizio) dimostrano che ambedue risal-

---

(13) Anche il Cinismo e la Stoà pongono la vita primitiva come modello ideale, cfr. Wendland, *Hell. - röm. Kultur;* 13: Castiglioni, « Rend. Ist. Lomb. » 64, 1931, 11 segg. (estr.).

(14) L'episodio è studiato come esempio di « Erhabenheit » anche dallo Heinze, 485.

gono alla stessa fonte. Ma Virgilio trasforma il semplice e tutto umano ladrone della saga ([15]) in un mostro spirante fiamme, figlio di Vulcano, e terrore di tutto il paese, e in generale cerca di nobilitare la narrazione con tratti presi dal Polifemo omerico: sulla porta della caverna di Caco, anch'essa lorda di sangue, un macigno inamovibile, come davanti all'antro del Ciclope; ed Eracle strappa, come lui, i massi dalla montagna. È esagerata ad arte la colpa e l'audacia di Caco (205-6), sono tralasciati i particolari troppo umili di Eracle che si addormenta e si lascia rubare i buoi, poi al risveglio, contandoli, si accorge del furto e gira a lungo per la montagna a cercarli. Virgilio invece dice subito del muggito rivelatore, e accentra tutto l'interesse del racconto nella lotta della caverna, tra il fumo atro e le fiamme. Anche la similitudine dell'interno dello speco che d'un tratto appare alla luce, come se si aprisse la terra, a lasciar scorgere l'Ade, è omerica (Y 61 sgg.), nè sono tralasciati procedimenti di tecnica raffinata (tricolon 230 sgg.), per dare concitazione e tragicità a tutto il racconto.

Ancora, ad illustrare la tendenza virgiliana a tener alto il tono, dove pure sarebbe facile indulgere a colori più tenui, ricorderemo il piccolo bozzetto di genere della donna che di notte si leva a lavorare per le sue creature, (VIII 408), come la vedova tessitrice di Apollonio (IV 1062 sgg.), Ma qui si tratta di una matrona romana, che non lavora ella stessa, ma fa lavorare le ancelle.

Abbiamo detto come la poesia alessandrina, pur negando un valore religioso agli dei tradizionali, non li escluda del tutto da sè, per le possibilità artistiche che la loro trattazione largamente offriva. Ma questo mondo divino

(15) Sulla saga di Caco in generale cfr. Ferrabino *Kalypso*, Torino, 1914.

è fatto vivere in quell'atmosfera di grazia, di sentimentalità e di realismo in cui è rappresentato il mondo umano, con un processo che è proprio antitetico a quello omerico.

In Omero infatti il dio, per la sua essenza antropomorfica, è concepito a simiglianza dell'uomo, ma in lui tutto ciò che è umano, il bene e il male, la potenza e la passione, sono portate al grado massimo, senza che nulla le limiti; il dio è, insomma, un uomo ideale, infinito nelle sue possibilità e fatto libero da ogni debolezza. Perciò la lode più frequente che Omero ha per i suoi eroi è quella di θεοειδής; l'uomo sale verso il divino.

L'arte alessandrina invece, per il suo spirito razionalistico e la tendenza a rappresentare l'umanità e la vita tutta chiusa, e pur grande, dentro i valori terreni, non solo non ama più elevare l'uomo fino al dio, ma non sa rendersi graditi gli abitatori del cielo, se non abbassandoli ad un livello umano ([16]). Quando Era ed Atena (Apoll., *Argon.*, III 6 sgg.), pensa e ripensa (III, 22), capiscono che per salvare Giasone, non c'è che ricorrere ad Afrodite e vanno da lei, sono in fondo due brave borghesi, o, se si vuole, due nobili dame alessandrine che fanno visita ad un'amica, per domandarle un favore. Afrodite, che si stava lisciando i capelli col suo pettine aureo, mentre già Efesto, da bravo marito, era andato al lavoro, si fa incontro, ma non manca di rinfacciare, con ironia sottile e pettegola, la rarità di quelle visite, insinuando che, se le due grandi dee sono venute nella sua casa, deve essere per qualche cosa di ben importante (52 sgg.). Ma poi, come una qualsiasi povera donna, si lascia andare a uno sfogo sui suoi dispiaceri di famiglia, con quel monello d'un

(16) Questa umanizzazione degli dei è già nel teatro di Euripide. Lo stesso processo si verifica nelle arti figurative: la Venere di Cnido è molto più maestosamente « divina » che quelle ellenistiche, intente ad ammirarsi nello specchio, ad acconciarsi graziosamente i capelli o a farsi profumare da Amore (Louvre).

figlio che non le porta rispetto alcuno. E infatti, per convincerlo a colpire Medea, gli deve promettere una bella palla in regalo; e allora Cupido le si aggrappa alle vesti e fa le bizze, perchè, il giocattolo, lo vuole subito subito (Apoll., *Argon.*, III 146 sgg.). L'ambiente non è troppo lontano da quello delle Adoniazuse teocritee. E quando Artemide ritorna a casa dalle sue cacce, quel ghiottone di un Eracle sta a spiare sulla porta d'Olimpo, per vedere se reca qualche buon bocconcino, e tutti gli dei ridono, e la suocera sopra tutti (Callimaco, *Hymn.*, III 142 sgg. Wil.). Nell'inno a Delo, appare anche troppo accentuato il disagio della misera Latona che non trova luogo ove deporre il suo peso. Era vuol salvare Giasone non solo per l'odio che ha verso Pelia, ma anche perchè un giorno l'eroe, che si trovava a caccia in quei pressi, la portò gentilmente sulle sue spalle attraverso la corrente impetuosa dell'Anauro (Apoll., *Argon.*, III 66 sgg.) (17).

Anche Teti che viene sulla riva del mare insieme a Chirone e solleva alto sulle sue braccia il piccolo Achille, perchè il padre Peleo, passando sulla nave Argo, lo veda, è un grazioso bozzetto di famiglia (*Argon.*, I, 557-58); così come è tutto immerso in un'aria di famiglia il racconto della notte in cui Peleo sorprende la sposa a temprare nel fuoco il bambino (*Argon.*, IV, 869 sgg.), o quello teocriteo di Alcmena che si sveglia, ode i vagiti delle sue creature e fa alzare Anfitrione, perchè vada a vedere che cosa accade (XXIV 34 sgg.). Deliziosa è la piccola Artemide (Call., *Hymn.*, III 4 sgg.), la quale, seduta sulle ginocchia di Zeus, prega il suo babbino (ἄππα) di darle verginità eterna e molti nomi, da far invidia persino al fratello, e arco, e frecce...; ma no, l'arco e le frecce gliele daranno i Ciclopi; piuttosto le torce, e la tunica corta, e le Oceanine,

(17) Per questo carattere di minore solennità negli dei di Apollonio cfr. Hémardinquer, *De Apollonii Rhodii Argonauticis*, Parigi, 1872, 35 sgg.

e montagne, e città. Essa tende, tende la sua mano per giungere a carezzargli il mento, ma non riesce; Zeus sorride, dichiara che, per aver una figlia così, è pronto a lasciar gridare quanto crede Era gelosa, e le dà tutto quello che vuole. Siamo molto lontani dall'Olimpo classico, sebbene la mano protesa verso il mento sia il gesto abituale della tenerezza omerica, e Zeus, per confermare la sua parola, anche qui assenta col capo ([18]).

I vincoli di famiglia fra gli dei sono sentiti con tanta naturalezza, che Era chiede a Teti di aiutare la nave Argo, nel passaggio fra Scilla e Cariddi, non solo in nome delle gentilezze che essa le ha sempre usato, ma soprattutto facendo appello al suo cuore di madre, perchè su quella nave in pericolo c'è la donna che diventerà, nelle pianure dell'Eliso, sposa di Achille (Apoll., *Argon.*, IV 810 sgg.); e proprio lei manda, non Iride, al marito, perchè, superando l'antico rancore, gli dia salutari ammonimenti per il passaggio degli Argonauti fra Scilla e Cariddi (IV 822 sgg.).

Per Callimaco (*Hymn.*, II 20-21) Teti diventa un'altra Niobe, che piange senza fine sulla riva del mare il destino del figlio suo e si placa solo al canto d'Apollo.

Virgilio non poteva essere estraneo a queste tendenze, nonostante il suo sforzo di adeguarsi ad Omero, e benchè proprio gli dei introduca nel suo poema, quale primario « ingrediente » di classicità. Venere e Giunone si rivelano in fondo due tipi di donne, come è facile incontrarne per tutte le strade del mondo: una altera e imperiosa, l'altra furbissima nella sua apparenza umile e mite, e però più capace di raggiungere tutto quello che vuole. Giove stesso perde alquanto della sua maestà, e quando stuzzica Giunone, che se ne sta con lui a contemplare la battaglia (X 606 sgg.), è certo molto meno pungente e più bonario che lo Zeus di Δ 5 sgg. nell'analogo episodio; anche Giunone

(18) Cfr. Teti e Zeus: A 501, 527.

che fa la ritrosa, la vittima, per poi insinuarsi, con furberia fine (628-29), è molto più sottilmente donna che non la Era di Omero. In XII 791 sgg. essi discutono come due buoni borghesi: Zeus si duole, ma con tenerezza, senza sdegno, di vedere la sposa sempre crucciata (801-2) e tenta persino la celia (830); poi finiscono per accordarsi, cedendo un po' per uno.

Sono tuttavia toni fuggevoli, latenti, che non modificano l'aspetto volutamente omerico degli episodi; una scena simile a quella che inizia il III libro delle Argonautiche sarebbe stata incompatibile coi criteri di classica dignità che dominano l'arte dell'Eneide. Piuttosto, Virgilio preferisce dare al mondo divino colori della vita pubblica romana, ben degni, quindi, di esso. E come il giudizio di Radamante negl'Inferi, rispecchia la procedura giudiziaria romana, così il grande concilio degli dei in Olimpo (X 1-117), pur restando fondamentalmente omerico, si modella sulle riunioni solenni del Senato, e Venere e Giunone vi combattono con abile e raffinata arte un duello oratorio, nel quale non manca neppure, secondo l'uso del foro, il confronto con la sorte altrui, perchè più appaia da deprecarsi la propria. È sintomatico anzi che uno svolgimento perfettamente uguale abbiano e questa riunione degli dei intorno a Giove, e quella degli uomini intorno a Latino (XI 296 sgg.); anche qui proposta iniziale di accordo, dibattito fra Drance e Turno che la rifiuta, infine chiusura della riunione senza aver concluso nulla. Influssi di arte oratoria si sentono nel monologo di Giunone del 1 libro (37 sgg.) e meglio in quello del VII (più intenso, secondo il canone della progressione artistica), dove il πάθος retorico si accentua in giochi di parole (295) e in diplosi di nomi (306-7). Tutte cose, queste, estranee ai discorsi degli dei omerici, e che, se forse ricordano la maniera callimachea di modellare la vita d'Olimpo su quella delle grandi Corti ellenistiche, rappresentano insieme una

tendenza anacronistica, affatto romana, sentita come elemento di grandiosità costruttiva e formale.

A questa Virgilio non sa rinunciare. Per ingentilire di un caldo soffio di umanità le sue creature divine, non gli restava quindi che l'elemento sentimentale. Qui le inclinazioni speciali della sua anima e della sua arte trovano un libero appagamento ed egli raggiunge gli accenti più vivi.

Venere è, nell'Eneide, più madre che dea. Tale si rivela non solo quando compare ad Enea tra gli orrori della notte di Troia, sollecita della salvezza sua e dei suoi cari, ma anche nella scena, pur di ispirazione così prettamente omerica, in cui, sotto sembianze mortali, si presenta al naufrago, sulla spiaggia deserta di Libia. È chiaro che Virgilio si è ispirato all'incontro di Ulisse con Nausicaa e all'Atena-giovinetta che indica all'eroe la reggia di Alcinoo, ma già qualcosa di più moderno si nota nella cura, tutta ellenistica, con cui è minutamente descritto l'aspetto della giovane cacciatrice, secondo il tipo caro anche all'arte figurata (19), e nella naturalezza, affatto umana, con cui essa, per prima, si rivolge all'eroe, chiedendo delle compagne. Ma più che altro il poeta vuol subito farci sentire, che si tratta d'una madre accorsa all'incontro del figlio suo: *Mater* (I, 314) e *filius* (325) sono le parole con cui li presenta. Soltanto una madre e soltanto un figlio. Per questo Venere agisce e parla dentro limiti puramente umani: non dice nulla di straordinario, neppure per consolare Enea, sebbene qui, per mantenere la verisimiglianza, Virgilio avrebbe potuto appellarsi all'artificio usato da Omero per Atena-Mentore, che concilia insieme il suo aspetto umano e la sua sapienza divina, dicendo di avere in cuore « un segreto presagio » che Ulisse ritornerà. Venere invece, proprio come una creatura mortale, non sa che interpretargli favorevolmente un prodigio comparso allora nel cielo. E tutto materno è quel-

(19) Cfr. la Diana di Versailles.

l'interrompere il figlio, mentre narra le sue sventure, perchè non può sentirle, non può sopportare di vederlo così, gemente (385).

Anche Omero aveva rappresentato in Teti che sale dal profondo mare, al pianto del figlio, e seduta accanto a lui sul lido deserto, gli prende la mano e lo consola, il tipo dell'amore materno (A, 357 sgg.; Σ, 70 sgg.). Ma Achille la sente più come dea che come madre, e dea la chiama, e non le chiede se non che invochi Zeus per lui, grazie appunto alla sua natura divina, ad un fatto accaduto una volta in Olimpo. Nell'amore dell'eroe verso la madre c'è ancor meno sentimentalità che in quello di lei per il figlio doloroso. Invece Enea, parlando di Venere, dell'aiuto che gli prestò durante le lunghe peregrinazioni, ne rileva fortemente il lato materno: *matre* (si badi, in prima sede) *dea monstrante viam* (382). E quando essa si allontana, fatta nota nel roseo fulgore del collo, nel peplo che giù le ricade fino ai piedi, dietro quel fluttuare divino di luci e di veli, non resta che l'amore di un figlio proteso verso la madre ([20]), il rimpianto di non averla riconosciuta prima, non per ottenere un aiuto, ma solo per stringerne la mano fra le sue, per dirle tante cose, per udirne tante da lei. Quanta amarezza in quel dover confessare che anch'essa, la madre, ha ingannato il suo « natum »!

No, non l'ha ingannato: perchè prima essa ha chiesto per lui non l'aiuto breve dell'oggi, ma la gloria che duri in eterno. Certo il colloquio di Venere con Giove si ispira assai da vicino a quelli di Atena (α 44 sgg.; ε 7 sgg.) in favore di Ulisse, e di Tetide (A 501 sgg.) per Achille. Ma oltre ad essere inquadrato nello schema della suasoria, con la deplorazione della propria sorte, il confronto con l'altrui, per rilevarne meglio l'ingiustizia, e infine l'ascesa patetica

---

(20) Si badi alla contrapposizione di « patuit dea » e « matrem adgnovit » (405-6).

finale con perorazione, un calore tutto nuovo viene alle parole di Venere da quel suo così tenero identificarsi con Enea, dal sentire le sventure di lui come sventure proprie, le promesse fatte a lui come fatte a lei stessa (*nos prodimur.... atque Italis longe disiungimur oris; sic nos in sceptra reponis?* I, 250 sgg.).

Enea è suo (*meus Aeneas* 231); per lui ella bagna di lacrime i suoi begli occhi lucenti (228). Così commossa, e affettuosa, e umanamente materna, non è certo la Tetide omerica; essa, come Atena, prega sopra tutto in nome della « pietas » del suo protetto, la quale è meritevole di un adeguato compenso, e della giustizia che i suoi nemici calpestano, nel fargli torto: Venere invece chiede misericordia per le sventure, per il riposo agognato e non ancora raggiunto (241; 249). Giove, anch'esso, ha toni nuovi, più delicati: c'è una certa leziosità ellenistica nel sorriso che gli anima il volto (ed è, quel volto, capace di serenare il tempestoso cielo!), dinanzi al pianto di Venere bella, nella voluttà, quasi, con cui sfiora le labbra della figlia ([21]). Per il rimprovero fin troppo audace di lei, non ha l'amaro sdegno dello Zeus omerico contro Atena, ma solo una parola di dolce conforto: *parce metu Cytherea* (256).

Questa pietà tutta umana di Giove verso coloro che soffrono appare ancor più chiara nel colloquio con Alcide, a proposito di Pallante vicino a morire (X 464 sgg.).

Alla preghiera, purtroppo inutile, dell'eroe, Ercole piange ([22]), con un dolore certo più vivo e insieme più umano di quello che prova il figlio di Crono, nella scena parallela per la morte di Sarpedone (Π 431 sgg.). E nel di-

---

(21) Cfr. ciò che abbiamo detto più sopra di Artemide e Zeus nell'inno III di Callimaco.

(22) Non credo si possano interpretare come lacrime le gocce di sangue che Zeus versa sopra la terra per la morte di Sarpedone; è piuttosto la pioggia sanguigna come triste presagio che compare anche in Λ 53-54. In ogni modo sarebbe un pianto divino, miracoloso, di fronte a quello tutto umano di Alcide.

chiarare impossibile la grazia della salvezza, Giove non è freddo e crudele come la Era omerica, ma cerca di consolarne il figlio (*natum*) con parole amiche (466), quasi soffrendo della sua impotenza di fronte al destino, quasi ponendogli innanzi, a consolarlo, il suo stesso dolore (469). E quando egli allontana gli occhi dal campo dei Rutuli, per non vedere la triste fine del giovane guerriero ([23]), è certo molto lontano dal Cronide Zeus che se ne sta beato a guardare « la gente che uccide e che muore » (Λ 83), e piuttosto ricorda, se pure con maggior dignità, la Era di Apollonio che, divorata dall'ansia nel veder gli Argonauti in pericolo, al passaggio fra Scilla e Cariddi, si avvinghia disperatamente ad Atena (*Argon.*, IV 959).

Le medesime osservazioni si possono fare per il colloquio di Giunone con Giuturna (XII 134-60): anche la dea sente la pena, la mortificazione, quasi, di non poter far nulla per salvare Turno, per risparmiare questo dolore alla Ninfa, onore dei fiumi, nonostante il suo affetto, grande davvero, se ha potuto vincere la gelosia; anch'essa, come Giove, non ha cuore di guardar la battaglia. E c'è nel consiglio, due volte ripetuto (152-3; 157), di tentar almeno qualcosa per salvare il « fratello », quasi una segreta speranza che il crudele destino (149-150) possa non avverarsi, quasi il tentativo di illudere ancora e l'altra e se stessa (157). Giuturna, sorella, piange.

Sono due donne che soffrono per il pericolo che minaccia il loro caro, come Alcmena e Megara unite nell'ansia per Eracle lontano e in mezzo ai travagli (Mosco, IV), come Calciope e Medea preoccupate per la sorte dei figli e nipoti. E Giuturna è molto più che l'Iride omerica, messaggera di Era, molto più che Atena, la quale scende, dopo il concilio degli dei (Λ 86 sgg.), a far rompere il patto, molto più che tutte le divinità omeriche che proteggono

(23) Gli dei hanno pietà dei combattenti anche in X 758 sgg.

l'uno o l'altro eroe per antiche ragioni mitiche od egoistiche. Le dee di Virgilio aiutano per amore: Venere perchè madre, Giuturna perchè sorella. Per questo anzi il poeta ne ha inventato, pare senza l'appoggio di nessuna tradizione, la parentela con Turno. E quando essa balza sul cocchio di lui, a prendere il posto di Metisco, è animata da ben altro spirito che non Atena, la quale sale ritta presso Diomede (E 837 sgg.) per eccitarlo alla lotta, per combattere insieme, nella gioia del furore guerriero che anima lei ed Era e Ares (E 711 sgg.). Giuturna vuol soltanto sottrarre il fratello alla morte, ed ha paura per lui (449; 468).

Così, come sorella (632, 682, 679) affettuosa e umanamente impotente, la sente anche Turno; e non le chiede aiuto, come a una Ninfa divina, ma solo la compiange per la triste sorte che le è serbata, essa che vedrà il suo fratello morire ([24]). Tutto umano, chiuso dentro il gesto disperato delle donne di Omero (X 406; Y 284-5) è questo suo dolore, quando vede che Turno è perduto; la stessa immortalità le diviene ora un peso ([25]) e se ne lagna con Giove: ormai la sua vita non potrà più aver nulla di dolce e vorrebbe, come l'Antigone di Sofocle, scendere sotterra col fratello infelice (881).

Colori moderni modificano e ravvivano l'ispirazione omerica anche nell'episodio di Venere che si reca da Vulcano, a chieder le armi per il figlio (VIII, 369 sgg.). Poi che Virgilio accoglie la tradizione che la fa sposa all'industre dio, Omero non lo soccorre solo con la scena fra Tetide e Efesto (Σ 369 sgg.), ma pure con quella fra Zeus ed Era (Ξ 292 sgg.): anzi, che Virgilio pensasse a quest'ultima, è

---

(24) Si ricordino le Eliadi sorelle che piangono lacrime d'ambra sopra la morte di Fetonte (Apoll., *Argon.*, IV 603 sgg.) e le Esperidi, che, con le bianche mani sul capo, gemono intorno al serpente Lado ucciso da Eracle. (Apoll., *Argon.* IV, 1406 sg.).

(25) Così Venere, nel compianto per Adone morto (Bione, 52-53), depreca di esser dea, perchè non lo può seguire nell'Ade.

dimostrato da alcuni particolari che, perfettamente adatti alla situazione omerica, sono invece un po' strani, riferiti a quella virgiliana ([26]). Ma la seduzione in Omero è dovuta a un motivo mitico ed esteriore, alla « cintura di grazie » che Era s'è fatta prestare da Afrodite e in virtù della quale Zeus, appena la vede, subito si accende di una impetuosa passione (294), la quale è il centro di tutto l'episodio. Virgilio ne fa invece una « scena d'alcova », dove il fascino esercitato abilmente dalla donna bella guadagna a poco a poco, per un lento trapasso psicologico, l'uomo da prima ritroso. Venere sa dire paroline care (*carissime coniunx* 377) che l'Era omerica ignora, sa insinuarsi a poco a poco, dolcemente ([27]), e quando alfine le sue bianche braccia avvolgono il collo di Vulcano, egli si sente tutto pervaso da un fuoco ([28]), dice a sua volta parole gentili e le concede tutto quello che vuole. Venere ha vinto, non per la « cintura di grazie » e neppure per i dardi di Cupido, ma solo in nome della sua bellezza, della sua arte squisitamente femminea (393; 404). È tutta una scena di spirito ellenistico che trasforma in grazia un po' leziosa la nuda brutalità omerica e a questa accenna solo fuggevolmente. Lo stesso amore materno si esprime con una dolcezza assai maggiore che in Omero ([29]): Venere è subito presentata come una « madre » (370), addirittura atterrita per il pericolo del figlio suo, la tenerezza che li lega, li fa uni (386), e il poeta, con una contrapposizione di parole, propria soltanto della

---

(26) Cfr. l'appellativo πατήρ adatto per Zeus (Ξ 352), ma strano per Vulcano (394), e il motivo dell'inganno, vero per Era (300; 329), ma non per Venere (393).

(27) Anche qui si osservi lo schema oratorio. La cosa è notata anche da Servio: *sane haec oratio rethorica suasio est.*

(28) Cfr. la concezione ellenistica dell'amore come fuoco che strugge.

(29) La relazione fra le due scene è fatta volutamente sentire con 383-84. Il poeta antico si gloria di ispirarsi ai grandi modelli.

raffinata tecnica nuova, sa accentuare il *pathos* della richiesta (*arma rogo, genetrix nato* 383) ([30]).

Lo stesso mito di Vulcano e dei Ciclopi rappresenta qui una posizione di compromesso tra forme antiche e nuove. L'Efesto omerico ha la sua casa nel cielo e quivi lavora, da solo; è un fabbro, ma un divino fabbro, che usa strumenti fatati chiusi in un'arca d'argento, mantici che spontaneamente soffiano or forti or leni, secondo il bisogno; egli sa costruire magiche cose: lebeti che si muovono per virtù propria, fanciulle d'oro che lo servono. Più tardi il mitico ufficio del fabbro divino passò ai Ciclopi, e per le nuove tendenze realistiche, la loro officina divenne un'officina vera, risonante per largo spazio di sordi rumori e da cui si sprigiona un calore tremendo; Efesto scompare ([31]).

Virgilio prende da Omero la figura di Vulcano con la sua casa e l'aureo talamo sulla cima d'Olimpo, ma l'officina è giù, presso il mare di Sicilia, e i Ciclopi del mito nuovo lavorano ai suoi ordini ([32]), nell'antro assordante di rumori come un comune laboratorio. Anzi, conforme ai canoni della poesia ellenistica ([33]), attenta ad ogni occasione per arricchire gli episodi con note erudite, essi sono descritti nel-

---

(30) Anche nel consegnare le armi, Tetide (T 1 sgg.) non cerca così teneramente come Venere l'abbraccio del figlio (VIII 615).

(31) Cfr. Callimaco, *Inno ad Artemide* 46 sgg: Apoll., *Argon.*, I 730 sgg. Infatti la descrizione della tunica di Giasone è un passo di gusto prettamente ellenistico; quando si parla invece del passaggio di Argo tra Scilla e Cariddi, dove è rimesso in azione, sia pure modificandolo, l'apparato divino omerico, nell'antro presso il mare di Sicilia abita Efesto (IV 760 sgg.; 956 sgg.) e dei Ciclopi non si fa più parola.

(32) Così in Hor. *Carm.* 1, 4, 7 e Apoll., *Argon.*, III, 41. Questa contaminazione di miti è anch'essa cara agli Alessandrini.

(33) Note di tecnica ellenistica sono anche il prezioso « *calyps* » (421; 446) nel senso di ferro, e l'attributo « Lemnius » dato a Vulcano, col quale il poeta erudito contamina la versione della saga che segue, con quella che faceva Efesto caduto a Lemno e qui avente la sua officina. Si noti anche l' αἴτιον del nome dato all'isoletta (422).

l'atto di lavorare non arnesi qualsiansi, come in Omero, ma proprio quegli oggetti speciali che la mitologia poneva come attributi di ciascun dio: i fulmini di Giove ([34]), il carro di Marte e l'egida di Minerva con la terribile Gorgone.

Sempre la medesima tendenza a porre in rilievo il carattere sentimentale della divinità, oscurandone in un certo senso il lato sopraumano ([35]), e insieme il gusto ellenistico del realismo minuto trasforma e riduce ad un piccolo quadro di genere l'episodio della guarigione di Enea (XII, 383 sgg.): il ferito, appoggiato alla sua asta, freme di dolore, senza lacrime; intorno piangono il figlio e gli altri. Il medico ([36]), con la tunica rovesciata sino ai fianchi, come è costume, si affanna a tentare tutti i mezzi per estrarre il dardo maligno dalla ferita, con potenti erbe medicinali, con le dita, con la pinza. Ma invano. E intanto il rumore dell'armi si fa sempre più vicino, il cielo si oscura di polvere e ormai da presso cadono i dardi. Tutta questa vivezza di rappresentazione manca negli episodi omerici che è facile indicare come fonte prima di quello virgiliano; e chi porta soccorso non è l'Apollo di II 508 sgg. Non egli risponde alle invocazioni di Japyx (405), ma la madre, « *Venus genetrix* », chiamata dal dolore indegno del figlio (411-12); ed essa non agisce miracolosamente, istantaneamente, come è nell'omerica guarigione di Glauco, ma solo infondendo invisibile dentro l'acqua, adoperata dal medico per lavare la ferita, il succo del dittame colto sull'Ida ([37]) e di cui sanno servirsi le capre selvagge (414), ad esso tuttavia è aggiunta l'omerica e divina ambrosia.

---

(34) Cfr. Apoll., *Argon.*, I 730 sgg., dove ciò costituisce una delle scene di cui è ornata la tunica di Giasone.

(35) L'Heinze (*op. cit.*, 233) cita l'episodio come esempio di « miracolo ridotto ».

(36) Anche la leggenda di Japyx, d'invenzione virgiliana, ha carattere sentimentale.

(37) Così Venere ricorda Medea che salva Giasone col succo di magiche erbe.

Così il meraviglioso che chiameremo « omerico », nell'atto stesso in cui viene introdotto per classicismo, si contamina di elementi moderni. D'altro canto derivazioni dall'Iliade e dall'Odissea sono chiamate, con gioco sottile, a mantenere entro una cornice classica il « meraviglioso ellenistico ».

Anche l'epica alessandrina infatti non potè rinunciare del tutto al fantastico e lo cercò nel campo della superstizione e dell'occultismo, che ancora avevano presa sull'animo del volgo e non di quello soltanto, con sortilegi e incantesimi, influssi di morti o di divinità maligne e infernali, oracoli e presagi ambigui e strani, o nel mondo favoloso degli alberi e degli animali che parlano e delle metamorfosi più diverse, dei mostri semi-ferini e delle belve dalla ineluttabile forza, contro cui combattono e vincono Eracle e Teseo e Giasone (38). Alla divinità non è serbato che un posto assai scarso, e sono in prevalenza divinità minori e locali, dei monti, dei fiumi e delle selve, che era facile connettere col gusto eziologico e aretologico così vivo fra gli ellenisti: prime fra tutte le Ninfe, di cui il poeta alessandrino si compiace in modo particolare, perchè si prestano a descrizioni delicate e graziose, sì da farne creature di bellezza (39).

Abbiamo visto come Virgilio si compiaccia del motivo di Aletto infernale e della Ninfa Giuturna, pur classicizzando la prima nell'ufficio di Iride messaggera di Giunone e la

---

(38) Il « meraviglioso » non è un ingrediente qualsiasi, uguale per tutte le epoche, senza riguardo al loro carattere particolare. Se l'anima religiosa dell'uomo medioevale s'incantava di leggende di Santi e di miracoli di Madonne, per far sognare l'uomo del Rinascimento, l'Ariosto ebbe bisogno della smagliante bellezza del mondo cavalleresco, di leggende d'amore e di magia, dell'ippogrifo e del castello di Atlante.

(39) Anche Omero conosce Idotea e Ino la bianca che getta al naufrago Ulisse la cintura salvatrice, e le Nereidi sorelle di Teti; ma è caratteristica dell'ellenismo non solo la maggior frequenza del motivo, ma sopra tutto questa bellezza della rappresentazione.

seconda in quello di Atena, aiuto dei guerrieri. Anche il dio Tiberino, in quanto divinità locale, e così come appare, tra i pioppi, vestito del glauco mantello e col capo ornato di canne, sebbene il modo dell'apparizione, nel sogno, sia quello solito della poesia classica, richiama molto più da vicino il tipo della divinità fluviale dell'arte alessandrina che non lo Scamandro omerico (Φ 212 sgg.); infatti, nella preghiera che subito a lui rivolge, Enea lo associa alle Ninfe locali.

Anche l'oleastro sacro a Fauno, che i Troiani non hanno rispettato e che ora, ascoltando l'invocazione di Turno, rende vani gli sforzi di Enea, per estrarre da esso la lancia che vi si è conficcata (XII 766 sgg.), è riduzione moderna dell'episodio di Asteropeo che non riesce a strappare dal suolo l'asta d'Achille (Φ 174), e rientra nel motivo ellenistico degli alberi sacri a divinità agresti, la cui violazione procura vendette da parte del dio. Tale è la storia del padre di Parebio, che abbatte un albero sacro a una Ninfa Amadriade (Apoll., *Argon.*, II 476 segg.), e il noto mito di Erisittone (Callimaco, *inno a Demetra*, 24 segg.). In modo ancor più simile Riano narra che Aristomene, per aver voluto sorpassare, contro il divieto di un oracolo, un albero sacro ai Dioscuri protettori di Sparta, perde lo scudo e, mentre indugia a cercarlo, compromette le sorti della battaglia (Pausania IV, 16, 1). Ma in Virgilio il motivo è tutto chiuso fra quelli omerici della fuga di Turno inseguito da Enea, come Ettore da Achille, e della divinità che, porgendo l'arma (XII, 772 sgg.), serve soltanto a interrompere la corsa e a porre di fronte, in duello, i due nemici, come fa Atena-Deifobo (X 273 sgg.).

Turno, al pari di Ettore, prima di iniziare la lotta, sente la fine vicina. Ma alla sorpresa dolorosa del Troiano che, volgendosi, non scorge più il fratello, e comprende che un dio nemico l'ha tratto in inganno, è qui sostituito il volteggiare malauguroso di un corvo sul capo del rutulo eroe. Il motivo appartiene al mondo della superstizione e compare

anche nel noto aneddoto di Valerio Corvo (Livio VII 26; Quintil., *Inst.*, II 4, 18); anche Plutarco (*Brutus*, 39, 2) racconta che tali uccelli svolarono funesti sul campo di Cassio, la vigilia della battaglia di Filippi. Però, ancora una volta, la cosa non è narrata per sè, ma si inquadra nello schema classico di Zeus che manda presagi ai mortali, per mezzo dei suoi ministri; infatti sotto le sembianze del corvo malauguroso, è nascosta una delle *Dirae* che Virgilio, conforme all'importanza data dagli ellenisti a tali dee inferne, per influsso della tragedia, pone quali ministre di Giove in luogo dell'omerico Ermete.

Esaminiamo infine l'episodio delle navi mutate in Ninfe, col quale Virgilio indulge ad uno dei motivi di meraviglioso più usati dagli Alessandrini, sia o non sia esso di invenzione virgiliana (IX, 77 sgg.). Per vero le lontane origini del prodigio metamorfico (e forse l'ispirazione stessa del poeta), sono in Omero, che narra della nave dei Feaci mutata in rupe da Posidone. Nella poesia ellenistica tuttavia non solo esso diventa assai più frequente, ma è trattato con ben altra potenza e perizia d'arte. E mentre in Omero la divinità agisce direttamente, premendo la nave contro il fondo, qui, conforme alla tecnica nuova, solitamente seguita anche da Ovidio, essa rimane più in ombra, è solo una voce che suona non si sa di dove, e più che sull'atto della metamorfosi in sè, l'attenzione si accentra sull'effetto pittorico di quelle navi, che come delfini ([40]) si gettano a capofitto nel fondo e ne ricompaiono fanciulle, a librarsi sul mare. E poichè il prodigio avviene grazie al sacro legno di cui furono costruite ([41]) e che Cibele volentieri donò ad Enea, dalla selva a lei dedicata sull'Ida, anche l'intervento della divinità, a compiere la metamorfosi, rientra nel so-

(40) Comparazione tradizionale negli ellenisti (cfr. Apoll., *Argon.*, IV 933 sgg.).

(41) Si ricordi la nave « Argo » cui Atena infisse nella chiglia una trave di legno dodoneo, la quale è miracolosamente dotata di parola (Apoll., *Argon.*, IV 580 sgg.).

lito schema dell'aiuto prestato da essa a qualcosa di caro in pericolo.

Però Virgilio non dimentica neppur qui la sua prediletta tradizione antica: il prodigio era stato già da tempo deciso in Olimpo da un accordo fra Cibele e Giove, come da un accordo fra Zeus e Posidone è deciso il mutamento in rupe della nave Feacia (ν 125 sgg.). Per cogliere l'artificioso accostamento dei due passi, può forse servire (se non è troppo sottile) l'osservazione che, mentre nel discorso d'Olimpo la metamorfosi è annunciata come azione di Giove, in realtà la compie Cibele, direttamente in suo nome, per i suoi legni, come è nelle solite metamorfosi ellenistiche e ovidiane.

Esse, divenute, da navi ornate di bronzo, ninfe leggere danzanti sul fiume, compaiono ad Enea, quando egli ritorna da Evandro, nella pacata notte di luna (X. 215 sgg.). Frusciano intorno, insieme, e Cimodocea posa la sua destra sopra la poppa e nuotando lievemente con l'altra mano, parla: narra la storia sua e delle compagne, secondo un uso frequente, anch'esso, nelle metamorfosi. Il quadro è di una pittoricità e di una grazia veramente grande, moderna. Si pensa alle Nereidi di Apollonio che si gettano dall'una all'altra la nave, nel pericoloso passaggio di Scilla e Cariddi, come fanciulle graziosamente giocanti con una palla, e a tutte le numerose descrizioni di Ninfe marine e montane, fruscianti e leggere, di cui si compiacquero la poesia e l'arte alessandrina ([42]).

Ma il poeta cerca di dare un'utilità organica all'episodio di bellezza, non solo attraverso il motivo generale dell'aiuto ([43]) che è comune agli interventi di Ninfe da Omero (Idotea δ 364 sgg.; Ino ε 333 sgg.) ad Apollonio (le Espe-

---

(42) Cfr. anche Catullo LXIV 14 sgg.; Vahlen, *Opusc.*, II 223.

(43) Il gesto di spinger la nave, è il consueto delle divinità marine (cfr. Apoll., *Argon.*, IV 1609 ecc.).

ridi II, 1423 sgg. - le Nereidi IV, 934 sgg. ecc.), ma facendo Cimodocea « *doctissima fandi* », se pure senza giustificazione nel mito, in modo che essa possa dare ad Enea notiza di ciò che è avvenuto durante la sua assenza e premunirlo contro l'insidia di Turno, come Atena Telemaco, contro quella dei Proci (*o* 27 sgg.). Così anche qui, sebbene per vie trasverse, è dato alla divinità nuova un ufficio classico.

CAPITOLO III

IL VIAGGIO DI ENEA E LE NARRAZIONI ELLENISTICHE

Enea che, allontanatosi dalla sua terra, percorre i mari in cerca di una patria nuova, somiglia ai numerosi colonizzatori e fondatori di città, di cui, nell'età alessandrina, si erano volentieri raccontate le gesta. La stessa tradizione pseudostorica aveva foggiato la vicenda su questo schema, presentandola come un lungo viaggio verso la terra lontana, guidato da presagi e da oracoli, e interrotto da numerose e lunghe soste, sia per riannodare antichi rapporti di amicizia, sia perchè il regime dei venti o l'inclemenza dei mesi tempestosi obbligavano ad interrompere la navigazione. Un viaggio dunque monotono e uguale, povero di interesse, certo molto diverso dall'avventuroso peregrinare di Ulisse verso Itaca, da cui la maligna azione di divinità nemiche senza posa lo tiene lontano, gettandolo fuori del cammino ben noto, in mezzo ad avventure d'ogni genere, ai più svariati ed insieme favolosi pericoli. Per lui ogni sosta è un trovarsi a faccia a faccia con qualcosa di mostruoso e di imprevedibile, contro cui deve lottare, sorretto dalla sua inesauribile astuzia. Persino l'arrivo alla terra dei Feaci, dove l'ospitalità di Alcinoo doveva riuscirgli non solo sicura, ma giovevole, per tornare, finalmente, alla patria, si presenta dapprima come una paurosa incognita, e quando il naufrago, sbattuto dai flutti, riesce finalmente a

gettarsi sfinito sulla riva del fiume, i più neri timori ne occupano la mente e già egli s'attende d'essere, come sempre, giunto in un luogo dove ostilità di uomini e di cose metteranno in pericolo la sua misera vita. È difficile sostenere, per un poeta come Omero, che questo pessimismo trovi la sua ragione soltanto nella raffinata tecnica artistica del contrasto, perchè più dolce e più consolante, poi, sia l'apparire di Nausicaa. Il motivo è altro, più generale: questo continuo pericolo di vita che minaccia Ulisse, insieme all'indole stessa, favolosa, delle avventure, è il centro su cui poggiano l'interesse e la vivezza dell'Odissea, e dinanzi al quale l'anelito verso la patria lontana, il dolore di non poterla raggiungere mai rimane incomparabilmente più in ombra.

Per Enea, invece, il fondo stesso della tradizione (1) che ne poneva il viaggio fra la Troade e il Lazio svolto tutto fra paesi noti e gente amica, rendeva, se non impossibile, certo meno spontanea la gravitazione dell'interesse in questa sfera esteriore, mentre d'altra parte le tendenze sentimentali della poesia ellenistica, di cui è tutto vivo Virgilio, invitavano a mettere in luce l'anima dell'eroe, la gioia o il dolore del suo lungo andare. Non perchè mancasse, allora, l'amore del meraviglioso, del peregrinare fra genti ignote e terre piene di mistero; chè, anzi, proprio su questo punto poggia tutto lo svolgimento del romanzo, nella tarda età alessandrina. Ma Apollonio stesso, quando si era trovato, per il IV libro delle sue *Argonautiche,* di fronte al problema del ritorno dei suoi eroi, il cui viaggio, compiuta l'impresa, per vie già percorse, sarebbe riuscito troppo monotono, l'aveva risolto facendo loro seguire un itinerario nuovo, il cui interesse, più che nei luoghi visitati, sta nel timore dei nemici che inseguono, e meglio ancora nell'ansia angosciosa

(1) Per gli elementi costitutivi della saga di Enea, prima di Virgilio, cfr. Cauer *Die römische Aeneassage von Naevius bis Vergil,* Fleck. Jahrbücher, Suppl. XV 104 sgg.

di non sapere la strada, nell'alternanza di gioie e di dolori cui dà luogo la rivelazione progressiva, ma sempre limitata, che di essa dànno le Ninfe di Libia (2) o il marino Tritone (3). Nessun pericolo grave minaccia la vita degli Argonauti, se non l'impresa stessa del vello o le insidie del mare; il meraviglioso, lo strano è narrato più come caratteristica dei luoghi attraversati o veduti passando, che non come avventura vissuta direttamente dagli eroi; invece gran parte è fatta alla loro ansia, al timore, alla disperazione (4).

Questa incertezza di via e di meta, questo lungo errare prima di raggiungere la terra in cui fermarsi, erano, del resto, se anche poco sviluppati artisticamente, alla base delle aride storie dei colonizzatori, che, consultato l'oracolo, a causa della sua ambiguità che induceva facilmente in errore, si rivolgevano a terre non destinate dai fati, e da cui poi pestilenze e siccità o qualche altro male li obbligavano ad allontanarsi; verso un nuovo, egualmente incerto cammino (5). In quest'angoscia di muovere sul mare, fra una patria ch'è crollata tra le fiamme e un'altra di cui non si sa neppure ripetere, nel sogno, il nome (6), in questa vicenda continua di gioie e di dolori, di speranze subito frustrate in amari sconforti su cui cala, in fine, lugubre e greve, la morte del padre (7), Virgilio ha posto l'interesse più vivo

---

(2) Apoll., *Argon.* IV 1313 sgg.; anche qui il consiglio è dato in forma oracolare, oscura.

(3) Apoll., *Argon.*, IV 1571 sgg.

(4) Apoll., *Argon.*, IV 1245 sgg.; IV 1700 sgg.

(5) Cfr. la fondazione di Cirene (Herod. IV 150) e gli altri raffronti che dà R. Heinze *op. cit.*, 85.

(6) Di Italia (Esperia) parlano poi i Penati, in Creta; ma l'ansia continua, perchè, noto il nome, rimangono le difficoltà della rotta.

(7) A parte le speciali ragioni che Virgilio potè avere per far morire Anchise a Drepano, il motivo, in sè, della morte di uno dei partecipanti alla spedizione, con relativo dolore e compianto dei compagni, compare più volte nelle Argonautiche (cfr. Tifi, II 851 sgg.; Idmone, II 815 sgg.; Mopso, IV 1502 sgg.).

delle peregrinazioni di Enea, riuscendo così a mantenersi vicino alla tradizione, e insieme a sollevare a grandiosità di poesia il suo racconto (8).

I Troiani partono « *incerti quo fata ferant, quo sistere detur* », si sentono trascinati (*agimur*), da una forza fatale, ineluttabile, verso approdi lontani, d'esilio; così, fin dall'inizio del libro, si esprime tutto il dolore e la stanchezza del vinto infelice, al quale non sono rimaste che poche, care cose (III, 12), cui trovare pace; tutto il male che consuma, di dentro, che pesa e prostra, assai più dei pericoli che minacciano la vita di Ulisse, ma eccitano, insieme, la sua energia, dandogli, quasi, la gioia e l'orgoglio di superarli. E quando Enea giunge presso Eleno, e vede la rinata, piccola Troja di lui, lo commuove non il fatto di quella resurrezione, in sè, ma il pensiero della tranquillità, del riposo che Eleno ha raggiunto ormai, mentre egli ancora deve andare sui mari, esule e stanco (III, 493 sgg.). E il poeta gli fa predire da Eleno non la gloria, ma solo la pace, il termine delle fatiche (393 sgg.) (9). Certo Virgilio ha saputo elevarsi in tutto questo ad un grado di commozione e di bellezza che è ignoto ai narratori ellenistici, e non poteva nascere se non da un'anima come la sua, così squisitamente sensibile e attenta alle vibrazioni del sentimento; ma evidentemente la tendenza è la stessa, e uguali i mezzi sfruttati, primo fra tutti l'incertezza del viaggio, grazie agli oscuri oracoli apollinei.

L'importanza di Apollo nelle peregrinazioni di Enea fu notata da molti, fra gli altri dallo Heinze che la spiega con le tendenze adulatorie dell'Eneide, perchè Apollo era il dio protettore di Augusto (10). Non credo che Virgilio

---

(8) Cfr. Castiglioni: *Il III libro dell'Eneide*, in « Studi Virgiliani » II, Roma, Ist. di Studi Romani, 1931.

(9) Cfr. anche III, 85-86; cercano una città « *mansuram* » e « *propriam* ».

(10) Cfr. *op. cit.*, 84 sgg. Il dio-guida in Omero è invece Ermete (Ω 334-5).

spingesse il suo desiderio di onorare il principe fino al punto di preoccuparsene nella costruzione stessa, più intima, del poema. Bastavano a ciò poche allusioni particolari; e del resto, se così fosse, bisognerebbe spiegare perchè mai l'importanza di Apollo sia localizzata solo in questo III libro, e non si continui, qui, a metter in luce l'aiuto di Venere, anch'essa gradita alla casa Giulia, conforme a quanto era stato fatto in altre parti del poema (11). Forse è più esatto pensare che Virgilio voglia rifarsi anche in questo alle narrazioni alessandrine (12) che ponevano Apollo come dio ἀρχηγέτης per eccellenza (13). Tale egli è chiamato già in Pindaro (*Pith.*, 5, 56), tale lo canta Callimaco (*Hymn.*, II, 55 sgg.); a lui sacrifica Giasone sul punto di partire per la sua impresa e nelle tappe del cammino, poichè anche Apollonio il quale, per la sua posizione di compromesso fra antico e nuovo, è molto vicino a Virgilio, attribuisce l'aiuto e la protezione nel viaggio all'omerica Era, senza però rinunciare del tutto ad Apollo. Infatti, se la dea provvede al passaggio fra Scilla e Cariddi, Apollo, apparendo luminoso nel buio che d'un tratto s'è fatto sulla terra e nel cielo, rischiara la via agli spauriti navigatori (IV, 1706 sgg.), e, unico fra gli dei, si mostra direttamente agli Argonauti nell'isola Tiniade, abbagliante di bellezza e di luce (II, 674 sgg.).

---

(11) Il che sarebbe stato anche più consono alla tradizione.

(12) Appunto perchè Virgilio aveva bene presenti questi racconti di **κτίσεις**, usa con frequenza un altro motivo che dovette essere importante in esse: la costruzione della città. Enea vede Cartagine sorgere, nelle mura e nei suoi edifici grandiosi (I 421 sgg.): Diomede è trovato dai legati mentre sta fondando la città di Agrippina (XI 246). Anche l'uso di dedurre un augurio dalla prima cosa vista all'arrivo (III 537); cfr. in Giustino XVIII 4, « l'omen » di Cartagine) e quello di dare alla colonia i nomi della madre patria (III 349) sono tradizionali in queste narrazioni.

(13) Cfr. Roscher, *Mythol. Lex.*, I 440 sgg. Curtius, *Griech. Gesch.*, I 494 sgg.; Jessen, *R. E.* II, 441. Per Apollo come guida di Enea nel suo fatale andare cfr. anche Orazio, Carme secolare 37.

Quale dio della fondazione di città e colonie, esso è ricordato anche da Evandro, quando dice che lo guidarono esule dalla patria, per le estreme regioni del mare, fino alle sedi latine, « *Carmentis nymphae monita et deus auctor Apollo* » ([14]). Latino gli consacra, nel fondare Laurento, l'« omen » stesso della fondazione: una pianta di lauro. Di lui come del dio guida di Enea, si parla anche al di fuori del III libro. Nella preghiera che l'eroe gli rivolge, al suo approdo a Cuma, al motivo immediato della richiesta dell'oracolo si aggiunge quello del ringraziamento per l'aiuto prestato nel viaggio (VI, 58-61), secondo un modo caro alla poesia delle κτίσεις e ad Apollonio stesso; anzi è significativo che qui gli venga attribuito anche l'approdo in Libia, mentre, nel primo libro, esso è, omericamente, ascritto a Nettuno che placa il mare, dopo che l'inimicizia di Giunone l'aveva fatto sconvolgere dal compiacente Eolo. Anche l'accenno del IV libro (345) ad *Apollo Gryneus* ed alle « *Lyciae sortes* », e la profezia di cui si parla a proposito di Palinuro (VI, 344 segg.), che non trovano corrispondenza in alcun punto dell'Eneide, fanno credere che Virgilio volesse dare importanza anche maggiore di quella che ora appaia al dio ἀρχηγέτης degli ellenisti.

In ogni modo, almeno nel racconto che l'eroe fa dei suoi viaggi, è manifesta la tendenza a porre le predizioni apollinee quale nodo dell'azione. Infatti tutte quante le soste di Enea, tranne quella ad Azio di scopo eziologico, e l'ultima sulla costa sicula, in cui è manifesta l'intenzione di ricordare Omero, non sono semplici approdi per incontrare amici o per l'inclemenza della natura, come era nella tradizione, e neppure pretesto per introdurre avventure sentimentali, oppure favolose, quali leggiamo nell'Odissea, ma trovano la loro ragion d'essere organica, in quanto contribui-

(14) L'unione della divinità locale italica col nume greco conferma l'ispirazione ellenistica.

scono tutte a rivelare la meta lontana (15); e coloro che fanno profezie agli infelici navigatori, dichiarano sempre apertamente di essere ispirati da Apollo (16). A lui, attraverso Eleno, viene trasposto anche il vaticinio delle tavole mangiate che la tradizione attribuiva all'oracolo di Dodona (17), e, attraverso Celeno, quella della bianca scrofa (18), che, secondo Dionigi d'Alicarnasso (*A. R.*, I, 13), era data in Italia, all'eroe sconsolato per la siccità del suolo e la lontananza del mare, da una voce uscente dal bosco, o, secondo altri, da uno spettro (Penate) apparso nel sogno.

È noto che queste due predizioni si ritrovano, la prima nel VII libro, al momento del suo avverarsi, come ricordo di un annuncio dato da Anchise (19), la seconda nell'VIII, fatta dal dio Tiberino.

Non credo necessario, ora, riprendere in pieno il problema cronologico del III libro, così ricco di studi e così povero di risultati concordi; ma, se è lecito fare almeno delle ipotesi su una questione tanto oscura, quale è l'elaborazione dell'Eneide, vorrei affermare che i due vaticinî trova-

---

(15) Per questo, dato che la tradizione poneva una sosta a Delo, viene attribuito ad Apollo Delio l'oracolo che era del dio delfico, e per rendere utile in questo senso il soggiorno a Creta, viene qui trasportata la profezia dei Penati che la saga diceva data in Italia. Anche il modo con cui l'oracolo apollineo dà il responso (90 sgg.) è descritto con colori tradizionali (cfr. Callimaco *ad Apollo* 1 sgg.).

(16) Anchise, spiegando l'oracolo dei Penati, accenna anche ad una profezia di Cassandra: tentativo di non dimenticare del tutto la profetessa tradizionale del mondo classico.

(17) Anche questa profezia, per il suo doppio-senso, somiglia agli oracoli dati ai colonizzatori: cfr. Paus. X, 10, 6.

(18) Questo secondo tipo di vaticinio, senza ambiguità, era già in Omero: Tiresia dice ad Ulisse che avrà sosta nel suo errare solo quando incontrerà un uomo, che, vedendogli sulla spalla un remo, lo scambierà per un ventilabro (λ 127 sgg.).

(19) Il modo stesso, casuale, in cui viene riconosciuto l'avverarsi di una profezia dimenticata e che, proprio allora, torna alla mente, è consueto in queste narrazioni ellenistiche di κτίσεις (cfr. Pausania X, 10, 6).

rono qui la prima espressione, come dimostra la stessa maggior vicinanza ai dati tradizionali; infatti, a proposito delle tavole, si fa menzione di Giove e non di Apollo, e il vaticinio della scrofa viene dato in Italia, se non da una voce uscente dal bosco, almeno da un dio fluviale, ed è sfruttato interamente non solo come indicazione del luogo, ma anche del tempo in cui verrà fondata Alba, di cui si dà insieme l'etimo; è probabile che il poeta li abbia trasposti nel III libro più tardi ([20]), utilizzandoli in modo anche più organico: infatti la profezia delle tavole, per la sua apparenza tragica e funesta, è benissimo attribuita a Celeno come vendetta per l'oltraggio subito, e serve insieme a quel trapasso dalla gioia al dolore, e poi di nuovo alla gioia, per le parole di Eleno, su cui poggia il valore psicologico di tutto il canto; e quella della scrofa, mentre riunisce insieme le soste a Dodona e a Butroto, serve ad uniformare allo spirito generale del libro, accentrato intorno agli oracoli e alle profezie apollinee, la figura omerica di Eleno.

Un altro carattere di affinità fra le narrazioni di viaggio ellenistiche e quella virgiliana è il costante adempimento di pratiche religiose ad ogni sbarco e ad ogni ripresa del viaggio. Questa cultualità esteriore manca nell'Odissea; nessun rito di ringraziamento compie Ulisse arrivando all'isola dei Feaci, o alla terra di Polifemo, nessun altare è elevato in onore di Ermete o di qualche altro benevolo dio, alla partenza dalla terra di Circe. Ma l'innalzare ad ogni tappa sacelli ed are, l'adempiere sacrifizi e preghiere non è per Giasone espressione di vera pietà verso gli dei protettori

---

(20) Anche l'accenno alla « *secreti ad fluminis undam* » (389) si capisce bene solo se scritto dopo l'VIII libro, dove già l'approdo, che la tradizione dava in un tratto costiero, deserto e senza acqua, era stato trasposto alle rive del sacro fiume di Roma, e la predizione, attribuita al Dio Tiberino. Agli stessi risultati, per altre vie, giunge anche l'Heinze *op. cit.* pag. 89 sgg., e ciò s'accorda coi caratteri generali del III libro che lo rivelano di composizione piuttosto tarda.

del suo cammino: è solo un portato della tendenza eziologica della poesia alessandrina, la quale trova così occasione di narrare l'origine di templi e di costruzioni antiche, che si trovavano nelle regioni percorse dagli Argonauti, o di spiegare l'origine di riti e cerimonie speciali di questo o di quel luogo

Per Enea, la saga delle sue peregrinazioni s'era andata formando appunto in base a questo criterio, ponendo le tappe là dove esisteva qualche speciale testimonianza del culto di Venere. Anche Virgilio non tralascia queste forme di religiosità esteriore, sebbene, alieno com'è dalla erudizione pura, fine a se stessa, vi attribuisca un valore eziologico, soltanto quando esso si presta ai fini nazionali e patriottici della sua poesia, come è ad esempio per i giuochi di Azio, o per la libagione che Anchise, ritto sulla prora, offre agli dei, quando giungono in vista dell'Italia e nella quale si è trovata un'allusione ad un rito compiuto da Ottaviano, nell'atto di partire da Pozzuoli contro Sesto Pompeo (21). Negli altri casi non si tratta che di un atto divenuto tradizionale nello stile di queste narrazioni: così Enea sacrifica alla madre e a Zeus e a tutti gli dei, quando approda in Tracia (19-21), anzi di ciò Virgilio abilmente si serve per motivare l'episodio di Polidoro; pratiche di onore e invocazione agli dei si compiono all'arrivo a Delo (III, 79), dopo l'apparizione dei Penati (III, 177), appena giunti alle Strofadi (III, 222), dopo la minacciosa profezia di Celeno (III, 263), per l'approdo ad Azio (III, 279) e infine quando pongono piede per la prima volta sulla terra italica (III, 543) (22); si noti tuttavia come questi riti manchino nelle parti che riguardano Eleno e la terra dei Ciclopi, cioè dove Omero è più vivamente presente, e come, con parole

(21) Cfr. Appiano, *B. C.* V, 98; la cerimonia è affine a quella di V 774 sgg.

(22) Cfr. anche VII 133 sgg.

omeriche, sia, per così dire, reso classico il sacrificio compiuto prima di partire per Creta (III, 118).

Per contro il III libro dell'Eneide difetta di quel tipo di religiosità che abbiamo chiamata omerica, e che consiste nel diretto intervento divino: i Penati che appaiono ad Enea nel sonno, sebbene tale schema appartenga alla tradizione antica, sono dèi minori, non confondibili con le grandi divinità dell'Olimpo che agiscono nell'Iliade e nell'Odissea; Venere, che con vigile amore tante volte viene in aiuto del figlio, qui non compare. Certo Virgilio non poteva seguire quella versione della saga che faceva gli esuli costantemente guidati dalla sua stella, o comunque da lei, perchè il viaggio, condotto in modo così lineare e sicuro, sarebbe stato troppo scolorito e senza emozioni ([23]). Ma Venere avrebbe potuto intervenire almeno come conforto ed aiuto sporadico, così come intervengono Atena, Ermete e Idotea, senza che per questo meno travagliosi divengano i viaggi di Ulisse. È sempre molto audace tanto porre limiti, quanto dare suggerimenti alla fantasia di un poeta, ma niente impediva, ad esempio, che l'invito alla partenza giungesse da Venere, o che intervenisse essa, invece di Borea (687), a salvare i Troiani, che, accecati dal timore alla vista di Polifemo, stavano per ricadere fra Scilla e Cariddi.

Come l'amore di Venere, così tace, in questo III libro, l'ira di Giunone. Anche nelle avventure di Ulisse, Posidone compare con la sua potenza nemica a sconvolgere il mare, solo dopo l'episodio di Polifemo ([24]), ma ciò si comprende benissimo, perchè è appunto l'offesa fatta al figlio, che sca-

---

(23) Perciò il « matre dea monstrante viam » di I 382, modellato sulla tradizione, non ha corrispondenza nel III libro. Per la stessa ragione Enea « dimentica » il vaticinio di Creusa che rivelava fin dall'inizio la mèta (II 781).

(24) L'Heinze giustifica l'assenza di Giunone in base a questo parallelo (*op. cit.*, 97).

tena la sua ira contro i navigatori: Ulisse stesso lo sa (η 270 sgg.; ι 553-55 e altrove). Ma il caso di Giunone è diverso: essa, a quanto si dice nella protasi del I libro, odia i Troiani per cause antiche; non si capisce quindi come mai la sua inimicizia rimanga inattiva fino all'approdo a Drepano, per poi scattare, improvvisa, e placarsi solo al termine del poema, nell'accordo concluso con Giove (XII, 791 sgg.).

Nè si dica che era impossibile far apparire questi interventi divini nel racconto fatto da Enea in prima persona, in quanto egli non poteva esserne conscio; perchè l'eroe stesso, quando accenna alla furia di venti e di onde scatenata da Giunone, sa bene attribuirla, almeno in modo generico, alla divinità (*hinc me digressum vestris « deus » appulit oris*, III, 715), riecheggiando una frase usata da Ulisse, nelle stesse condizioni (η 276). Invece il fortunoso approdo alle isole Strofadi è narrato come una qualsiasi, triste vicenda di navigazione, pari a quella che, nel racconto di Dionigi, getta i Troiani dal promontorio Japigio a Drepano, o spinge gli Argonauti ad arenarsi contro le Sirti (Apoll., *Arg.*, IV, 1232; 1566). In passi di spirito omerico, come in I, 29 si attribuisce a Giunone un influsso anche sulle precedenti peregrinazioni di Enea, ma ciò non trova corrispondenza nel III libro; lo stesso si dica di quello che la dea afferma di sè, nel primo monologo (*una cum gente tot annos bella gero* I, 47) e più ancora nel secondo (VII, 299-303), dove parla di Scilla e Cariddi come di pericoli in cui sperò, ma invano, di far perire i Troiani, mentre essi riescono ad evitarli, grazie agli avvertimenti di Eleno, che li addita come insidie consuete di quella rotta. Sono questi i soliti, artificiosi espedienti cari al classicismo di Virgilio, con cui egli tenta di richiamare agli schemi omerici le peregrinazioni di Enea, che il III libro, anche dal punto di vista religioso, e per ciò che ha, e per ciò che gli manca, presenta invece in modo affatto moderno. Il soprannaturale vi ha parte, ma come azione immanente del fato (III, 7, 9,

17), come predizione oracolare di esso, in modo cioè perfettamente concorde con tale modernità.

Anche quanto c'è di avventuroso e di fantastico nel racconto dell'eroe appartiene a due sfere care ai poeti ellenistici: le leggende metamorfiche con Polidoro, la rappresentazione di animali mostruosi con le Arpie ([25]).

Il modo con cui è introdotto l'episodio di Polidoro, sia o non sia esso invenzione virgiliana ([26]), è quello tradizionale nei racconti di Ninfe mutate in alberi: il mortale si reca nel bosco a raccogliere rami per qualche suo uso, e mentre stacca una fronda, ne ode uscire una voce lamentevole: la Ninfa prega di non straziarla e rivela il suo essere ([27]). Alle Ninfe infatti pensa subito Enea, quasi che Virgilio voglia additarci la radice della sua ispirazione. Anche il motivo del sangue che cola dal ramo spezzato non è infrequente in questa letteratura, e il poeta se ne serve molto abilmente non solo per intensificare l'orrore, ma anche, nella sua accezione di prodigio infausto ([28]), per allontanare i Troiani dalla Tracia (59-61) e dare così all'episodio un valore organico nella narrazione. Forse Virgilio pensò ad Apollonio (III, 855 sgg.) che dice di una pianta magica cercata da Medea, le cui radici sembrano cosa viva, e ne sgorga atro succo; trema, a svellerla, la terra e geme Promoteo, dal cui sangue essa è nata. Anche Ovidio sfrutta questo motivo nella metamorfosi delle Eliadi (II, 358), pare, su fonte greca, e in quella di Erisittone (VIII, 761) e di Lotide (IX, 340 sgg.).

---

(25) La tradizione poneva una sosta a Zacinto; ma forse essa parve al poeta poco interessante e vi sostituì quella alle isole dove il mito e Apollonio avevano collocato le Arpie, dopo che i figli di Borea le allontanarono da Fineo. La qual cosa è accennata al verso 212, nel modo succinto ed erudito proprio degli ellenisti.

(26) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 104 sgg.

(27) Cfr. Callimaco (*Inno a Demetra* 37), e Apollonio, *Arg.* II 476 sgg.; anche Ovidio, *Metam.*, VIII 761 sgg. (Erisittone).

(28) Cfr. Livio XXII, 1 e XXVII 2.

Infine lo stesso cenno agli onori funebri e al tumulo innalzato ad un insepolto, sulla riva del mare ([29]), è frequente in queste narrazioni di viaggio: anche qui viene spontaneo il confronto con gli Argonauti che si fermano a rendere onore alla tomba di Dolope (I, 585 sgg.), e a quella di Stenelo (II, 911 sgg.), richiamati dalla sua ombra, apparsa sul lido in modo strano. Degna di un alessandrino è pure l'accurata elaborazione formale di tutto l'episodio, con quel continuo gioco di parole, denso di sottintesi, per cui *tumulus* fa presentire, sotto l'idea di collinetta, quella di tomba, e il nome di *hastilia,* dato ai rami del cespuglio, sembra rivelarne prima l'origine macabra; il cumulo di dardi che s'abbattè sull'infelice è una *ferrea seges telorum,* perchè vi crebbe sopra come una trista *seges,* i cui sterpi conservano, nella rigida acutezza e nel nome (*iaculis*), il ricordo di ciò da cui sono nati. Anche la sentenza, inserita nel racconto, quasi a trarne la morale, è propria dello stile narrativo nuovo e riflette un motivo caro alla predicazione popolare stoico-cinica, da Virgilio già usato a proposito di Sicheo e Pigmalione (I, 349). L'insistenza poi con la quale viene accentuato il carattere meraviglioso dell'episodio, anche attraverso un'interrogazione retorica, riflette l'atteggiamento ellenistico di fronte al miracolo, per eccitare, almeno dal di fuori, l'emozione dei lettori, poichè la cosa, in sè, non poteva essere creduta dai loro spiriti scettici e razionalisti.

Anche le Arpie, quali le descrive Virgilio, evidentemente ispirandosi ad Apollonio ([30]), appartengono al noto tipo

---

(29) Forse il particolare potè essere suggerito da Euripide *Ecuba* 698, a cui, come è noto, Virgilio si ispira per tutta quanta la storia di Polidoro. Per il motivo, affine, dell'annegato che dal lido chiede sepoltura al navigante che passa, cfr. quanto si dice a proposito di Palinuro nel capitolo V.

(30) Cfr. l'episodio di Fineo, *Argon.*, II 187 sgg. Anche la descrizione del pasto deturpato ha colori apolloniani, mentre la

degli esseri semiferini, come molti ne ha cantati la poesia ellenistica, per il suo gusto del grottesco: tali sono Pan dai piedi caprigni, il Sileno, i Satiri, i Centauri ([31]). È significativo che essa abbia trasformato in questo senso anche figure omeriche: le Sirene che nell'Odissea (μ 44, 158) sono soltanto « cantatrici divine » le quali, « sedute in un prato fiorito », affascinano e attraggono i naviganti, diventano in Apollonio esseri mezzo fanciulle e mezzo uccelli (IV 898-99); la mostruosa Scilla è rappresentata dallo stesso Virgilio (III 426 sgg.) come una donna con corpo e coda di pesce, secondo lo schema più moderno, accettato pure dall'arte figurata ([32]).

Aspetto ancor più naturalistico acquistano le Arpie, tanto nelle Argonautiche quanto nell'Eneide, e al loro apparire Anchise non sa se giudicarle esseri divini, o semplici « uccelli mostruosi » (262); solo nell'appellativo « *pelagi volucres* » (241) c'è un'allusione oscura ed erudita alla loro primitiva origine, come ipostasi delle tempeste. Anche la capacità di usare il linguaggio umano mantiene Celeno nella sfera del favoloso ellenistico, in cui tanta parte hanno gli uccelli dotati di parola ([33]); si ricordi ad esempio la cornacchia che scherza amabilmente sull'ingenuità di Mopso (Apollonio III 927 sgg.) ([34]). Naturalmente la

---

lotta armata contro di essi si ispira a quella degli Argonauti contro gli uccelli di Ares (II 1035).

(31) Sono frequentissimi anche nell'arte figurata. Cfr. pure il Tritone di Apollonio (IV 1610 sgg.).

(32) Cfr. Daremberg-Saglio, pag. 1156, fig. 6249; Licofrone 650.

(33) Per vero, anche Xanto predice ad Achille la morte, ma per uno speciale dono di Era (T, 407), con una grandiosa solennità. Spesso, ciò che distingue l'ellenismo, non è l'invenzione assoluta di un tema, ma il modo diverso con cui è trattato, o la sua maggiore frequenza.

(34) Anche Erodoto (II, 55) narra di due colombe che volano da Tebe, una verso la Libia, l'altra verso Dodona; e là giunta, questa ordina con voce umana l'erezione del tempio. Molta influenza ebbe sugli Alessandrini, per questo elemento favoloso, la storiografia ionica.

cosa acquista nell'Eneide ben altra serietà e importanza, perchè l'Arpia diventa ministra di Apollo e questa sua facoltà profetica toglie all'episodio il carattere di semplice avventura, fine a se stessa, che il poeta procura sempre di superare; anzi egli cerca persino di rivestire questa rappresentazione moderna delle Arpie di una certa dignità, identificandole con le Furie del mito classico e dando a Celeno l'ufficio profetico in nome di questa identità (252).

È probabile che tale contaminazione fosse già nei mitografi anteriori a Virgilio, ma il fatto che egli vi insista in modo speciale (215; 252) rivela l'intenzione di elevare il grottesco-mostruoso alla solennità del mitico-eroico. Grazie alla stessa tendenza, l'episodio è introdotto con la forma omerica della tempesta, che gettando i navigatori su un lido ignoto, li fa incappare in un'avventura più o meno pericolosa, e, quando, per rappresentare le Arpie nella loro attività di predatrici di mense, il poeta ha bisogno di far banchettare i Troiani, ricorre al motivo delle mandre pascenti tratto dall'Odissea (μ 260 sgg.), giungendo così a fondere, almeno in modo collaterale, una delle avventure di Ulisse con un episodio tutto moderno del viaggio di Enea.

Elementi omerici compaiono qua e là anche nella descrizione del soggiorno presso Eleno, benchè esso, per sè, appartenga allo schema tradizionale dei viaggi ellenistici, in cui era data grande importanza a queste soste presso gli amici ([35]): così gli Argonauti si fermano nel paese dei Dolioni, dove sono ospitalmente accolti dal re Cizico (I 961 sgg.) e in quello dei Feaci che di loro si rallegrano addirittura come di propri figli (IV 982 sgg.). L'episodio è utilizzato, come di consueto, per continuare ai Trojani la progressiva rivelazione della meta; anzi la profezia è fatta in forme solenni, nel tempio e con un sacrificio preparatorio (III,

(35) Un'altra volta i Troiani approdano presso Aceste, dove cercano asilo per sfuggire alla furia del mare (V 10 sgg.).

369 sgg.); particolari che servono soltanto come cornice grandiosa, perchè poi Eleno dà il vaticinio in proprio ([36]), semplicemente, come Circe e Tiresia e Fineo, senza nessun rapporto col luogo sacro. Tuttavia nelle sue parole, oltre l'accenno sulla terra che li attende, caratteristico quando si tratta di colonizzatori, entrano consigli contro i futuri pericoli e le azioni da compiere ([37]), che sono propri piuttosto delle profezie omeriche di Tiresia e di Circe ([38]). Appunto perchè esse sono presenti alla mente del poeta, Eleno raccomanda ai Troiani di onorare Giunone e di placarla (cfr. λ 130 sgg. a proposito di Poseidone) ([39]), e fa risalire il destino di Enea al volere di Giove; poi, riprendendo un motivo apolloniano in rapporto a Fineo, dice di non poter rivelare tutto il futuro, perchè glielo vieta la Saturnia Giunone. Tutto questo rimarrebbe inesplicabile, se non si pensasse al solito desi-

---

(36) Eleno già nella tradizione era profeta di Apollo, per una leggenda raccolta da Apollodoro (Bibl. III, 12, 5), e a cui Virgilio pare alludere in modo involuto nel verso 361.

(37) La raccomandazione di sfuggire la Magna Grecia, perchè abitata da colonie nemiche (396 sgg.), serve a giustificare il periplo della Sicilia, per il quale il poeta non poteva più ripetere il motivo della tempesta, dato dalla tradizione, ma da lui già usato per l'approdo alle Strofadi. Anche questa preoccupazione della verosimiglianza è nota ellenistica: il poeta alessandrino sa che il lettore è ormai incapace di obliarsi, leggendo, e perciò ne deve parare le critiche attente. Vengono anche introdotte, per brevi accenni, le più famose **κτίσεις** e l'erudizione compare nel nome antico di Opunte (Naricia).

(38) Tale è pure quella del Fineo apolloniano, ma vi manca ogni elemento religioso, quasi in polemica con Omero (cfr. μ 124 **βωστρεῖν δὲ Κράταιαν** per il passaggio di Scilla, con Apollonio, *Argon.*, II, 333 per quello delle Cianee: « fate forza coi remi, **ἐπεὶ φάος οὔ νύ τι τόσσον ἔσσετ' ἐν εὐχωλῇσιν ὅσον τ'ἐνὶ κάρτεϊ χειρῶν**).
E' raccomandata solo l'invocazione a Venere, ma per una ragione speciale (Medea).

(39) Il Sabbadini, *Studi critici sull'Eneide*, Lonigo, 1889, 27, giudica 433-40 aggiunta posteriore; ma le sue argomentazioni, per trovare il nucleo primitivo del poema, sono a volte troppo sottili.

derio di far ricomparire quegli dei che la diversa concezione del III libro aveva lasciati da parte.

Descrivendo la scena dell'arrivo e della partenza degli ospiti, Virgilio lascia libero sfogo alla squisitezza del suo sentire. Omero, in tali casi, dà gran parte al banchetto e allo scambio dei doni, ma quando, nella poesia ellenistica, l'interesse si sposta dalle azioni esteriori all'esame dei sentimenti, questi particolari cadono in ombra: Giasone viene da Issipile, parla, ritorna alla nave, senza riceverne nulla (I 786-90), e soltanto di elementi spirituali, di dolore e di commozione, è tessuta la partenza degli Argonauti da Lemno; così avviene della sosta presso Fineo, per la quale si dice solo che gli amici del vate apprestano cibi agli eroi (II 529), e di quella, pur così ospitale, nel paese dei Feaci, in cui la cerimonia dello scambio dei doni è raccolta in poche parole generiche (IV 1220-21); assai parco è pure l'accenno al banchetto offerto da Eeta (III 299-301) e da Lico (II 811).

Procedendo sulla medesima linea Virgilio raccoglie in tre soli versi (353-55) tale motivo di tradizione omerica, e più volentieri indugia a rappresentare Enea che abbraccia le porte Scee (351), col gesto di amore e di commozione caro agli ellenisti (40). E sebbene, a proposito della partenza, siano descritti minutamente i ricchi doni ospitali, la scena, con la presenza del vecchio e del bambino, acquista un tono di famiglia, un'intimità particolare, dolcissima (41); l'augurio accorato di Enea, quasi invidioso non della gloria, ma

---

(40) Cfr. Medea che bacia gli stipiti della sua stanza prima di allontanarsene per sempre (IV 26) e le donne di Troia che ne ripetono il gesto nella notte fatale (II 490); anche gli amanti baciano la soglia delle loro amiche (Teocrito, Ἐραστής 18).

(41) Anche la partenza da Acesta (V 765 sgg.) è ricca di sentimentalità, pur tra particolari omerici.

di quel sereno riposo, la anima di una commozione che è ignota all'antico poeta dell'Iliade e dell'Odissea.

Il massimo della sentimentalità si accentra nella figura di Andromaca: essa è già la più tenera delle donne di Omero, benchè il suo amore verso il figlio e lo sposo sia contenuto sempre in una solennità epica; il teatro di Euripide aveva accentuato questo suo carattere affettivo e da esso Virgilio prende molti elementi, rendendo però la sua Andromaca ancor più dolce di quella euripidea. Nonostante la rovina della patria e la schiavitù e la vergogna, ella è ancora sempre la vedova di Ettore e la madre di Astianatte: quello che fu la sua vita dopo la presa di Troia è come lontano, inesistente; quasi lo nega, pur sentendone tutto l'orrore, e vi sorvola (42). Ettore è la sua prima parola, Ettore l'ultima; di lui si sente, ancora, quasi con orgoglio, la sposa. L'incontro presso la tomba è motivo ispirato dai tragici, ma qui una particolare commozione ne nasce, perchè quella tomba è vuota, e quell'ara è consacrata soltanto per piangervi sopra. E quando Andromaca reca i suoi doni, è più di una regina che assolva, insieme al marito, un dovere di ospitalità, come è l'Elena omerica che offre anch'essa a Telemaco una veste, quale μνῆμ' Ἑλένης χειρῶν (*o* 126) e Arete che sceglie dal cofano i manti più belli, per donarli ad Ulisse; Andromaca è una vedova madre che vezzeggia un bambino, il quale somiglia tanto al suo, morto; per questo a lui, e non all'ospite illustre, a Enea, offre i suoi doni: vesti trapunte di oro, una clamide della patria antica e piccole cose tessute, come le sa una madre; le dona, non perchè è l'uso, ma perchè siano testimonio del suo lungo amore (486).

Ella indugia a guardare il bambino; le par di scorgere il suo, un'immagine che sia rimasta, di lui. Anche qui la frase è omerica (δ 149), ma in Omero esprime soltanto la constatazione che il visitatore somiglia a Telemaco, ed è un

---

(42) Non credo agli influssi di etica stoica, di cui parla il Cartault (*op. cit.*, 246), per tale atteggiamento.

mezzo per riconoscerlo; nell'Eneide il valore è tutt'altro: è una somiglianza, forse, neppur reale, voluta trovare da quegli occhi lacrimosi di madre, che ha in cuore tanti ricordi e tanti sogni. E appunto perchè in quel bambino le par di vedere il suo bimbo, fin dal primo incontro, alla consueta frase augurale, che possa somigliare al padre in valore (cfr. Z 476), ha aggiunto il pensiero dello zio, di Ettore, come se nel piccolo Julo volesse continuato e rivivente anche lo sposo suo, colui che doveva rivivere nell'altro bambino, che è morto (342-43). Gli stessi elementi omerici sono così piegati a effetti nuovi, di liricità profonda, e insieme elevano questi al decoro della tradizione; il classicismo non è fredda alchimia scolastica, ma elaborazione viva e geniale dell'artista.

Tuttavia è naturale, data l'identità del tema, che Virgilio non abbia del tutto rinunciato a far entrare nella sua narrazione anche qualche episodio del viaggio di Ulisse, almeno in forma indiretta. La stessa ambizione aveva avuto Apollonio, il quale pure aveva accolto nel suo poema i temi omerici di Circe, dell'isola dei Feaci, di Eolo, di Scilla e Cariddi, delle Sirene e dei buoi pascenti del sole, pur usandone a propri fini: Giasone e Medea si fermano presso la Maga per purificarsi dell'uccisione di Absirto, la sosta presso Arete ed Alcinoo dà occasione alle loro nozze.

Abbiamo già visto che Virgilio usò il motivo delle mandre del Sole per introdurre l'episodio delle Arpie; la descrizione di Scilla è data attraverso la profezia di Eleno; infine, per aver modo di rappresentare Cariddi, quivi solo accennata, il poeta fa compiere alle navi una inspiegabile falsa manovra, per cui, nonostante l'avvertimento di Eleno di tenere il largo, esse incappano ugualmente nel burrascoso tratto di mare ([13]).

---

(43) Che Virgilio pensi ad Omero è rivelato dallo « scopulos » del verso 559 che si accorda con μ 73 e 101 (σκόπελον), mentre Eleno non ha parlato di Cariddi come rupe.

Così viene insieme motivato anche l'approdo alla terra dei Ciclopi, che, unico nel libro III, non ha importanza organica nel viaggio e nella rivelazione profetica del futuro, ma è inserito per pura fedeltà alla tradizione omerica. Evidentemente Virgilio non poteva dare ad Enea un'avventura uguale a quella di Ulisse; perciò la figura del Ciclope è introdotta solo di scorcio, e l'episodio omerico è presente nel racconto che ne fa il superstite Achemenide. Per arrivare a questo artifizio, Virgilio s'è servito di due motivi di indole romanzesca, già usati da Apollonio: il ritrovamento, lungo il viaggio, di uno sperduto, che viene poi preso a bordo, e l'abbandono involontario di un compagno in una terra d'approdo (44). Gli Argonauti infatti, inavvertitamente, partono senza attendere il ritorno di Eracle, il quale batte le selve in cerca del suo Ila, che la ninfa ha tratto giù, nelle acque di un fiume; alla foce dell'Ali essi incontrano i figli di Deimaco, che quivi si erano stanziati dopo aver perduto Eracle, e li accolgono sulla nave, compagni dell'impresa (II 955-60); infine, nell'isola di Marte, i figli di Frisso si presentano loro supplichevoli, narrando della tempesta che li ha sbattuti su quella spiaggia desolata e deserta. Ma, mentre questo incontro è modellato su quello di Ulisse con Nausicaa, l'apparire di Achemenide e le sue parole hanno in Virgilio un *pathos* tragico ben più elevato (45): è una scena di orrore, preparata dall'angoscia della notte trascorsa alle pendici dell'Etna, fremente di rumori e di fiamme (46),

---

(44) Anche Telemaco accoglie sulla nave Teoclimeno (*o* 223 sgg.), ma il valore del passo è diverso.

(45) Cfr. il Filottete di Sofocle. Ma Virgilio pensava certamente al passo apolloniano, perchè, durante il viaggio, Achemenide, come i figli di Frisso, dà continue indicazioni intorno ai luoghi in vista. Il che è ben naturale per essi che guidano gli Argonauti verso la propria patria, ma non per il Greco, a cui tali luoghi dovevano essere ignoti. È un'imitazione formale, tradita dalla sua illogicità.

(46) Anche questi particolari sono di ispirazione omerica, per contrasto.

seguìta dal racconto delle gesta del Ciclope, anch'esso ben più macabro che in Omero.

In questa accentuazione di tinte, fino all'orrido e al ripugnante, in questa tendenza all'avventura romanzesca, ingrossata per supplire alla sua scarsa credibilità di fronte agli illuminati lettori moderni (47), si sente lo spirito dell'arte nuova; così, è proprio di una coscienza etica progredita il senso più vasto della fratellanza umana, la pietà verso l'infelice, anche se nemico. La stessa figura di Polifemo pastore, che viene dall'alto del monte, appoggiato a un bastone, a lavarsi l'occhio insanguinato (48) nel mare, e geme, mentre intorno lo seguono le greggi, sola sua gioia e conforto del male (655 sgg.), ha qualcosa del Ciclope dei Bucolici. E forse il suo avanzarsi nell'acque, per afferrare la nave che fugge, ricorda un movimento che qualcuno gli potè attribuire, verso Galatea sdegnosa e tentatrice; come Arianna, folle di disperazione « si protende sull'onda del tremulo oceano », verso il punto lontano, donde è scomparsa la vela di Teseo (Catullo, LXIV 128-29).

Delle Sirene (V, 864 sgg.) (49) e di Circe (VII 10 sgg.) (50) Virgilio trova modo di parlare, grazie all'uso dei

---

(47) Di qui, forse, l'uso degli espedienti retorici, frequente negli Alessandrini.

(48) E' noto che il paragone di esso con l'argolico scudo, deriva da Callimaco: *Inno ad Artemide*, 53.

(49) Non sono ormai che scogli, secondo la tradizione che tali le diceva diventate, dopo il passaggio di Odisseo e di Orfeo. Apollonio infatti narra che il tracio cantore ne supera, con la sua cetra, la melodia e drammatizza il passaggio di Bute che, solo fra gli Argonauti, si lascia incantare e si getta tra i flutti, verso di loro (*Argon.*, IV, 903 sgg.).

(50) Alla menzione di Circe contribuì, forse, anche un interesse geografico-eziologico, per l'etimo del monte Circello. Dalla versione più moderna del mito deriva l'aggiunta degli orsi ai leoni e ai lupi omerici (cfr. Apollod., *epit.*, 7, 15). Se si mettono in relazione gli urli delle vittime (che non ci sono in Omero) col « vada fervida » del verso 24, si può credere che Virgilio abbia voluto adombrare una spiegazione razionalistica del mito.

poeti ellenistici di riferire non solo notizie delle regioni dove i navigatori approdano, ma anche ciò che si vede semplicemente passando; così egli piega ai suoi intenti classicistici un artifizio usato dagli alessandrini a puro scopo erudito ([51]).

A proposito di Circe, la tessitrice divina, vogliamo notare la diversa elaborazione che Virgilio ne ha fatto nelle Georgiche e nell'Eneide. In Omero, quando i compagni di Ulisse giungono presso la casa di lei, odono la figlia del Sole che dentro canta con la sua bella voce, tessendo (κ 210); anche Calipso tesse e canta nel suo speco, dove bruciano legni di cedro e di larice, spargendo intorno grato odore (ε 59 sgg.). Virgilio, nelle Georgiche (I 294), conforme all'indole di questa sua opera, ha fatto più umile il tipo della tessitrice: è una povera contadina che, nelle lunghe notti invernali, al lume di una facella, scorre sopra la trama il pettine arguto, e canta, per alleviare la sua fatica: dalla solenne imagine omerica, siamo scesi al bozzetto ellenistico, pieno di intimità e di grazia. Ma troppo intimo, troppo grazioso, perchè Virgilio potesse ripeterlo quando, nell'Eneide, si ritrovò a parlare della « Figlia del Sole, dai riccioli belli »: e allora Circe è ancora colei che « scorre sopra la trama il pettine arguto », nella notte vaga di luna, cantando, ma, a farle lume, non c'è più la facella povera della contadina delle Georgiche; c'è il legno odoroso, di cedro, che profumava di sè lo speco di Calipso, ninfa divina. Dal bozzetto ellenistico siamo risaliti alla solennità epica.

Oltre questi elementi interni di gusto moderno, se ne possono notare, nel corso del III libro, altri più palesi e diretti, quali gli accenni eruditi alle caratteristiche dei luoghi: di Delo fatta immota da Apollo (73 sgg.), ([52]), di

---

(51) In questo modo anche Apollonio ricorda l'entrata d'Averno, le Amazzoni, l'aquila di Prometeo, ecc.

(52) Cfr. Callimaco, *A Delo*, 273.

Nasso, ricca di vigne e risonante degli ululi delle Baccanti (125), di Ortigia, a cui si riferisce la favola nota di Alfeo (694 sgg.); l'aggettivazione preziosa («*Arquitenens*» di Apollo; 75), o piena (14: *acri Lycurgo* in cui è accennata tutta la storia di lui), o pittorica, (517: *armatumque auro... Orionа*) ([53]); la notizia erudita del cataclisma che aprì lo stretto di Messina, (414 sgg.), dei vari nomi che ebbe l'Italia, della sua storia e dell'origine dell'appellativo nuovo (162).

Ma sono sempre accenni contenuti, tali da non disperdere la grandiosità del racconto: anche l'uso di collegare le varie soste, almeno nominando le terre viste passando, fra l'una e l'altra, non è sempre seguìto, e se a questa tendenza ellenistica si deve ascrivere l'accenno ai Cerauni (506 sgg.), nulla è detto, per esempio, conforme ad Omero, del viaggio fra la Troade e la Tracia, e di qui a Delo. Virgilio continuamente vigila la sua ispirazione; e come tralascia l'episodio erotico di cui la tradizione faceva protagonista Enea, alla corte di Anio, con Launia, figlia di lui ([54]), così non indulge ai facili motivi ellenistici del varo della nave ([55]) o dell'addio sentimentale alla patria ([56]), ma, fin dall'inizio del canto, tende, anche attraverso imitazioni formali da Omero ([57]), a fare delle avventure di Enea qualcosa di più severo e insieme più grandioso che quelle di Giasone.

---

(53) Cfr. Arato, *Phaen.*, 588.
(54) Cfr. Heinze, *op. cit.* 103.
(55) Cfr. Apoll., *Argon.*, I 363 sgg.
(56) Cfr. Apoll., *Argon.*, I 534 sgg.
(57) 73 = δ 844; 104 = τ 172; 109-10 = ν 216;; 97-98 = = Y 307 ecc.

CAPITOLO IV

L'AMORE NEL MONDO EROICO

La sosta presso Didone è l'episodio in cui Virgilio indulge più apertamente ai gusti alessandrini; come tale lo misero in luce tutti i commentatori, antichi e recenti, a cominciare da Servio, e ne additarono la fonte principale nelle Argonautiche di Apollonio. Noi ci proponiamo di riesaminare la questione da un punto di vista più profondo, rilevando non soltanto i temi nuovi, ma il continuo influire su di essi della concezione classica, cui neppure qui il poeta ha voluto rinunciare.

E' noto quanta parte abbia avuto nella poesia alessandrina l'elemento erotico. Allora, mutate le cure agitanti della cosa pubblica nella serenità del viver privato, divenuto il cittadino più libero e insieme più chiuso nella propria individualità di uomo, era naturale che anche la poesia si volgesse con maggiore attenzione e predilezione all'analisi della vita intima e dei suoi fenomeni affettivi, primo fra tutti l'amore. Non che gli Alessandrini siano giunti ad una vera introspezione psicologica, quale troviamo solo nei moderni e in cui, se mai, nell'epoca antica, essi furono superati dai poeti romani (1): il loro esame dei sentimenti, se

(1) Questa è la base su cui il Rostagni poggia l'originalità della letteratura latina, « Riv. Filol. » N. S. VII, 1929, fasc. III.

si eccettua la Medea apolloniana, resta sempre qualche cosa di esteriore, di formale, in cui volentieri l'osservazione diretta cede innanzi a motivi tradizionali e retorici; più che descrivere l'anima accesa d'amore, essi preferiscono narrare le azioni che vengon compiute sotto il suo impulso (2). Però, in confronto con Omero, la parte che essi danno ai problemi spirituali è assai più importante (3).

Anche Omero non ignora l'amore, ma ne ignora la sentimentalità. In fondo, ciò che trae tanti Greci a combattere sotto le mura di Ilio, è la volontà di vendetta di un marito, a cui è stata rapita la bellissima sposa: e tante giovani vite cadono trafitte dal ferro nemico, soltanto perchè Achille se ne sta chiuso nella sua tenda, a rodersi di sdegno, dopo che gli è stata tolta la schiava prediletta. Ma sono motivi latenti, senza sviluppo (4): non una scena in cui il Pelide sia rappresentato accanto a Briseide, non una parola sulla sua bocca, in cui tremi il ricordo dolce e nostalgico di lei. Alla gelosia di Menelao, al suo desiderio di vendetta si accenna solo fuggevolmente a proposito del duello con Paride; e per giustificare la cavalleresca fedeltà con cui tanti Greci lo seguono e si fanno uccidere per causa sua, il

---

(2) Nell'*Apollo*, Alessandro Etolo, narrando la storia di Cleobea innamorata dell'ospite Anzio, non dice nulla del nascere dell'amore nell'animo della donna adultera (nonostante i precedenti del teatro euripideo), nè delle sue parole di seduzione, ma sono invece riportate quelle con cui prega il giovinetto di raccogliere il vaso prezioso caduto nel pozzo, per poi gettargli sopra la pietra. Il poeta tralascia il pathos tragico, per attenersi al minuto particolare realistico.

(3) Lo stesso cammino verso un sentimento ed una espressività sempre maggiore compiono le arti figurative, dalla serenità fidiaca, attraverso il « nervosismo » di Scopas, fino agli eccessi barocchi della scuola Pergamena. Si ricordi la polemica Winkelmann-Lessing, sul gruppo del Laocoonte, nella Germania preromantica del '700.

(4) Sofocle, con Antigone, si trova in posizione uguale: il motivo d'amore esiste, e non per nulla Emone si uccide sul cadavere di lei; ma non è elaborato romanticamente.

mito e insieme il poeta hanno bisogno di appellarsi alla costrizione di un giuramento.

Anche il ricordo che Odisseo serba della sposa lontana e l'attesa fedele di lei rimangono chiusi entro accenni brevi; e quando l'eroe, dopo essere sfuggito all'insidia di Circe, rimane un anno presso la maga, di questo lungo soggiorno accanto alla donna divina, nessuna parola è in Omero. Le sue poche scene d'amore si esauriscono in brevi tocchi per la materialità del connubio (κ 333-35); nient'altro è nell'incontro fra Paride ed Elena di Γ 441 sgg, sebbene l'episodio sia sviluppato più largamente. I poeti ellenistici invece dedicano intere opere a storie d'amore (5); di esso improntano vastamente non solo i facili campi dell'elegia e della bucolica, ma quello più solenne e « classico » dell'epica, e lo considerano come fonte principalissima di gioia e di tristezza, di fortuna o di sventura nella vita degli uomini e degli eroi.

Oltre il più noto esempio di Apollonio, che fa dell'amore il nodo dell'impresa di Giasone, e gli attribuisce il soggiorno romantico presso Issipile, anche Riano, sviluppando e insieme rendendo volgare il motivo di Elena, fa dipendere la caduta di Ira dall'infedeltà coniugale di una donna, il cui amante, schiavo spartano, si nasconde all'improvviso ritorno del marito e così ha modo di udire il guerriero messeno, mentre informa che la città assediata è priva di difesa (6). Un alone di sentimentalità, circonda tutta la vita dello sfortunato eroe sia pure senza intaccarlo; sul suo cammino, al ritorno vittorioso, le donne di Messene spargono fiori (7). Archidamia, innamorata di lui, lo libera quando le bellicose abitatrici di Agila lo fanno prigionie-

---

(5) Cfr. Antimaco (*Lyde*), Ermesianatte (*Leonzio*), Fanocle (*Gli Amori*), Alessandro Etolo (*Apollo, Muse*).

(6) Cfr. Pausania IV, 20, 5: dove è rilevata, forse su accenni dello stesso Riano, l'imitazione omerica.

(7) Cfr. Pausania IV, 16, 6.

ro ([8]); nel bosco, una fanciulla comprende la muta supplica che gli occhi dell'eroe rivolgono a lei e ne spezza i lacci, dopo aver addormentato con un filtro i soldati nemici che lo custodiscono ([9]). Anche nella κτίσις Λέσβου dell'Anonimo (Apollonio Rodio?), Achille, l'eroe che l'epopea antica aveva fatto invincibile, non riesce a penetrare nella città se non per l'aiuto di Pisidice, che, presa d'amore mentre lo contempla dall'alto delle mura, si offre di aprirgli le porte, pur di diventare sua sposa ([10]). Anche Teseo riesce nella sua impresa, grazie all'aiuto di Arianna. Del Pelide, si ricordino ancora l'amore per Polissena ([11]) e quello per Pentesilea ([12]), così cari agli Alessandrini ([13]).

L'elemento erotico investe, trasformandole, anche le saghe antiche. Per Licofrone Ulisse poco godrà « la gioia » delle nozze con Calipso (744), Menelao viaggerà lungo inospiti mari in cerca di Elena (820), Paride tornerà a Troia piangendo e stringendo disperatamente fra le braccia la statua di Elena perduta (141), ed Elena tenterà le sue arti di seduzione persino con Achille, apparendogli in sogno (171). Pausania (VIII, 22, 6) e Apollodoro (*epit. Vat.* 7, 38) scrivono che Penelope amoreggia coi Proci, sì che Ulisse, al ritorno, la caccia di casa; Igino (*Fab.* 243), certamente sulla scorta di fonti ellenistiche, narra di Calipso suicida per la partenza di Ulisse, Properzio (I, 15, 11) la rende anche più romantica, facendola piangere disperata sulla riva del mare. Non è improbabile che degli amori dell'eroe con Circe, si parlasse nella Κίρκα di Alessan-

---

(8) Cfr. Pausania IV, 17, 1.

(9) Cfr. Pausania, IV 19, 5-6.

(10) Cfr. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925, 7; dello stesso tipo è la leggenda romana di Tarpea e quella di Nanide figlia di Creso che per amore apre Sardi a Ciro (Ermesianatte, frg. 6 Powell).

(11) Cfr. Philost., *Her.*, XIX, 11.

(12) Cfr. Quinto S. I 659-74 e Nonno, *Dion.*, 35, 2 sgg.

(13) Cfr. Rohde, *Der griechische Roman*, III[a] ed., Lipsia, 1914, 110 sgg.

dro Etolo ( ): Omero infine diventa per Mosco (Βίωνος ἐπιτάφιος 78 Wil.), prima di tutto, colui che « cantò la bella figlia di Tindaro ».

L'amore ha gran parte anche nella vita degli dei. Già in Omero essi cercano avventure con le belle mortali e non per nulla Era è gelosa del suo divino e infedele marito. Ma solo un Mosco poteva giungere alla rappresentazione, direi quasi leziosa, di Zeus che sotto le spoglie del bellissimo toro si porta via Europa, per le strade lunghe del mare, e cerca pietosamente di consolarne lo stupore e il timore, con la profezia di glorie future. Persino il motivo della « catena d'amore » viene riferito agli abitatori di Olimpo, se pure d'un Olimpo minore, e non si esita a creare per esso una mitologia arbitraria ([15]). Ermesianatte infine ci dà un catalogo degli amori dei poeti (*Powell*, fr. 7).

Virgilio dunque, introducendo l'episodio di Didone nei casi del suo eroe, indulgeva semplicemente a un motivo frequente, anzi dominante, della poesia ellenistica, da cui non s'era astenuta neppure l'epica. L'invenzione è probabilmente sua; in ogni modo, se Nevio ci pensò prima di lui, l'aver accettato questa fantasia poetica del suo predecessore, senza che la tradizione, a cui era ignota, gliene facesse il minimo obbligo ([16]), dimostra che essa sodisfaceva pienamente i suoi gusti. Notiamo però che il poeta non la presenta come un semplice arricchimento della saga dell'eroe, come una sosta, più o meno forzata e piacevole, ma ine a se stessa, nel suo faticoso andare, quali sono l'indu-

---

(14) Cfr. Ath. VII 283 A; però egli stesso dubita della autencità dello scritto.

(15) Mosco fr. 2 Wil.

(16) Virgilio non avrebbe potuto attribuire l'origine di Roa ad altri che ad Enea, perchè era la forma della saga consaata persino nella vita politica (cfr. Bellessort, *Virgile*, Paris, 27, 188-90), ma quanto ai particolari, era liberissimo di tolere o aggiungere quel che voleva, come in realtà ha fatto, a ɔposito delle peregrinazioni e dell'affermarsi di Enea nel Lazio.

gio di Ulisse presso Calipso, e la sua riduzione moderna di Giasone presso Issipile. L'arte di Virgilio tende all'organicità e nel poema di Roma l'inutile episodio d'amore diventa una specie di αἴτιον, immerso nella lontananza dei tempi, della vicina e non dimenticata lotta contro Cartagine (17). Per questo il pensiero delle due città e dei due popoli è vivo nel colloquio fra Venere e Giunone, (IV 90 sgg.), che prepara nel cielo il connubio fatale, causa di tanta gioia e di tanto dolore; e quando (I, 725 sgg.), sotto la luce delle lampade che pendono dal soffitto d'oro, nel silenzio che d'improvviso s'è fatto nella casa risonante di voci, la donna leva la sua patera nella libagione ospitale omerica (cfr. η 180 e ν 51), aggiunge un accenno ai nepoti che è ignoto ad Omero: ella chiama i suoi Tirii e le generazioni future a godere con lei del suo amore, come più tardi (IV, 622 sgg.) modificando un altro modello omerico (ι 532 sgg.), chiamerà gli uni e gli altri nell'odio, con un ultimo grido in cui chiede agli uomini e alla natura, per l'oggi e per il domani, quale supremo dono, un'inimicizia eterna contro il nemico suo, e sogna che il vendicatore sorga, su dalle sue ossa, quasi in un macabro parto, a sostituire quel figlio nel sogno del quale era nato l'amore, e l'angoscia si sarebbe placata.

Atteggiamenti moderni si notano nel libro IV non solo a proposito dell'argomento generale, ma anche in più minuti particolari. L'incontro di Enea con Didone è preparato da ciò che Venere-cacciatrice narra di lei al figlio secondo un artificio che l'Heinze (18) giudica di tecnica drammatica, ma che, in fondo, già si trova in Omero (η 4

La storia della vedova infelice, che lascia la patria

---

(17) Per questi riferimenti del passato al presente cfr. cap. VII.

(18) Heinze, *Vergils epische Technik*[3], 121. Degli inf si del dramma nell'episodio di Didone parla diffusamente il Witt: *The Dido Episode in the Aeneid*, Chicago, 1907, 38

viene sulla costa libica a fondare una nuova città, rientra nel consueto tipo di leggende di fondazioni. Giustino racconta (XVIII 4 sgg.) che essa andò sposa a Sicheo, il quale aveva molte ricchezze, ma, per timore del re, le aveva nascoste sotterra. Pigmalione, per avidità di quell'oro, uccise Sicheo; Elissa, dopo aver a lungo odiato il fratello per il delitto, finge di placarsi, ma prepara tacitamente la fuga con un falso pretesto, e, con un altro astuto inganno, costringe all'ubbidienza i ministri di Pigmalione. Poi veleggia verso Cipro, dove rapisce alcune vergini per darle in ispose ai compagni; infine giunge alla costa libica e fonda Cartagine.

In genere tutto il racconto rispecchia motivi che poi confluirono nella novellistica popolare: ad esempio, il tesoro nascosto. L'epica alessandrina assume in sè questi temi, mantenendoli naturalmente in una sfera elevata. Riano rappresenta Aristomene nell'atto di nascondere il tesoro sacro di Messene, consolando con l'ultima, suprema speranza di un vaticinio, il suo doloroso cuore di vinto (19).

Virgilio rende più drammatica e patetica questa leggenda, già moderna, di Didone e ne accentua i caratteri ellenistici (20). Tralasciando gli inutili particolari del viaggio, egli cerca di far risaltare in lei il tipo della donna, cui non viene, dal suo grande amore, che angoscia e sventura (I, 341; 344; 351-52 con *aegram... amantem* alla fine dei due versi, in posizione enfatica): per questo le attribuisce una fresca giovinezza (*intactam*), sì che più amaro ne risulti l'acerbo destino e grande la forza morale; e trasporta da Didone a Pigmalione il motivo dell'inganno, per rendere più compassionevole la sorte della donna, vittima ignara di un raggiro che solo l'improvvisa ap-

(19) Cfr. Pausania IV 20, 4.

(20) L'accentuazione patetica del racconto di Giustino è riconosciuta anche dall'Heinze (*op. cit.*, 119, 2), ma per altri punti.

parizione di un morto rivela tragicamente. Dinanzi a tanta sventura, Didone non si abbatte, ma sale con pochi fidi sopra le navi, anch'essa, come Enea, esule dalla sua patria, in cerca di una terra ignota e nuova: *dux femina facti*.

Questa improvvisa virilità che nasce d'un tratto dall'amore e dal dolore e trasforma la fragile anima femminile, infondendole un'energia ardita e sicura, è cosa assai cara ai poeti alessandrini, che la vedevano spesso attuata nelle donne delle corti ellenistiche. Omero non conosce questa virilità che per le creature divine, per Circe, figlia del Sole, che domina nella sua piccola isola, fra gli uomini trasformati in bestie. Arete esercita un dolce impero di bontà (η 67 sgg), ma fila purpuree lane, al focolare, presso il trono di Alcinoo (ζ 304 sgg); Penelope, per sfuggire ai Proci e per salvare i beni allo sposo e al figlio, non sa trovare che il facile inganno di un manto che mai ella finisce di tessere. Didone invece è sorella dell'Arete apolloniana che prende su di sè l'iniziativa di salvare Medea, e nella notte manda un messo, perchè il connubio si compia (IV 1110 sgg.); e più ancora di Issipile, che, per vendicare l'onore suo e delle donne di Lemno, concepisce l'ardito piano di trucidare tutti i maschi e si mette a capo dello Stato (I 609 sgg.). Qui è l'unità, troppo a torto disconosciuta (21) di Medea, che, fragile e timida vergine nel III libro, trae dal suo stesso peccato un'arditezza nuova, che la porta, grado a grado, fino alla cinica uccisione di Absirto (22). La spedizione, durante il ritorno, è guidata da lei; da lei, sotto la minaccia del pericolo imminente, vien dato l'ordine di partenza (IV 100 sgg.), e nell'impresa del

---

(21) Cfr. Prescott, *The development of Vergil's art*², 1929, 235; Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, II, 214.

(22) Cfr. le parole di Medea in IV 411-13 e 1015 sgg. Anche Pisidice è fatta dall'amore crudele: contempla senza pianto la strage dei suoi, gode della rovina della patria (fr. cit., 12 segg.).

drago Giasone, il quale neppur nel pericolo ha scosso la pallida ignavia, non sa che ubbidire passivamente ai suoi ordini, (IV 162 sgg).

Dalle esperienze dolorose della sua vita, Didone trae la pietà che la piega a soccorrere tutti quelli che, come lei, sanno l'esilio e la sventura (I 628-30). Questa pietà, puramente e squisitamente umana, appartiene a quel modo patetico di sentire la vita che è proprio, anch'esso, dell'età nuova. Sono note le teorie stoiche nei riguardi della schiavitù (se pure non realizzate), e i precetti epicurei, che consigliavano all'uomo, come mezzo di atarassia, una vita lungi dalle cure politiche, nell'intimità di pochi amici, di fronte allo spettacolo serenatore della natura. Teorie filosofiche e le condizioni stesse del mondo greco, instaurando un nuovo cosmopolitismo, contribuiscono a far sentire in ogni uomo un fratello, a far cadere le barriere fra anima ed anima, come erano cadute fra πόλις e πόλις.

Grazie a questa pietà, che nasce di fronte ad ogni infelice, a questa coscienza che tutti gli uomini sono uguali e che uno stesso dolore può colpire or l'uno or l'altro, gli amanti respinti dell'erotica alessandrina invocano pietà per il loro triste cuore e per il corpo smagrito ([23]); e in Giasone nasce almeno un po' di tenerezza per Medea malata d'amore (III 971 sgg.); ed Enea, deciso di dare a Didone l'annunzio tragico, cerca almeno il momento opportuno, per farle male il meno possibile (IV 291 sgg.). Tutto questo è ignoto ad Omero: per impietosire Achille, Priamo deve ricordargli il vecchio padre, e la pietà nasce dalla commozione che desta questo ricordo, non dalla misera sorte del supplicante, in sè; le sventure che Demodoco canta, fanno piangere Ulisse, ma gli altri se ne divertono (ϑ, 90-92). Nausicaa, per eccitare la benevolenza delle compagne verso il naufrago, ha bisogno di ricordare che i poveri sono

---

(23) Cfr. Teocrito Κύκλωψ, 67-71: Ἐραστής, 33-34.

mandati da Zeus (ζ 206-8); Alcinoo ospita Ulisse soltanto perchè tale è il costume antico, senza conoscere affatto le sue sventure ([24]).

Il senso della pietà immancabile, di fronte al dolore, è invece vivissimo in Virgilio, ed egli ne fa partecipe Enea: per l'eroe, la contemplazione delle pitture nel tempio di Giunone, che, appunto a questo scopo, esprimono, in tutto il suo orrore, la sventura dei vinti Troiani (I 460; 462), non è soltanto motivo di commozione, come il canto di Demodoco per Ulisse, ma anche di dolce conforto (I 450-52; 463); tanto è grande la sua sicurezza che Didone, se conosce il loro dolore, deve senza dubbio averne misericordia. Così, Virgilio adopera in modo organico anche il motivo della contemplazione di opere d'arte durante un'attesa (I 454), che gli ellenisti usano il più delle volte per sfoggio di erudizione e di abilità descrittiva ([25]).

Alla pietà per i miseri (I 524), per i vinti (529) si appella Acate, sebbene influenze di stile oratorio facciano aggiungere al suo discorso motivi di giustizia (non vogliamo

---

(24) Invece nell'incontro dei figli di Frisso, naufraghi nell'isola di Marte, con gli Argonauti, oltre il motivo omerico di Ζεύς Ξείνιος (II 1131-33) entrano quelli umani della pietà per uomini sventurati e coetanei (1130) e, da parte di Giasone, della parentela (1160-61).

(25) cfr. Eronda IV: Coccola e Cinno, attendendo che si apra la cella del tempio di Asclepio, ammirano le opere d'arte del vestibolo, attribuite ai figli di Prassitele e poi, mentre il guardiano, a parte, sacrifica il loro gallo, quelle del ναός attribuite ad Apelle. Anche all'inizio del romanzo di Achille Tazio, l'autore indugia davanti a un quadro, ove è rappresentato il ratto di Europa: e quivi si incontra col giovane Clitofonte, che, prendendo ispirazione da quel dipinto, gli narra la sua storia d'amore con Leucippe. Il motivo ha fortuna anche fra i latini; cfr. Terenzio *Eun.* 583 sgg.: mentre le ancelle preparano il bagno « virgo in conclavi sedet, suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec » (segue la descrizione). Virgilio lo usa anche in VI 14 sgg., dove, mentre Acate è andato in cerca della Sibilla, Enea contempla i fregi sulle porte del tempio. Di tutte queste descrizioni di opere d'arte tratteremo di proposito al capitolo VII.

farvi del male: 524 sgg.), di interesse pratico (tanto, a lungo non ci fermeremo: 549 sgg.), di diritto delle genti (539 sgg.); solo il desiderio costante di avvicinarsi al mondo omerico fa poi balenare (ma per un unico verso) il motivo religioso degli dei vendicatori degli ospiti respinti (I, 543; cfr. β 66). Ed Enea è riconoscente a Didone non solo perchè l'ha salvato (cfr. Nausicaa, ϑ 461, ζωάγρι' ὀφέλλεις; ϑ 468 μ'ἐβιώσαο) ma per la compassione che essa ebbe (*miserata*) degli indicibili travagli dei Troiani (I, 597); notiamo però che, subito dopo, il poeta ritorna ad Omero col motivo degli dei compensatori, per farne una retorica scusa alla sua, non reale, povertà e mancanza di doni ([26]).

Dalla pietà nasce, in Didone, l'amore.

Anche l'incontro di lei con Enea nel tempio di Giunone ricorda uno spunto caro all'erotica alessandrina e poi al romanzo ([27]), e cioè il primo vedersi dei due futuri amanti in occasione di feste religiose; Virgilio vi aggiunge grandio-

---

(26) Gli influssi dello stile oratorio sono sempre molto sentiti: anche la protesta di eterno ricordo e riconoscenza, che in Omero si concreta religiosamente nella promessa di un culto pari a quello tributato agli dei (ϑ 467), è espressa da Enea in un noto modo retorico. Il Norden trova gli schemi dell'orazione funebre persino nel famoso compianto di Marcello. Del resto anche tale uso di lunghi discorsi, più « razionali » che « poetici », è molto frequente negli alessandrini.

(27) Ad una festa religiosa si incontrano l'Aconzio e la Cidippe callimachea, e la φαρμακεύτρια di Teocrito (II) vede il suo Dafni. Ugualmente, in una processione sacra si trovano, per la prima volta, Cariclea e Teagene nel romanzo di Eliodoro; in una festa in onore di Afrodite, Cerea e Calliroe, in quello di Caritone. È ben possibile appellarsi a questi tardi romanzi per confermare i motivi dell'erotica alessandrina, perchè si sa quanta parte essa ebbe nella loro formazione (cfr. Rohde, *op. cit., passim*); se anche il romanzo trae propriamente le sue origini dalla pseudostoria, non è che una avventura d'amore congiunta con una di viaggio, come lo sono, in fondo, « mutatis mutandis », la storia di Giasone e quella di Enea.

sità, fondendolo col motivo, pure ellenistico, dei maestosi cortei di sovrani ([28]).

Didone « regina » è rappresentata subito come *forma pulcherrima*, particolare anch'esso indispensabile nelle avventure d'amore. Apollonio infatti descrive minutamente la toeletta con cui Medea si prepara all'incontro con Giasone (III 829 sgg.; cfr. *Aen.* IV 133, sebbene qui ci sia maggior sobrietà), e dice della bellezza di lui, quando appare da lungi, fulgente e pur dannoso come Sirio, alla fanciulla che lo attende con ansia (III 960). Bellissimo è l'eroe anche nel recarsi da Issipile (I 721), e tanta è la sua maestà, quando muove verso la nave per iniziare l'impresa, che la vecchia Ipsia gli si fa incontro lungo la via e gli bacia, muta, la mano (I 307 sgg.) ([29]). Ma, mentre tali descrizioni sono negli Alessandrini leziose e minute, Virgilio preferisce attenersi al gusto di Omero, che accenna assai parcamente alla bellezza di Circe e di Calipso con i semplici aggettivi di ἐυπλόκαμος (α 86; κ 136) e di ἐντυναμένη (μ 18), e assomma la grazia e la maestà di Nausicaa dentro uno sviluppo del consueto attributo di θεοειδής ([30]). Nell'Eneide infatti troviamo i paragoni omerici, divenuti tradizionali ([31]),

(28) Cfr. Alcinoo che viene pomposamente a giudicare il caso di Medea e Giasone (IV 1174 sgg.). Tali descrizioni sono molto frequenti nei poeti di corte. Il Pasquali (*Orazio lirico*, 199) ne vede il riflesso in Orazio III, 14.

(29) Cfr. inoltre Teocrito II 67 sgg.

(30) Anche Briseide è scolorita e certo gli Alessandrini, trattandone, dovettero creare per lei particolari speciali (cfr. Pasquali, *op. cit.*, 491).

(31) Cfr. Inno omerico I 146; Alceo (Himerio, *Or.* XIV 10); Apollonio, *Argon.* I 307, ecc. La bellezza sovrumana del personaggio finisce per diventare, nel romanzo di Senofonte Efesio (I, 1, 3) e nella favola apuleiana di Amore e Psiche, causa dell'invidia divina e quindi nodo dell'azione. Motivi solenni vengono così volgarizzati e sfruttati con tutt'altro spirito; anche la santità del giuramento, ben nota ai classici, diventa in Callimaco pretesto scherzoso alla storia amorosa di Aconzio e Cidippe.

con Artemide e Apollo (I, 498 sgg.; IV 143 sgg.), e la bellezza di Enea acquista un colore decisamente classico, attribuita com'è a un intervento divino (I 590), al pari di quella di Ulisse. Una frase, parimenti di tono omerico, esprime il ricordo che Didone ha di essa (IV 12), quasi compensando gli altri elementi del passo, che sono di stretta imitazione apolloniana.

Tuttavia la bellezza, nella quale gli Alessandrini vedono l'unica causa dell'amore, ha soltanto importanza collaterale nell'accendersi dell'animo di Didone, che è presa sopra tutto dalla pietà per Enea (I 614; IV 14) e dalla nobiltà morale di lui (IV 3; 11 sgg.).

In questo modo Virgilio, se non accetta direttamente lo schema ellenistico del « coup de foudre », si mantiene pur sempre nello spirito della poesia nuova, per l'attento esame dell'anima femminile e per la motivazione essenzialmente spirituale e interna dei fatti.

Nella storia di tale amore ha grande importanza, quale causa e insieme quale risultato, il racconto che l'eroe fa delle proprie gesta alla mensa dell'ospite. Questo motivo, nato in Omero forse per ragioni tecniche, è largamente accettato da tutta la tradizione, e diventa a volte negli ellenisti semplice cornice ad un piacevole novellare. In Callimaco Teseo ed Ecale, mentre la vecchia appresta la parca cena, si narrano a vicenda la loro storia e negli Αἴτια il banchetto di Polli è soltanto un pretesto a narrazioni erudite.

L'idea di unire insieme la vicenda amorosa e la storia delle gesta dell'eroe era già venuta a Filita di Cos nel suo « Hermes » (cfr. fr. 5 Powell), al quale accennano, come possibile modello virgiliano, gran parte degli studiosi ([32]). Ma in fondo Filita non fa che trasporre al soggiorno presso Eolo ciò che Ulisse compie alla mensa di Alcinoo, su indicazione dello stesso Omero, che poneva anche pres-

(32) Cfr. ad esempio Heinze, *op. cit.* 117.

so il re dei venti il racconto del fortunoso ritorno, naturalmente senza riferirlo (κ 14-16). L'avventura con Polimela, che è sviluppo di Nausicaa, è semplicemente giustapposta: Eolo, non la donna, chiede all'eroe il racconto dei suoi errori. In Virgilio invece i due motivi si fondono e si intersecano. Didone che interroga Enea intorno alle vicende sue e dei Troiani è concepita nello stesso spirito di Medea che a Giasone domanda, con una curiosità affettuosa, notizie della sua casa, dei genitori, della patria (III 1071 sgg.): è la donna innamorata, cui riesce interessante tutto ciò che concerne il suo caro e alla quale il racconto dei dolori di lui è insieme causa di gioia e di tormento sottile. Per questo essa non s'accontenta, come Alcinoo, di chiedere una volta sola quella storia di angoscia e di morte, ma ancora sempre, quando cade la sera, ed essa cerca nel convito l'occasione di rivedere l'amato ([33]), e più tormentosa si fa, nel suo cuore, la inespressa passione, essa vuole ([34]) riudire i travagli di Ilio e rimane come incantata dinanzi all'eroe che parla; « *demens* », perchè da quel racconto il suo amore non si placherà, ma si farà anzi più forte (IV, 77 sgg.).

L'invito a narrare (I, 749 sgg.) si esprime infatti in una forma concitata che è ignota ad Omero e solo dopo aver accennato all'amore, che Didone infelice a poco a poco beve; ed è tutto un susseguirsi di piccole, ansiose domande (*rogitare*). Ed essa non chiede, e la prima volta e poi sempre, il racconto delle gesta eroiche che anche Enea poteva vantare di sè, ma solo quello dei dolori suoi e di Priamo e di Ettore infelice; e il canto d'amore viene soltanto dopo quelli della patria antica in rovina e del lungo, non ancor compiuto errare, in cerca dell'altra patria, la nuova. Perchè l'amore di Didone è pietà e la pietà è amore.

---

(33) Anche questo particolare si ritrova nel romanzo di Achille Tazio. Naturalmente Virgilio lo potenzia con una penetrazione e una ricchezza di sentimento tutta sua.

(34) Si badi all'intensivo « exposcere » (IV, 79).

Questa accentuazione patetica si verifica anche per un altro motivo che abbiamo detto più sopra caro ad Omero e poi a tutta la tradizione, nel descrivere i rapporti ospitali: lo scambio dei doni. Esso, così come appare in I 647 sgg. è di schietta derivazione omerica, ma poi acquista un valore morale nuovo, diventando, accanto al fanciullo divino, causa di ammirazione e insieme del naseente amore (I 714), con un processo analogo a quello seguito da Filita nel descrivere Polimela, china a piangere sopra i doni del partito Ulisse; atto nel quale la sorprende il padre e che, per lo sdegno di lui, è causa di tutto il seguente sviluppo dell'azione ([35]).

Abbiamo avuto modo di accennare qua e là a motivi omerici, che sono introdotti in tutta la storia dell'incontro di Didone con Enea e della sua accoglienza ospitale, e attraverso i quali, più o meno trasformandoli, il poeta cerca di mantenere il contatto con la tradizione classica. Altri se ne potrebbero aggiungere: la nube di cui Venere avvolge gli eroi nel loro avviarsi a Cartagine (I 411), e che poi d'un tratto si apre (I 586 sgg.), con effetto anche più (e forse troppo) teatrale che in Omero; l'appellarsi di Didone all'antico ospite Teucro che a lei per la prima volta ha parlato degl'infelici Troiani con parole di lode (619 sgg.); infine la descrizione delle mense, subito apprestate dalle ancelle ([36]).

Ma più che questi particolari, facilmente rilevabili e di

---

(35) Cfr. Powell. *op. cit.*, fr. 5, pag. 90. Un altro esempio di intensificazione patetica di un motivo omerico è nei versi 309 sgg. del libro IV. dove i pericoli del mare, che anche Calipso adduce per rattenere Ulisse, servono, squisitamente, ad esprimere, una volta ancora, quell'amore che, nonostante il tradimento del compagno non ha tuttavia saputo morire; si badi a quel « crudelis » in posizione enfatica: crudele non perchè abbandoni lei, ma perchè mette in pericolo se stesso. (cfr. Pascoli, *Epos*, Livorno 1911 ad l.). Lo ama ancora troppo. per volere il suo male.

(36) L'aggiunta dei sacrifici nei templi nasce dall'uso romano.

minore interesse, perchè nati da un'imitazione diretta, noi vogliamo far vedere con quale gioco sottile la tendenza classicheggiante si insinui fra quella moderna nella figura di Cupido-Ascanio, chiamato a motivare divinamente l'amore di Didone. La poesia ellenistica aveva espresso nel piccolo dio lanciatore di frecce, capriccioso e irrequieto, capace di introdursi per ogni dove e birichinamente divertito dei tiri che gioca, la realtà psicologica del « coup de foudre » (37), più che la fede in una personalità divina, trascendente e solenne, come sono gli dei di Omero. Virgilio, introducendo l'episodio di Cupido e il colloquio della madre con lui, ha avuto presente l'inizio del III libro delle Argonautiche, dove egli interviene a colpire il cuore di Medea; ma il passo di Apollonio era troppo apertamente moderno, troppo lontano dall'Olimpo omerico, per accordarsi con gli intenti classicistici del poeta romano. Il quale tenta di raggiungere una maggiore dignità facendo di Cupido un dio potente, senza bizze e senza furbesca monelleria, che agisce, non lanciando le sue frecce, ma sotto sembianze umane, conforme alla tecnica usata nell'Iliade e nell'Odissea (38). Così il trasparente valore simbolico, la realtà umana del Cupido ellenistico si pèrdono; la sua grazia diventa goffaggine: goffa è anche la preghiera della madre, con quel riconoscere la propria impotenza di fronte a lui, in un modo così insistente che non è più neppure maliziosa adulazione; goffo quel « *frater* » detto di Enea, goffo infine tutto quel proclamare Cupido potentissimo, mentre è così

(37) Cfr. Apollonio, *Argon.*, III 275 sgg.; Callimaco: Aconzio e Cidippe; Senofonte Efesio: Abrocome e Anzia. Il valore simbolico e apersonale di Ἔρως è confermato non solo dal suo nome, ma anche dal continuo scambio fra singolare e plurale (ἔρωτες) che si trova anche in Apollonio.

(38) L'assurdità di un doppio Ascanio viene evitata trasportando il fanciullo sull'Ida, con un artifizio anch'esso omerico (cfr. Φ 597. E 445).

ridotto sotto le spoglie di un bimbo mortale (I 718 *quantus deus*) ([39]).

Nonostante questa radicale trasformazione, caratteristiche del gusto nuovo riaffiorano nell'aver fatto apparire Cupido proprio sotto le sembianze del piccolo Ascanio, e nel descrivere il bambino in sè. Nel cammino dell'arte, la frequenza e la naturalezza di tale rappresentazione vengono sempre raggiunte assai tardi ([40]). Omero non conosce bambini *veri*: il piccolo Astianatte, che è l'unico nel vasto quadro dei suoi poemi, si spaurisce, sì, infantilmente, dell'alto cimiero paterno, ma per descriverlo, il poeta non ha che un paragone grandioso: « simile a un astro lucente » (Z 401) ([41]).

Il tipo del bambino come creatura d'innocenza e di grazia, di monellerie e di piccole bizze, acquista importanza solo nell'arte ellenistica ([42]), grazie al suo carattere borghese e realistico. Callimaco (*ad Artemide,* 65) dice che le madri divine, su nell'Olimpo, chiamano i Ciclopi, per spaurire le bimbe che fanno le bizze. La povera Metrotima di Eronda (Διδάσκαλος) trascina disperata dal maestro, perchè lo punisca a suon di frusta, il suo Cottalo che è un

---

(39) Il contrasto fra la piccolezza di Cupido e la potenza dei suoi dardi è espressa con ben altra grazia ne Κηριοκλέπτης (Theocr. Append. 9 Wil.

(40) Anche quando l'arte cristiana, dopo la parentesi del primo Medioevo, si apre a motivi e intenti nuovi, fra le braccia delle Madonne, Gesù è sempre un « uomo piccino »: solo con Raffaello viene raggiunto un completo equilibrio fra la naturalezza del bambino e la dignità divina, che si perderà poi, per eccesso opposto, nei « putti », troppo grassi e troppo rosei dell'età barocca.

(41) Più naturale è, se mai, la piccina di Π, 7 sgg, cui è paragonato Patroclo per il suo pianto. Ma è sempre figura introdotta di scorcio, senza posto nella vicenda.

(42) Cfr. Hans Herter, *Das Kind im Zeitalter des Hellenismus,* Bonner Jahrbücher, Heft 132, 1927, 250 sgg. Anche l'arte figurativa non si limita ai tipi di Cupido con l'arco e le frecce, o di Cupido giocatore di dadi, ma usa largamente il bambino come motivo ornamentale, ne circonda le rappresentazioni simboliche dei fiumi, lo rappresenta in graziosi bozzetti (Bambino con l'oca).

discolaccio, pronto sempre a marinare la scuola per giocare ai dadi e che, dopo quel po' po' di botte, ancora se la svigna e fa uno sberleffo al maestro. La Prassinoa teocritea non riesce a far tacere il suo marmocchio che fa i capricci per uscire insieme alla mamma. Persino gli dei, nella loro infanzia, conforme alla tendenza generale ad umanizzarli, sono descritti come bambini veri: non solo Cupido, che è già figura dell'arte nuova e che, nel Κηριοκλέπτης ([43]), per rubare il miele, si fa pungere dalle api e corre piangendo dalla mamma, o gioca ai dadi con Ganimede e fa il prepotente (Apoll. *Argon.* III 114 sgg.), ma anche Artemide, la quale in Callimaco (*Hymn.* III, 76 sgg.) diventa un diavoletto che non ha paura di nulla e che seduta sulle ginocchia del Ciclope, si diverte a strappargli i peli dal petto ([44]).

Questo atteggiamento nuovo degli ellenisti di fronte al bambino è vivo anche in Virgilio, che non dimentica mai, accanto al padre, il piccolo Julo, nei punti più importanti del poema e qui ci rappresenta Ascanio-Cupido in mezzo alla solennità del banchetto (omerico), mentre folleggia graziosamente e passa dal grembo del padre, che l'ha voluto con sè (I 645-46), a quello della regina (717-18). Nonostante gli accentuati richiami alla sua segreta personalità (*falsi genitoris*, 716 e 720), noi lo sentiamo, e Virgilio stesso l'ha sentito, più come il figlio vero di Enea che come quello divino di Venere. Proprio perchè quel bimbo è Ascanio e non Cupido, esso colpisce l'animo di Didone: le sue carezze dovettero commuovere di una nostalgia dolcissima di maternità il suo squisito cuore di donna e far sognare i più dolci sogni a lei, vedova e sola; con un sentimento che Anna, la quale ben la conosce, cerca poi di usare ai suoi fini (IV 33), e che Didone stessa esprimerà nella disperata invocazione ad un « piccolo Enea », che,

---

(43) Theocr. Append. 9 Wil.

(44) Per Zeus bambino cfr. il I inno di Callimaco; cfr. inoltre *Ad Apollo*, 58 sgg.; *a Delo*, 86 sgg., 162 sgg.

giocando nella casa deserta e riflettendo in sè l'immagine paterna, avrebbe reso meno angosciosa la sua rinnovata solitudine (IV 327 sgg.) ([45]). Come ora nel piccolo Ascanio, che è l'immagine e il segno di lui, essa cerca di sfogare e placare insieme il suo inconfessato amore (IV 84-85).

Vi è in tutto questo un'intuizione finissima, ben degna di un poeta aperto a tutte le vibrazioni più dolci del sentimento, quale è Virgilio; il mitico valore di Cupido rimane nell'ombra. E pare che il poeta voglia lasciarci capire che Didone si sarebbe piegata così affettuosa e tenera e lieta verso il figlio dell'ospite, anche se in lui non fosse stato nascosto alcuno; infatti Venere raccomanda al piccolo dio, non di provocare, ma soltanto di approfittare delle carezze e dei baci che già dovevano, naturalmente, essergli dati (I 685 sgg.), e per mascherare l'inutilità del suo intervento e dell'azione di Cupido (che del resto si svolge con una « naturale » lentezza; *paulatim* I 720) ([46]), ha bisogno di temere un mutarsi della situazione (I 674), per i soliti raggiri di Giunone (I 671).

Esaminiamo ora la scena del connubio che in sè, per lo svolgersi dell'azione, potrebbe essere facilmente sottintesa, ma forse piacque a Virgilio per il suo carattere romanzesco. L'unione degli amanti nella propizia solitudine della natura non è motivo ignoto all'erotica alessandrina: ben lo sa la fanciulla che rifiuta ostinatamente l'invito del pastore ad andare pei boschi con lui, e che poi si pente di aver ceduto (Theocr., Appendix 5, Ὀαριστύς), e l'esperta Lykainione, che smalizia il giovane Dafni negli arditi giochi d'amore, nella foresta, a primavera (Longo

---

(45) Il motivo analogo che c'è in Issipile (Apoll., *Arg.*, I 898 sgg.) ha tutt'altro pathos. Più vicino è forse I 973, dove quasi si compiange il re Cizico, che **οὐδέ νύ πω παίδεσσιν ἀγαλλόμενος μεμόρητο.**

(46) L'inutilità di Cupido, date le premesse psicologiche, è riconosciuta anche dall'Heinze, *op. cit.*, 124 e dal Frank, *op. cit.*, 211.

3, 15 sgg.). Ma tutto questo, concepito ed espresso con un realismo vivace e crudo, è quanto di più antitetico si possa immaginare all'arte di Virgilio. Ed egli, secondo il suo caratteristico procedimento, cerca di ridurlo a classica dignità, facendone causa il preciso volere di Giunone, la quale assume l'ufficio dell'Arete apolloniana, che, spinta da una necessità ben grave, provoca, per ispirazione propria e con mezzi del tutto umani, il connubio di Giasone e Medea. Ricordiamo che in Onomacrito, il messo mandato da Arete a Giasone, non era un semplice araldo umano, ma Giunone stessa sotto spoglie mortali: Virgilio introduce di nuovo il divino là dove Apollonio l'aveva soppresso.

Come sempre però esso rimane estraneo alla situazione generale: la caccia era già stata decisa, anche indipendentemente da Giunone (IV 118), il temporale, così come è descritto, è un qualunque temporale, senza che nulla lo riveli suscitato dalla dea, e i due amanti giungono alla caverna non perchè spinti dalla forza ispiratrice di lei, ma per caso (*deveniunt*), nella confusione che ha preso tutti, come per caso Teseo, sorpreso dalla tempesta, si rifugia nella piccola casa di Ecale ([47]). La caverna stessa è un qualsiasi anfratto del monte e non ha nessuna leggenda che la faccia sacra,a differenza di quella, per il resto di ispirazione omerica (cfr. ε 154-155: grotta di Calipso), in cui Giasone e Medea, con cosciente consapevolezza e accompagnati dai canti dei compagni, entrano a celebrare il loro imeneo (IV 1128 sgg.). Ma, in compenso, gli eroi di Virgilio hanno per pronuba Giunone e la sacra Tellus; e le tede nuziali cedono il posto ai fulmini che solcano l'aria, secondo un motivo omerico, mentre la grandiosità lussuosa con cui è

(47) Cfr. Schneider, *Callimachea*, Lipsia 1873, 171 sgg.; cito per mia comodità questa edizione, ma cfr. anche Kapp, *Callimachi Hecalae fragmenta*, Berlin 1915; e i nuovi frammenti editi dal Pfeiffer, Bonn 1923.

descritta la caccia, certamente ispirandosi alla viva realtà di vita dei nobili romani ([48]), serve a mantenere alto tutto l'insieme dell'episodio.

Questo continuo sforzo di rifuggire dai toni troppo umili o graziosi o leziosi dell'erotica alessandrina, domina in tutta la descrizione dell'amore di Didone, la quale non doveva assolutamente confondersi con le pastorelle teocritee o con le eroine dei tardi romanzi. Essa è regina; tale Virgilio ce la presenta la prima volta, tale essa si doveva conservare fino all'ultimo, pur con tutta la squisitezza e la sensibilità del suo animo e la disperazione così umana del suo cuore. Del resto, da una eccessiva « umiltà » di concezione era lontana anche la Medea di Apollonio, cui Virgilio tanto s'ispira, e nella quale la tragicità della lotta e la forza virile raggiungono toni veramente solenni.

Delle affinità fra la Medea apolloniana, l'Arianna di Catullo e in genere le eroine dell'erotica alessandrina e Didone, si è già molto discusso, additando imitazioni formali e indirette, e non è il caso di riparlarne ([49]). Anche qui cercherò piuttosto di rilevare i modi e i mezzi con cui Virgilio ha continuamente voluto riavvicinarsi alle grandi e severe linee dell'epica.

È noto quanta parte abbia avuto la superstizione magica nella vita, e quindi nella poesia erotica ellenistica. Gli amanti traditi o respinti ricorrono volentieri all'aiuto di fattucchiere, esperte di filtri e di pratiche strane, per essere liberati dalla tormentosa passione o per attrarre a sè infedeli e sdegnosi; invocano la notturna Luna, Ecate che geme nei trivi e Ciprigna; consultano oracoli e profetesse, e chiedono alle fiamme che bruciano le focacce al canto di formule magiche, e ai boccioli di papavero che si aprono con scoppio più o meno sonoro (Teocrito Κῶμος 28 sgg.),

---

(48) Cfr. Pasquali, *op. cit.*, 97 segg.

(49) Cfr. Heinze, op. cit., 125 sgg., largamente informato anche delle indagini altrui.

quale sarà il termine dei loro sospiri. Per farsi un'idea di tutto questo mondo di religiosità minore, che è superstizione ed abile sfruttamento del mistero, basta leggere le Φαρμακεύτριαι di Teocrito. Virgilio stesso non ne era ignaro, ed aveva dato di quell'idillio un'imitazione garbata nella sua ecloga VIII.

Ma qui non volle fare della regina di Cartagine una femminuccia, chiusa nell'oscurità di una casa, a produrre incantesimi, e neppure ispirarsi alle paurose cerimonie prescritte a Giasone da Medea maga, in un luogo solitario e nero di ombre, nel cuor della notte, con una veste nera (III 1194 sgg.). Anche Didone compie pratiche religiose per il suo amore (IV 56 sgg.) ([50]), ma gli dei che invoca nei pubblici templi sono quelli del chiaro Olimpo omerico: Cerere, Febo, Lieo, Giunone; e le cerimonie che adempie, quelle usate per guerre e tregue nella grande epica (Γ 268 sgg.), colorite di particolari presi dal rito ufficiale romano, e che il poeta ha cura di descrivere minutamente, senza chiuderle in un rapido accenno, come fece Callimaco (e da lui Catullo), dicendo semplicemente che la regina Berenice consacrò la sua chioma *non sine taurino sanguine* (cfr. Catullo LXVI 34). Così, per sapere del suo domani, Didone si china ansiosa (*inhians* IV 64) a spiare le viscere degli animali uccisi, secondo i modi dell'arte divinatoria classica. E quando, più tardi, nell'ormai decisa volontà di morire, finge di ricorrere all'aiuto di una maga, questa è una maga « speciale » ([51]), introdotta attraverso la formula epica (480 sgg.) e messa in rapporto col mito (Esperidi

---

(50) Qualunque sia l'interpretazione di IV 65 (cfr. Cartault, *op. cit.*, 344; Heinze, 129, 1) e il significato speciale che ebbero nel linguaggio dei sacerdoti le due frasi: « pacem exquirere » e « veniam poscere », certo qui Didone compie pratiche o per essere liberata dal suo amore o perchè Enea capisca, lui che è ancora « nescius ». Non per niente questo « nescius » è aggiunto, e in posizione enfatica, alla comparazione omerica (Λ 475) di IV 69 sgg.

(51) Come ha già notato lo Heinze, *op. cit.*, 142.

e drago); e la pira, costruita per il tragico scopo (508), è tutta coperta di fronde, circondata di molti altari, singolarmente alta e grandiosa (504 sgg.). Anzi, alla ripresa del motivo (638 sgg.), questi riti che qui ora sono dedicati esclusivamente alle divinità inferne della magia, saranno maggiormente avvicinati al mondo classico con l'accenno a *Jovi Stygio*.

Anche Jarba, dopo che la Fama gli ha rivelato il connubio di Enea con la regina, si trova nella posizione dell'amante respinto e posposto ad un altro, ben nota ai poeti ellenistici; ma per i suoi guai d'amore e per la vendetta, non invoca le Erinni, come Medea in Apollonio (IV 385 e 1042) e Arianna in Catullo (LXIV 192 sgg.), secondo un motivo caro ai tragici, ma addirittura Giove (di cui Virgilio, con genealogia appositamente inventata, lo dice figlio) e con parole che sono tutte di reminiscenza omerica ([52]).

Ancora agli dei della tradizione classica, alla loro mancata protezione, si rivolge la regina, con un movimento ironico e quasi empio ([53]), per ascriver loro la colpa della sua triste vicenda (371 sgg.), sostituendo questo motivo a quello dei venti disperditori delle promesse, che compare nella querela di Arianna (Cat. LXIV 132 sgg.), benchè l'uguale ordine dei pensieri faccia supporre con molta probabilità che Virgilio abbia avuto la mente ad essa. Anche in 316 sgg. la formula iterativa della supplica omerica (X 338 sgg.) è chiamata a introdurre i concetti nuovi della doverosa riconoscenza per il beneficio ricevuto, e delle tristi condizioni in cui esso ha ridotto il benefattore, con-

---

(52) Cfr. la preghiera di Polifemo a Poseidone (ι 526 sgg.) e quella del Sole a Zeus per i buoi uccisi (μ 374); quanto al motivo dell'amicizia e dell'ospitalità tradita cfr. Menelao a Zeus (Γ 351-54); per l'inutilità della preghiera, maliziosamente insinuata, cfr. Atena a Zeus (α 60-2; 65-7).

(53) Cfr. Enone in Quinto Smirneo X 320.

cetti che troviamo più volte espressi da Medea (IV 355 sgg. e IV 1031 sgg.). È pure omerico il desiderio che la terra s'apra sotto i piedi (Δ 182; Θ 150; Z 464; P 416), col quale Didone, al cominciar della lotta, dice la sua volontà di morire prima di cedere alla passione, invece che pensare al laccio, come fanno di consueto gli amanti ellenistici, e la stessa Medea in una situazione analoga (III 789).

Il triste fato di Didone è pur esso preannunziato da prodigi numerosi e strani (452 sgg.), simili a quelli che la tradizione romana conosceva per la morte dei grandi (si ricordino i portenti per la fine di Cesare); e benchè il suo amore e la sua disperazione siano altrettanto intensi, noi sentiamo che non potrebbe mai balenare nella sua mente il desiderio di Arianna: di seguire l'amato, almeno servendolo come una schiava (Cat. LXIV 61) ([54]). In questo la poesia di Virgilio è del tutto antitetica a quella ellenistica, che aveva fatto persino di Berenice regina una semplice donna, rattristata per la partenza del giovane sposo e che più per il suo ritorno che per la vittoria, supplica e promette in voto la chioma agli dei (cfr. Catullo LXVI).

Quanto al motivo del suicidio, così comune nella poesia alessandrina, non solo per le vicende erotiche ([55]), ma come espressione generale di dolore, alla morte di una persona cara ([56]), Virgilio non aveva alcun precedente ome-

---

(54) Così anche l'Heinze, *op. cit.*, 135, n. 1.

(55) Cfr. la sposa del re Cizico che si uccide dopo la morte del marito, in Apollonio, *Argon.*, I 1063 sgg.; le leggende di Ero e Leandro, di Paride ed Enone, Archeofrone presso Ermesianatte (Ant. Liber. 39), l' Ἐραστής di Teocrito ecc. — Già la saga tradizionale attribuiva a Didone il suicidio per fedeltà a Sicheo (cfr. Just. XVIII 4 sgg.). Virgilio lo riferisce al tradimento di Enea, lasciandovi accanto però, attraverso il senso del rimorso, anche il primo motivo. Non credo si possa quindi mettere in stretta relazione la condotta della donna con la politica augustea per la rigenerazione morale della famiglia o vedervi un portato speciale del costume romano (cfr. Heinze, *op. cit.*, 126)

(56) Cfr. il padre di Teseo che si getta nel mare.

rico cui ispirarsi, per innalzarlo ad un tono eroico. Lo soccorse il grande suicida del teatro sofocleo: Aiace, del quale egli ebbe forse presenti il colloquio con Tecmessa, l'invocazione al Sole e il motivo della spada, dono del nemico e strumento di morte, che molto abilmente Virgilio congiunge all'immolazione sul rogo data dalla tradizione, grazie alla simulata pratica magica, che consigliava gli amanti di bruciare doni ed oggetti pertinenti al traditore, per riuscire a dimenticarlo. Ma oltre a queste affinità che già furono indicate ([57]), giova notare che forse l'inganno tragico col quale l'eroe illude il Coro di essersi placato, ha suggerito al poeta il discorso in cui Didone, con una finzione altrettanto tragica e con parole ugualmente piene di lugubri doppi-sensi, dice alla sorella la sua volontà di ricorrere ai riti magici liberatori, mentre già pensa che su quel rogo si getterà a morire.

Anna, come Tecmessa, giunge che è troppo tardi. E non sa che cullarsi sul cuore la sorella morente, e gemere, e asciugarle pietosa, con la sua veste, il sangue che cola dalla ferita (686-7). Qui, ancora una volta, la magnifica intuizione dell'arcobaleno ([58]) che splende, sopra la morte della regina, quasi chiamato da quel suo ultimo sguardo che cercava nel cielo, alto, la luce (691), si sciupa nella macchinazione mitica di Iride-Giunone (693-705) ([59]).

In confronto a tutto l'amore e a tutta l'angoscia che consuma Didone, Enea appare inesplicabilmente contegnoso, inerte. Su questo suo atteggiamento s'è fermata l'attenzione degli studiosi, ed alcuni l'hanno aspramente

---

(57) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 133 sgg.

(58) Iride, che in Omero è solo messaggera degli dei, si identifica poi con l'arcobaleno e in Quinto Smirneo (1 63) ha perduto ormai ogni valore divino, per essere semplice espressione metaforica del fenomeno naturale.

(59) Il motivo del « capello reciso », si trova in Euripide (*Alc.* 73), ma attribuito a Θάνατος e viene forse da una credenza popolare.

condannato, altri si sono ingegnati, con ragioni più o meno sottili, di negarlo o di trovarne il significato profondo (60). La spiegazione è forse molto più semplice, ma non semplicistica, se si considera la fedeltà degli autori antichi, e di Virgilio in ispecie, alle maniere tradizionali.

Anche senza pensare ad Ulisse che piange sulla riva del mare, trattenuto a forza da Calipso che non gli è punto cara (ε, 151 sgg.), ad Achille che dopo aver promesso bugiardamente amore a Pisidice, per giovarsi del suo tradimento, la fa lapidare dai soldati (61), a Teseo che perfidamente abbandona di nascosto Arianna salvatrice, e a tutti quegli amanti insensibili, perseguiti più o meno dalla vendetta di Afrodite (62), cari alla poesia bucolica ed elegiaca, è facile notare, che, quand'anche esista un certo reciproco amore, alla donna, con singolare insistenza, si è attribuita maggiore sentimentalità che all'uomo, conforme alla stessa vita reale.

Già in Omero, Calipso, nel veder partire Ulisse, è certo più addolorata che non sia l'eroe, quando lascia la comoda dimora di Circe, accettando l'invito dei compagni. Il

---

(60) Cito, fra i molti, l'Amerio, *Processo dell'umano e del divino nella poesia di Virgilio*, Discorso inaugurale per l'anno 1930 nel Liceo cantonale di Lugano, Bellinzona 1930, per il quale la freddezza di Enea non esiste, ma c'è in lui un eroismo nuovo, frutto della sua fede, anzi della sua « volontaria » adesione a un finalismo divino, il quale potrà essere per l'individuo crudeltà e causa di dolore, ma è sempre positivo fattore di bene, per la storia del mondo. In questo voluto superamento della propria umanità per adeguarsi al fato, nonostante la passione e il dolore personale, è il progresso dell'Eneide di fronte all'ascetismo mistico delle Georgiche, in cui il divino è accettato, ma senza capirlo, passivamente; così l'uomo, vinta la lotta, trova la sua pace, anche nel dolore; per questo Enea dorme tranquillo, alla vigilia di abbandonare Didone.

Pensieri belli, senza dubbio, ma vorremmo vedere dove e come Virgilio li esprime; cfr. anche il Fiore, *op. cit.*, 250 sgg.

(61) Cfr. Partenio XXI.

(62) Cfr. l' Ἐρωτύλος dello Pseudo-Teocrito.

dolore di Penelope per lo sposo lontano, pur nella sua scarnezza, è più sviluppato di quello dell'eroe per lei. Andromaca è più tenera per Ettore che viceversa. La proporzione rimane immutata anche quando l'elemento erotico, negli alessandrini, acquista maggiore sviluppo; Aristomene riceve, ma non dona amore; Giasone non respinge Medea, ma l'ama assai meno di quanto essa lui; e la donna ne è conscia, non osa neppur sperare di essere ricambiata (III 1063 sgg.), e quando, nel buio della notte, spaurita del suo tormento e delle fiere minacce di Eeta, ella cerca rifugio sulla nave, dalla ripa erbosa, lungo il fiume, non invoca l'amato, ma il più giovane cugino, tanto poca è la fede che ha in lui (IV 70 sgg.). Giasone infatti, quanto a sè, la restituirebbe volentieri ad Absirto pur di liberarsi dai guai (IV 338 sgg.), e Medea supplica Arete, i compagni e lui non in nome del reciproco amore che sa troppo debole, ma per la santità del giuramento fatto, per il dovere della riconoscenza e per la sua infelicità (IV 1015 sgg.; IV 1030 sgg.; IV 355 sgg.).

Osserva il Sainte-Beuve, parlando di Didone, nel suo *Étude sur Vergile*, che l'amore è sentito dai poeti antichi non come un reciproco, dolce legame, ma come una malattia incurabile, come una furia insana che prende l'uno, e dinanzi alla quale l'altro resta passivo, indifferente. Infatti il tema dell'amante deluso, tradito, respinto, è assai più frequente di quello della coppia felice, legata da « corrispondenza d'amorosi sensi »; l'amore non è gioia, non è ebbrezza di sentirsi uniti, ma dolore, angoscia, morte, è il δεινός ἔρως che Medea maledice come causa del suo peccato e di ogni suo male, è il *durus amor* che, ancora nell'Ade, affanna le anime (*Aen*, VI, 442).

Quanto ad Enea, è evidente che non poteva restare a Cartagine; ma il senso di freddezza che egli ci dà, dipende non tanto dalla partenza, quanto dal fatto che egli mostri, di essa, troppo scarso dolore, che non sia sviluppata in lui quella lotta tra dovere e passione, che il teatro euripideo

aveva mirabilmente rappresentato per le sue eroine, e che Virgilio stesso attribuì a Didone, prima che l'amore per l'ospite nuovo avesse completamente sommerso il ricordo del morto Sicheo. Forse il poeta ebbe l'intuizione di questo tragico contrasto nell'animo dell'eroe, quando accennò all'angoscia che egli si chiude nel cuore (IV 332), per poter rispondere con dignitosa fermezza al disperato lamento della regina, e quando lo rappresentò mentre muove verso la flotta, a ordinare l'imbarco, *multa gemens magnoque animum labefactus amore* (IV 395). Ma sono spunti brevi, senza sviluppo; dare ad Enea un'anima accesa, veemente, inquieta, sarebbe stata cosa contraria o ignota alla tradizione. Perciò egli, dopo l'ordine di Mercurio, ha un solo pensiero: partire. Il suo rimpianto si volge, caso mai, alle dolci terre (281), dove ha trovato riposo il suo stanco andare, non alla donna che con tanto amore l'ha accolto; egli non si preoccupa del dolore suo o di lei, ma soltanto del modo come potrà « affrontare e placare » l'ira della regina (283 esgg.). Anche quando, ripreso il mare, i Troiani scorgono lontano, sul lido, la luce sinistra del rogo, tra i compagni che sospettano vagamente una sventura, Enea rimane affatto in ombra (V, 4 sgg.).

È naturale che tutto questo urti la nostra anima moderna, nutrita di una lunga esperienza romantica, e per la quale la lotta è il fulcro più interessante della vita spirituale. Ma è vano chiedere ai poeti antichi ciò che fu estraneo ai loro gusti e alle loro esperienze artistiche, nè bisogna dimenticare che, a rendere Enea deciso e senza esitazioni di fronte all'ordine dato da Mercurio, dovette contribuire senza dubbio il modello sempre presente di Omero ([63]). Così infatti Calipso si piega a lasciar partire Ulisse, e Achille accoglie

---

(63) Non credo si possa interpretare l'atteggiamento dell'eroe da un punto di vita meramente religioso; in ogni modo ciò non escluderebbe la lotta.

il comando di restituire il cadavere di Ettore. Anche il pacifico sonno di Enea, dopo il tragico colloquio con la regina e alla vigilia di abbandonare Cartagine, è forse un semplice artificio artistico, per render possibile la seconda comparsa di Mercurio, come è un artificio artistico, per un'eguale ragione, il non meno strano sonno di Priamo (Ω, 673 sgg.), quando pure il suo animo doveva essere angosciato per lo strazio del figlio e dopo l'emozione veramente tragica di aver baciato le mani che gliel'avevano ucciso. La figura di Enea dunque, anche nel suo atteggiamento di fronte a Didone, subisce largamente l'influsso delle aspirazioni tradizionaliste e classicheggianti del poeta; qui è la sua debolezza, di qui l'insodisfazione che essa lascia nel lettore moderno.

L'eroe rivede la donna nell'Ade (VI 450-76).

Il motivo degli amanti separati che si ritrovano non fu ignoto alla poesia ellenistica; lo riprende anche Quinto Smirneo in X 253 sgg., dove Paride ferito si getta disperato ai piedi di Enone, supplicandola di medicarlo; egli si riconosce colpevole di stoltezza, e si appella, per giustificarsi, al comando dei fati. Ma Enone lo allontana furibonda da sè, rosa di gelosia, e dice parole crudelmente ironiche intorno a quegli dei che Paride ha addotto a sua scusa, invitandolo a rivolgersi a loro per chiedere la guarigione (320).

Niente di tutto questo in Virgilio; toni ellenistici affiorano qua e là, nel motivo dell'amante duro come pietra ([64]) e in quello sguardo lungo, con cui Enea segue l'allontanarsi di Didone (475-76 ([65]), nel quale però, più che amore, c'è forse una scialba pietà; ed è proprio dell'arte nuova, studiosamente raffinata, il contrapporsi continuo, attraverso riprese di parole e di atteggiamenti, di questa con l'altra

---

(64) Cfr. Teocrito VI 38; Posidippo *Anth.* V, 193.

(65) Cfr. Catullo LXIV 249; Apuleio, *Metam.*, V 25 (dalla sua fonte greca?).

scena, nella quale chi pregava era la donna e chi ostinatamente taceva era l'altro (66). Ma, ancora una volta, Virgilio eleva a dignità classica la passione di Didone, chiudendo il suo risentimento nel silenzio austero con cui, nella νέκυια omerica, l'altro grande suicida dell'epos, Aiace, ascolta le concilianti parole del suo nemico, per causa del quale s'è ucciso (λ 552 sgg.). L'affinità fra i due episodi fu già rilevata anche dai commentatori antichi (Servio, *ad. l.*), e forse da Omero venne a Virgilio l'idea stessa dell'incontro, come forse dagli ἐπέεσσι μειλιχίοισιν di Ulisse (λ 552), deriva il « dolce amore » con cui Enea parla a Didone e l'accenno agli dei quali responsabili di ogni cosa (67). Ma il poeta ha rinunciato ai possibili sviluppi sentimentali dell'episodio, colorendo di un tono classico anche quest'ultima pagina, nella storia della regina infelice.

Un'altra volta il motivo d'amore compare nell'Eneide: Lavinia. Alla tradizione la sua figura non era ignota: sembra che Catone non ne abbia parlato (68), ma Dionigi d'Alicarnasso (*A. R.*, I 57 sgg.) racconta che Enea, ospitalmente accolto da Latino, ne ebbe la figlia in isposa e con lui combattè poi contro i Rutuli collegati. Non importa qui di indagare quali ragioni indussero Virgilio a unire Turno e Latino contro Enea, seguendo in questo la versione catoniana, e quali modificazioni ne derivarono a tutta la saga; osserviamo soltanto che il modo con cui Lavinia è introdotta nel poema, manifesta chiaramente l'intenzione di ricollegarla ad Elena, contesa fra Paride e Menelao (69).

---

(66) VI 466 e IV 314; VI 470 e IV 438.

(67) Questo accenno, già comparso in IV 341 sgg., era del resto in Omero (Λ 555 e 559) e divenne poi tradizionale nelle « scuse » degli amanti colpevoli (cfr. il sopracitato episodio di Paride e Enone in Quinto); non dimostra quindi nulla in favore del preteso « eroismo pio » di Enea.

(68) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 172, n. 1.

(69) Per questo, forse, il poeta sostituisce al duello che la tra-

Infatti l'accenno a Lavinia compare sempre per istituire o accentuare il parallelo fra la guerra di Troia e quella del Lazio: nella profezia della Sibilla (VI 88 sgg.), nell'arringa di Turno dopo il prodigio delle navi mutate in ninfe (IX 136 sgg.), nella superba sfida di Numano (IX 598), ed è ai nemici facile e continua occasione per insultare in Enea il nuovo Paride.

Per questa origine puramente letteraria il motivo non poteva che restare in superficie, e infatti cede a volte completamente dinanzi a quello, tradizionale e reale, della conquista di un territorio (XI, 312) o compare soltanto accanto ad esso (X 77). Enea viene nel Lazio per fondarvi una città, non per cercarvi una sposa; per questa, invero, non ha, nè può avere, alcun interesse ([70]). Le nozze premono piuttosto a Latino, il quale, preoccupato dell'oracolo di Fauno, e più tardi degli insuccessi nella guerra, che quasi sembrano una punizione degli dei perchè esso non fu adempiuto (XII 27 sgg.), vuol dare in isposa la figlia allo straniero.

Il presagio oracolare era nella tradizione, ma riferito, in generale, all'accoglienza benigna da fare ai Troiani ([71]). Trasportandolo a Lavinia e alle sue nozze, Virgilio richiama il motivo di origine omerica ad un'atmosfera cara agli Alessandrini. Si sa quanta parte abbiano avuto gli oracoli nella formazione dei miti greci: nell'età ellenistica, quando anche i grandi temi classici entrano nella letteratura popolare, di predizioni si riempiono le più banali e comuni

---

dizione poneva fra Ascanio e Mesenzio, quello fra Enea e Turno (cfr. Paride e Menelao), mentre, se ragioni evidenti impedivano di far combattere il figlio di Enea, sarebbe stato sempre più vicino alla saga sostituirgli direttamente il padre, e fare di Enea-Mesenzio un parallelo ad Achille-Ettore.

(70) Non credo all'interpretazione che del matrimonio Lavinia-Enea dà D. Clinton Woodworth, *Lavinia: an interpretation,* « Transactions and proceedings of the American Philological Association », LXI, 1930. 175 sgg.

(71) cfr. Dion. Hal., *A. R.*, I 57.

avventure d'amore. Il padre della Cydippe callimachea, stupito che la figlia, ogni volta che si fissa il dì delle nozze, sia sempre colpita da un inspiegabile morbo, va a consultare l'oracolo e ne ha un responso, che Cydippe spiega, e così giunge alle nozze con Aconzio.

Il motivo è addirittura d'obbligo nel romanzo (72): i genitori di Abrocome interrogano l'oracolo di Apollo Colofonio sull'inspiegabile deperire del loro figliolo e ne apprendono la chiusa passione per Anzia, a cui lo congiungono subito in matrimonio (73); anche le nozze che felicemente chiudono la storia travagliata di Cariclea e Teagene, nel racconto di Eliodoro, sono presentate come l'avverarsi di un antico presagio. E Apuleio, nella sua novella di Amore e Psiche (*Metam.*, IV 28 sgg.), che per il colorito fantastico e favoloso, per il modo di sviluppare i particolari e per l'inizio tipico (*erat in quadam civitate rex et regina*), rivela un'origine ellenistica, racconta appunto di due genitori che avevano tre figlie, di cui l'ultima così bella che veniva onorata come Afrodite; la dea ne ebbe invidia e la condannò a sposare l'uomo più brutto e più indegno del mondo. I genitori preoccupati che la fanciulla, da tutti così corteggiata, non fosse voluta in isposa da alcuno, consultarono l'oracolo il quale diede un responso pauroso e oscuro, che essi, pur dolenti nel cuore, si credettero obbligati di osservare.

Abbiamo riassunto queste prime pagine del racconto di Apuleio per far notare che, naturalmente con le indispen-

---

(72) Le affinità di invenzione, se non di tono, fra Callimaco e i tardi romanzi greci sono attribuite dal Pasquali all'identità di fonte: la storiografia ionica (cfr. Pasquali, *Il nuovo frammento della Cidippe di Callimaco e la poesia ellenistica*, « Atene e Roma », XIV - 1911).

(73) Senofonte Efesio, 1, 1.

sabili mutazioni di tono, lo stesso schema si trova in Virgilio (VII 45 sgg.) ([74]), che comincia appunto così ([75]):

Rex arva Latinus et urbes
iam senior longa placidas in pace regebat

e, dopo aver riferito la genealogia di Latino, continua dicendo che aveva un'unica figlia ormai da marito, ambita da molti e soprattutto dal « bellissimo » e « nobile » (si noti) Turno. Ma essa era stata oggetto di due strani prodigi, che i vati avevano interpretato come segno benigno e insieme funesto, e il padre « preoccupato » di essi, era andato a consultare l'oracolo di Fauno, che aveva predetto per la donna il giungere di uno sposo straniero, che avrebbe portato la stirpe a grande gloria. Perciò, quando Latino crede di vedere in Enea il predisposto dai fati, si affretta ad offrirgliela in isposa, e questa sua volontà di adempiere l'oracolo rimane ferma in lui, anche quando al suo disegno si vorrebbe opporre la moglie, benevola a Turno. I due prodigi di cui è oggetto Lavinia, anche per il loro significato, appartengono alla tradizione romana ([76]), ma i caratteri ellenistici del passo trapelano dalla forma oscura e preziosa ([77]) nella quale li spiegano i vati, dall'insistenza con cui

---

(74) Non sembrerà troppo audace il richiamo fra opere di spirito così diverso, quando si pensi che anche l'elegia di Filita su Polimela e Ulisse, con l'improvviso apparire del padre, mentre essa piange sui doni dell'eroe partito, e il suo sdegno, e l'intervento dello zio che, chiedendo la fanciulla in isposa, salva la situazione, ha uno sviluppo e un finale da novella o, meglio, da commedia nuova (Partenio, XXI).

(75) Questo interrompere il racconto, per dire la storia dei personaggi, prima che essi entrino nell'azione, è estraneo alla tecnica omerica. Invece Apollonio, lasciando per un momento da parte il viaggio degli Argonauti, narra le vicende dei figli di Frisso, il cui incontro avverrà poi nell'isola di Marte (cfr. II, 1093 sgg.).

(76) Cfr. Livio I, 39, XXIV, 10; Plinio *Nat. Hist.*, XI, 18, 55.

(77) Si noti il bisticcio: *partis... easdem... partibus ex isdem.* Niente di tutto questo nei vaticinî omerici.

è accentuato il loro carattere miracoloso, (VIII 64, 73, 78) ([78]), infine dalla cura che ha il poeta di riferire la storia del lauro sacro, che sorge in mezzo alla casa di Latino, e che è l' αἴτιον del nome della città, come « omen » della sua fondazione.

Anche la consultazione oracolare è fatta nella forma dell' ἐγκοίμησις, che l'età ellenistica praticava largamente, soprattutto per Anfiarao a Oropo, Asclepio ad Atene e ad Epidauro, con un rito che ci è descritto da Pausania (I, 34, 5) e Filostrato (*Vit. Apoll.* II, 37) ([79]) Virgilio, per riferire questo modo di dar responsi a Fauno, il dio della natura e delle greggi, cui le saghe popolari attribuivano virtù oracoleggianti, ma per il quale in nessun modo ci è testimoniata la forma dell'*incubatio* ([80]), pose il sacro bosco del dio presso la fonte Albunea, che per le sue esalazioni sulfuree veniva considerata come luogo di comunicazione con l'Averno, e quindi sede di un frequentato νεκυομαντεῖον al quale egli, con relativa facilità, potè sostituire l' ἐγκοίμησις, poichè anch'essa era praticata per gli dei di sotterra. Ma la sutura rimane visibile nella contradizione per cui Latino, praticando il rito dell'*incubatio*, riceve la profezia non attraverso il sogno, ma nella forma propria di Fauno, cioè come una voce che esce dal bosco, (VII 92-95), però (altra contradizione) durante la notte (VII 103). Tutto questo porta a credere che non si tratti qui di una semplice contaminazione di riti greco-romani ([81]), ma che Virgilio avesse in mente qualche racconto ellenistico, in cui si praticava la consultazione oracolare sotto questa forma, e che l'abbia voluta attribuire a Fauno, per riavvicinarsi in qualche modo a quell' ἐπιχώριος δαίμων che era nella tradizione accolta da Dionigi.

---

(78) Il miracoloso in Omero non viene accentuato, perchè è cosa normale.

(79) Cfr. anche Aristofane, *Pluto*, 653 sgg.

(80) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 176, 2.

(81) Cfr. Cartault, *op. cit.*, 539-40.

Certo tutto questo è molto lontano da Omero che, per preparare la sposa e buone accoglienze all'eroe, avrebbe, ad esempio, fatto intervenire Afrodite, in forma più o meno diretta. Il motivo stesso della donna contesa, applicato a Lavinia, si modifica, e dalla forma dell'adulterio che domina nel mito classico ([82]), passa allo schema ellenistico della fidanzata strappata al giovane che ama, perchè il padre la vuole (o la deve) unire ad un altro ([83]).

Nella prima parte, l'episodio ha dunque molti particolari di spirito ellenistico; ma in seguito esso è mantenuto in una rigida contenutezza classica, sebbene un conveniente sviluppo sentimentale, facendo Enea desideroso di quelle nozze, sarebbe stato utile per dargli una giustificazione organica.

L'eroe invece non ha alcun anelito verso la donna; nessuna scena c'è fra Turno e la sposa contesa, nessuna parola di dolore in lei; anche la gelosia del Rutulo non è più sviluppata che quella di Menelao, anzi, nei patti giurati prima del duello (XII 175 sgg.), a Lavinia non si fa che un cenno di scorcio (XII 194); tutto il pensiero si accentra sul possesso del territorio, per fondarvi la nuova città, e sulla possibile, pacifica convivenza degli antichi abitatori coi nuovi coloni. E quando Amata, che rientra nel tipo omerico delle donne che cercano di trattenere il loro caro dalla battaglia (Andromaca Z 406 sgg., Ecuba X 82 sgg.) ([84]), tenta invano di dissuadere Turno dall'affrontare Enea

---

(82) Cfr. Elena e Paride, Clitemnestra ed Egisto.

(83) Cfr. la Cidippe callimachea e i romanzi di Abrocome ed Anzia, Leucippe e Clitofonte.

(84) Ma in Amata, forse per influsso dei tragici, il pensiero che la morte sarebbe migliore dell'abbandono, diventa addirittura decisione aspra di suicidio. In essa riecheggiano anche motivi della Tecmessa sofoclea. In ogni modo il tono di questo addio è ben lontano dalla sentimentalità con cui Alcimeda si separa da Giasone (Apoll. *Argon.* I, 268 sgg.). Per gli influssi della tragedia cfr. il già citato lavoro del Tosi.

(XII 54 sgg.), la figlia è presente, ma nessuna parola d'addio avvicina i due giovani. Solo nella cura delicata con cui il poeta indugia a descrivere l'improvviso rossore che tinge il volto pallido di Lavinia, muta, e le lacrime che tutto lo rigano, quando la madre nomina il « genero Enea », e nel lungo sguardo che Turno, turbato d'amore, le volge e più gli fa ardere l'animo, si rivela una finissima intuizione sentimentale, ben degna dell'arte nuova ([85]). Ma il poeta, per descrivere la bellezza della vergine, non s'accontenta della similitudine ellenistica di gigli e rose ([86]), e ricorre al paragone dell'avorio segnato di porpora che Omero aveva usato per dire del sangue che sgorga dalla ferita di Menelao (Δ 141 sgg.); paragone che ha avuto una sua lunga storia, ma qui adempie l'ufficio consueto di rendere evidente il riallacciarsi alla tradizione di Omero.

Poi Turno dimentica la sposa, e dopo brevi parole di commiato con Amata, veste le armi, con una scena in cui ogni spunto moderno rimane soffocato sotto quelli ispirati dagli eroi dell'Iliade.

---

(85) Anche nel corteo delle matrone che si recano al tempio di Pallade per supplicare la dea (XI, 477 sgg.), il poeta non dimentica Lavinia; e trema, quasi, una sottile pietà in quell'accenno alla vergine contesa e sacrificata, che va ad occhi bassi, come portando il peso e la vergogna di una colpa non sua.

(86) Cfr. Museo 58-60; Achille Tazio I 19, 1, V, 13, 1. Nonno X 189; XI 377; XV 225; XVI 75; XXXIV 106-13; Callimaco fr. 44 e fr. anon. 23 (*Schn.*).

CAPITOLO V

ELEMENTI TRADIZIONALI E MODERNI NELLA CATABASI DI ENEA

Sulla discesa di Enea agli Inferi hanno molto discusso critici antichi e moderni, spesso esagerando il suo valore filosofico e l'importanza morale che ha per l'eroe. Forse risultati migliori si potrebbero raggiungere mantenendo l'esame in un terreno più piano, direi, più semplice, vedendovi cioè nient'altro che un motivo tradizionale, in cui sono inseriti elementi nuovi, conforme al mutare dei tempi e dei gusti artistici.

L'introdurre una catabasi nelle avventure di Enea continua una consuetudine che, incominciata da Omero, prosegue ininterrotta nella letteratura antica (1) e va infine a sboccare in quella del Medio-Evo, assumendo di volta in volta colorazioni diverse, dalle scene umoristiche delle Rane di Aristofane, al rigido contenuto religioso e filosofico delle catabasi orfiche e delle visioni medioevali (2). Significativo per l'arte virgiliana è piuttosto lo scopo della discesa: in Ulisse esso è meramente pratico: interrogare Tiresia sul

---

(1) Anche nell'Ecale di Callimaco, pare che l'eroe raccontasse la sua discesa agli Inferi alla vecchietta ospitale, mentre ella sfaccendava a preparargli la cena.

(2) Vedile citate da E. Norden. *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*[3] Lipsia 1926, 9. Per tutto ciò che riguarda il VI libro lo studio del Norden è fonte ricchissima ed attenta.

ritorno ad Itaca. L'incontro con la madre costituisce un episodio a parte e come tale sentito non solo da Omero, ma anche dai suoi più tardi lettori (3). Anzi, per il suo carattere e per la mancanza di legami con il precedente colloquio del vate, cui l'eroe, conversando con Euriclea, non accenna punto, esso è ritenuto dai più come un'aggiunta inserita in epoca più recente. Orfeo invece scende nell'Ade per il desiderio appassionato e disperato di strappare alle tenebre la morta sposa, Teseo e Piritoo per rapire la bella Persefone (4). Questa interpretazione sentimentale del motivo classico ha gran fortuna nell'età ellenistica, dove si fa popolare e retorico nei compianti dei morti, quale desiderio del superstite di scendere agli Inferi per ricongiungersi al caro perduto; sotto tale luce compare nell'epitafio di Bione attribuito a Mosco (III 115-19) (5).

Anche Enea scende all'Ade soltanto per ritrovare il padre. Questa ragione egli adduce alla Sibilla (6), e la prega, in nome dell'amore che li lega entrambi, di avere pietà, di non negare questa gioia e al figlio e al padre; il suo « padre caro », colui che egli ha salvato attraverso il fuoco e le armi, portandolo sulle spalle, traendolo seco,

---

(3) In Licofrone (*Alessandra*, 681) Ulisse è semplicemente colui che andò sotterra ad interrogare il vate. Si ricordi anche Orazio, *Sat.*, II, 5.

(4) Cfr. Pausania IX, 31, 5 e X, 28, 2.

(5) Cfr. l'edizione oxoniense del Wilamowitz.

(6) Il Cartault (*op. cit.*, ad. l) osserva sottilmente che sarebbe stato poco « educato » da parte di Enea, accennare alla profezia che s'attendeva dal padre di fronte alla Sibilla, quasi che non fosse stato contento o non si fidasse di quella fatta da lei. Ma altrettanto sottilmente si potrebbe rispondere che la Sibilla non aveva ragione di offendersi, perchè essa dà i vaticinî non in proprio, ma soltanto nel modo e per le notizie che le ispira Apollo; quindi esula da lei ogni responsabilità. Del resto ciò che Enea si attende dal padre, secondo la promessa di V 731, sono notizie sulla sua posterità, non sull'immediato insediarsi nel Lazio: due compiti diversi, che ben si potevano quindi affidare a due diverse persone.

poi, nel lungo e triste peregrinare. Tanto grande era l'amore. Vi è qui un innegabile segno di modernità, sebbene l'idea dell'incontro possa esser venuta al poeta dall'episodio di Euriclea, che egli ricorda infatti con imitazioni formali. E non a caso, a giustificare la sua richiesta, Enea adduce l'esempio di due discese, compiute appunto per uno scopo affettivo: quella di Orfeo, in cerca della « sposa », e quella di Polluce, del cui mito, molto sintomaticamente, è data qui non la versione antica che faceva dei due fratelli un simbolo dell'alternarsi quotidiano della luce e della tenebra, ma quella per cui i figli di Leda sono un esempio di fraterno amore (*fratem Pollux alterna morte redemit*) (7).

Il motivo della « pietas » torna alla presenza di Caronte (VI 404-5); e infine tutto vivo di amore è l'incontro con Anchise, che da lungi scorge il suo nato e gli stende le braccia e piange, egli che da tanto tempo lo attende, contando i giorni con ansia trepida, e pensando ai pericoli cui deve essere andato incontro. Lo stesso preannuncio della discesa e l'invito a compierla, che ad Ulisse è fatto da Circe, assume in Virgilio un particolare valore affettivo, attribuito com'è al padre (V 731 sgg.), che anzi più volte lo ripete, con un'impazienza affettuosa (VI 696).

Anche la visione delle glorie future, attraverso la rassegna delle anime che domani saranno gli eroi di Roma, ha piuttosto il valore di un magnifico dono che il padre vuol presentare ad Enea per la sua gioia (716-18) e il suo orgoglio (889), che non quello di un'esortazione a superare ogni difficoltà, in vista appunto di quel luminoso avvenire, come asserisce qualche studioso (8). Ma l'ipotesi

---

(7) Norden, *op. cit.*, 159.

(8) Citeremo il Frank (*op. cit.*, 225), per il quale il VI Libro costituirebbe l'ultima tappa nella rivelazione progressiva che Enea ha della sua missione, e servirebbe a rinsaldare completamente l'eroe nel suo proposito di raggiungere l'Italia. Ma tale proposito è già formulato dalla fine del V libro, e in VI 805-806 si sente un'aggiunta forzata.

non trova sufficiente conferma nelle parole di Anchise, nè Enea, al termine della visione, mostra minimamente di interpretarla in questo senso. Virgilio ha bensì cercato di dare una utilità immediata alla catabasi del suo eroe, sull'esempio dell'Odissea, ma in altro modo: coi versi 890-92, che tradiscono l'intento di avvicinarsi alla profezia del vate omerico e di riadeguare l'episodio virgiliano al suo modello originario di Ulisse e Tiresia, che l'atteggiamento affettivo aveva lasciato ormai troppo da parte; l'imitazione è tuttavia puramente formale e forse destinata a scomparire, se il poeta avesse avuto il tempo di rimaneggiare completamente la sua opera (9).

Nella figura della Sibilla, questo collegamento di elementi diversi è più intimo, più sapientemente studiato.

La descrizione della profetessa invasata dal dio, che dal fondo di un antro rivela il futuro con parole oscure, sconvolta paurosamente nell'aspetto, mentre le cose intorno fremono di fenomeni orrendi, si spalancano le porte, e terribile risuona, moltiplicata dagli echi, la sua voce, è frequente nella tradizione poetica, specialmente per influsso della tragedia e della retorica, poi; motivi consueti sono pure l'invocazione del responso, il sacrificio rituale, e la promessa di doni in compenso della profezia ottenuta. Anche Omero conosce la figura del vate, ma Calcante espone il suo vaticinio in mezzo all'esercito, in una completa calma fisica e spirituale. Così è il Tiresia dell'*Edipo sofocleo*, il cui turbamento deriva dall'orrore di ciò che sa, dalla riluttanza a dirlo, non dalla fa-

---

(9) Infatti i versi sono ripetuti quasi identici da Eleno in III 458-460, riferendoli alla Sibilla, e l'accenno ai Latini è dato più tardi in VIII 49 dal Dio Tiberino. Del resto Anchise, nell'invitare il figlio a scendere nell'Averno, gli promette la visione dei discendenti, non consigli utili circa il viaggio (V 737). Notiamo tuttavia che nelle parole di Tiresia, contrariamente al solito carattere delle profezie omeriche, rigidamente chiuse nel loro scopo utilitario immediato, vi è un accenno ai popoli discendenti da Ulisse. Forse da questo lieve spunto è nata in Virgilio l'idea della visione dei futuri eroi di Roma, nella quale egli prende da Omero anche alcuni particolari.

coltà profetica in sè; quivi si parla pure di oracoli pitici, ma senza accenni al furore della profetessa. Il nuovo tipo di « invasata » è accennato invece da Euripide (*Iph. in Taur.*, 291) ([10]) e Licofrone trasforma in questo senso anche Cassandra, presentandola mentre si agita nella stretta carcere, in preda ad un « inconsueto » furore e lanciando smisurate grida (*Alex.*, 1-5).

Alla frequenza di questa figura nell'arte ellenistica contribuisce la realtà della vita religiosa contemporanea, ricchissima di pratiche magico-superstiziose, le quali trovano largo riflesso non solo nella novellistica, che per il suo carattere popolare rispecchia più da vicino le credenze del volgo, ma anche nelle forme letterarie più elevate. Medea, la figura artisticamente più in rilievo nel poema epico di Apollonio, è una maga, e soltanto grazie ai suoi filtri e ai suoi riti, Giasone ottiene vittoria sopra i giganti e riesce a strappare il vello d'oro al drago assopito. Pratiche magiche compiono i due amanti presso Circe ([11]), per purificarsi dell'uccisione di Absirto che Medea ha tratto in inganno attraverso un oscuro potere, per mezzo del quale, agendo a distanza, provoca persino la morte di Talo (IV 1665). Nell'isola di Samotracia gli Argonauti compiono l'iniziazione ai misteri; un superstizioso timore impedisce al poeta di descriverli (I 915 sgg.).

Anche nel mondo romano, l'affermarsi sempre crescente dei culti orientali dà larghissima diffusione alle pratiche magiche. È nota del resto l'importanza che i libri sibillini ebbero nella vita politica di Roma, dove, fin dai tem-

---

(10) Per la descrizione dell'insania profetica nei tragici greci cfr. Harries, *Tragici graeci qua arte usi sint in insania describenda* Kiel 1891; cfr. anche Plutarco, *de Pith. or.*, 6.

(11) Già in Omero Circe esercita la magia, ma con assai minore rilievo. I suoi filtri non sono molto diversi dalla « cintura di grazie » di Venere, e dagli altri mezzi con cui gli dei esercitano il loro potere.

pi più antichi, si usava consultarli nei momenti difficili, per trovarvi il modo di placare la collera degli dei. Ancora ai tempi di Cicerone si facevano consultazioni oracolari, e non solo dal volgo, presso Cuma, in un antro non meno famoso e frequentato di quelli di Grecia, nel quale la Sibilla dava i suoi responsi, dopo l'adempimento di riti di cui Macrobio (III, 5, 5) vede un preciso e realistico riflesso nei versi 38-40 di Virgilio ([12]).

Vediamo ora come il poeta si sia sforzato di avvicinare al mondo omerico la figura della Sibilla, che era estranea ad esso. Prima di tutto, senza l'appoggio di nessuna tradizione, la dice figlia di Glauco, il dio marino del mito classico, dotato di facoltà divinatorie, come il Proteo del IV libro dell'Odissea, e nella profezia che le attribuisce (VI, 88-94) accentua, sia pure in modo oscuro, conforme allo stile oracolare, il consueto parallelismo dell'Eneide con l'Iliade.

Ma la sutura fra antico e moderno è ottenuta sopra tutto facendo la Sibilla Cumana sacerdotessa non solo di Apollo, ma anche di Trivia (VI 35), sebbene la tradizione tenesse disgiunti i due uffici: così, oltre alla missione profetica, essa ha quella di guida per la discesa nell'Ade, in modo simile, se non uguale, alla Circe omerica, ed è insieme creato un legame fra la prima e la seconda parte del libro. Forse l'idea venne a Virgilio dalla tradizione ([13]) che poneva presso il lago Averno, non distante dall'antro cumano, la sede della νέκυια omerica; infatti ancora ai tempi di Cicerone vi si facevano pratiche magiche di evocazione dei morti ([14]). L'avvicinamento esteriore e un po' forzato dei due motivi si ri-

---

(12) Data questa realtà della Sibilla cumana, è difficile determinare quanto della descrizione di Virgilio sia ispirazione letteraria e quanto derivi da esperienza diretta.

(13) Cfr. Strabone V, 4, 5 e Diodoro VI 22 sgg.

(14) Cfr. Cicerone *Tusculane* I, 16, 37 e Plinio XXX 14 che accenna appunto a *inferarum umbrarumque colloquia*.

vela nel trapasso del v. 106 (*quando hic...*) e in quell'*unum oro* che riesce un po' strano, dopo che già è stata fatta ed esaudita la richiesta del vaticinio ([15]).

La Sibilla ricorda tuttavia, più che la Circe omerica, il μυσταγωγός delle teorie orfiche ([16]), che accompagna le anime nella discesa e la cui figura, dai più antichi poemi teologici, di cui è un riflesso in Platone (libro X della Repubblica), si continua nelle apocalissi cristiane e nel Virgilio di Dante. Ulisse invece è solo, e la maga si limita a indicargli la via fino all'Averno e le cerimonie propiziatorie dell'evocazione, secondo una più antica forma di catabasi, che da Omero passa ad Aristofane (*Rane*) e più tardi riappare in Pausania (II 37, 5) e in Apuleio (*Metam.*, VI, 18). Il passo omerico è però sempre presente al poeta: ce lo dice il *doceas iter* del verso 109 che mal si adatta alla Sibilla, la quale accompagna direttamente nell'oltretomba: è inutile quindi che ne insegni prima la strada. Ma qui Virgilio, dimenticando la concezione orfica, pensava evidentemente a Circe, a cui la domanda sarebbe stata del tutto adeguata.

Questa presenza di elementi omerici e non omerici nella figura della Sibilla come guida, porta ad una simile giustapposizione nei riti preparatori della discesa. Molto si è discusso sul ramo d'oro ([17]); sia o non sia stato Virgilio a inventarne il motivo e a farlo entrare nella letteratura apocalittica, esso è certamente ispirato alla misteriosofia più recente ([18]). Anche le colombe che conducono ([19]) Enea a

---

(15) Può darsi che Virgilio avesse in mente λ 139, dove Ulisse, udita la profezia di Tiresia, gli chiede come possa farsi riconoscere dalla madre.

(16) Cfr. Norden, *op. cit.*, 154.

(17) Cfr. Norden *op. cit.* 163 sgg. che ne dà pure una ricca bibliografia.

(18) Per il Bellessort (*Virgile*, Paris 1927, 239 sgg.) tutta quanta la discesa agli Inferi non è che una libera trasposizione poetica dell'iniziazione ai misteri di Eleusi.

(19) Notiamo il *forte* del v. 190; la cosa avviene naturalmente

scoprirlo, appartengono al tipo degli uccelli indicatori, cari alla mitologia nuova. Virgilio le chiama bensì *maternae aves,* aprendosi la via all'invocazione a Venere dei versi 196-97, usata per riavvicinarsi al mondo mitologico omerico, ma in realtà, più che degli uccelli sacri alla dea, si tratta qui di colombe simili a quella mandata da Zeus per guidare gli Argonauti nel passaggio delle Simplegadi; affine è pure l'Apollo-corvo, guida dei colonizzatori, di cui parla Callimaco nell'inno ad Apollo (verso 66). Sotto tale aspetto infatti le considera Enea: *este duces* (VI, 194).

A questa condizione di discesa ne sono aggiunte due altre, con un trapasso che si rivela semplicemente addizionale anche nella forma (*praeterea*). La prima, del seppellimento di Miseno, non fa difficoltà: è necessità speciale, per un caso speciale; Enea ha un insepolto che lo contamina, deve quindi adempiere le pratiche relative ad esso. Giustificata meno bene è invece la terza condizione, cui si accenna appena nel verso 153 e che trova poi largo sviluppo in 236 sgg.

I due riti: della ricerca del ramo e del sacrificio potrebbero, per sè, stare benissimo insieme, come forse anche furono nella realtà della pratica religiosa. Ma qui si sente che il poeta non li ha fusi, li ha soltanto accostati ([20]), aggiungendo il secondo per il consueto desiderio classicistico di avvicinarsi ad Omero, al rito propiziatorio che Circe impone ad Ulisse per evocare le anime. Infatti in V, 731 sgg., dove l'ispirazione è più decisamente omerica, con Anchise che invita, come Circe, alla catabasi e la Sibilla che non è profetessa, ma soltanto, come Circe, guida, non si fa cenno al ramo d'oro, ma unicamente al sacrificio. Inoltre il passo virgiliano è legato a quello dell'Odissea da affinità for-

---

in una sfera tutta umana. Omero avrebbe detto: « Afrodite mandò ».

(20) Lo riconosce anche il Norden (*op. cit.*, 198).

mali ([21]), benchè non manchi insieme l'influsso delle vive esperienze magiche del tempo, e di tutto quel vasto complesso di letteratura del mistero e della superstizione che dai poeti ellenistici passa ai romani, trovando imitazioni famose nell'epodo oraziano di Canidia, nell'VIII egloga dello stesso Virgilio e in tutta l'elegia erotica. Il muggire della terra, l'uggiolare dei cani, l'urlo che si ripercuote pauroso pei boschi, sono particolari che anche Apollonio usa per le pratiche magiche di Giasone (III 1214 sgg.) e Teocrito per quelle delle sue φαρμακεύτριαι (12-35). Ancor più vicino a Virgilio è Luciano, nella descrizione delle pratiche magiche per la catabasi di Menippo (*Nekyom.*, 9 sgg.) ([22]).

Dopo una breve invocazione, tradizionale nelle teogonie orfiche e in genere nella letteratura del trascendente, il poeta si accinge alla descrizione dell'oltretomba. L'esame particolare dei motivi e delle fonti è già stato fatto con mirabile competenza dal Norden; è dunque inutile riparlarne qui. Diremo soltanto che lo sforzo di voler trovare una costruzione organica nel quadro di Virgilio, poggia sul preconcetto che esso debba avere necessariamente un valore filosofico o comunque religioso ([23]).

Il VI libro dell'Eneide, sebbene dottrine mistiche e

---

(21) Si noti però che, sebbene anche in Omero il sacrificio sia fatto a Persefone, manca l'apostrofe diretta. Nel *tibi Proserpina* del verso 250 Virgilio sente l'influsso degli epigrammi dedicatori, come spesso gli avviene in tutta l'Eneide. (Cfr. nello stesso libro VI vv. 507 sgg.). Che il poeta avesse la mente continuamente fissa all'Odissea, dimostra anche l'imitazione puramente formale di VI, 260 (da κ 535), dove la Sibilla, come Circe, invita Enea a trar fuori la spada, mentre poi nel v. 292 ne proclama l'inutilità. La contradizione c'è, e i ragionamenti del Norden, per negarla, (pag. 206) non persuadono.

(22) Altri raffronti dà il Norden *op. cit.*, 199.

(23) Cfr. le argomentazioni del Norden, *op. cit.*, 5 sgg., che riconosce la molteplicità delle fonti, ma tenta di mostrare che Virgilio le ha fuse saviamente. Cfr. anche Dieterich *Nekyia*, Lipsia, 1893, 150 sgg.; Conway, *The structure of Aeneid VI*, Cambridge 1913, 19 sgg., per non dire dei molti altri.

stoiche abbiano avuto parte alla sua formazione, visto nel suo complesso, appare non già un manifesto di stoicismo o un'apocalisse, ma opera di pura poesia ([24]). Dallo stesso passo sulla metempsicosi è dubbio che si possa dedurre qualcosa circa la fede stoica di Virgilio, che ad essa si sarebbe avvicinato ([25]), dopo la prima educazione epicurea, di cui parlano le fonti antiche e che documentano i numerosi passi di ispirazione lucreziana nelle Georgiche, e più, se autentici, la Ciris e il Culex. Prima di tutto non è sempre nè interamente giustificato il trarre dalle opere di un poeta conclusioni sulla sua vita reale, l'attribuire a lui come individuo le esperienze spirituali di cui parla; e questo è tanto più vero per gli antichi i quali, come è ben noto, ponevano a fondamento della loro originalità il canone intellettualistico dello ζῆλος e dell'imitazione, e amavano assai meno di noi quel tipo di poesia a sfondo autobiografico, nella quale il poeta moderno rivela liricamente se stesso.

D'altra parte la teoria della metempsicosi non ha per Virgilio altro valore che quello di un artificio artistico, per introdurre e rendere plastica la visione delle future generazioni di Roma. Vedremo altrove come egli pieghi al suo intento di esaltare la patria ed Augusto processi letterari, di cui i poeti ellenistici si servono come pretesto a divagazioni graziose ed erudite. Siamo qui di fronte allo stesso fenomeno. Nella sostanza, la posizione di Virgilio è analoga a quella di Ennio che nel prologo degli Annali immagina che Omero gli appaia in sogno a rivelargli come, grazie alla metempsicosi, la sua anima attraverso un pavone è passata in lui. Se non esistessero altri indizi dello stoicismo Enniano, questa testimonianza, da sola, non basterebbe ad

---

(24) Cfr. Guillemin, *L'originalité de V.*, Paris 1931, 35.

(25) Tale è l'opinione del Norden, del Conigton, del Sellar; contro di essi il Frank (*op. cit.*, 127) afferma il costante epicureismo di Virgilio.

affermarlo. Il poeta ha cercato una forma per consacrare la sua fama di Omero latino; la stessa cosa avrebbero potuto fare Properzio riguardo a Callimaco, e Orazio in rapporto ad Alceo, con assoluta indipendenza dalle loro teorie filosofiche.

Dato il carattere puramente poetico dell'accenno alla metempsicosi, si capisce come sia difficile trovare un legame fra essa e la precedente descrizione dell'oltretomba. Ma, se anche la contradizione rimane, poco importa. Perchè l'armonia completa e sicura delle singole parti è da pretendersi nel trattato di un filosofo, meno nell'opera di un artista, nella quale, fino a un certo punto, può mancare. Egli, anche quando tocca argomenti filosofici o scientifici, considera sempre la poesia l'unico e supremo interesse, alle cui esigenze potrà piegare la scienza, ma non viceversa, perchè allora diverrebbe un volgare versificatore come già comprese Aristotele ([26]).

Egualmente difficile è il tentativo di giustificare secondo un sistema razionale la divisione dei dannati in base alle loro colpe, specialmente nella regione fra l'Acheronte e la parte interna dell'Ade. I cataloghi delle donne e dei guerrieri sono privi di unità interna, e di legame esterno con le anime e i luoghi a cui sono vicini. Il Norden li ha ingegnosamente messi in rapporto con le categorie precedenti dei falsamente giudicati e dei suicidi, formando il gruppo dei βιαιοθάνατοι, di cui ha trovato tracce nella tradizione apocalittica. Ma rimane poco chiara la presenza di Pasifae che l'amore non uccise nè per mano sua nè per mano d'altri; anche la morte di Adrasto in battaglia è di tradi-

---

(26) Cfr. Aristotele *poet.*, 1447 b. Sarebbe interessante vedere come e dove Lucrezio filosofo si piega dinanzi a Lucrezio poeta. È noto che Dante stesso, per esigenze e intenti artistici, usa motivi estranei alla teologia cattolica.

zione rara (27). Nè più sodisfacente è l'aggruppamento proposto dal Pascoli, dei « guerrieri dalla brutta morte » (28).

Questa mancanza di contrassegno morale tanto più risalta e stride dopo l'accenno esplicito a Minosse, quale assegnatore delle sedi secondo le colpe (431-33). Non si tratta dunque del procedimento di « riempire » con nomi mitici le classi che le apocalissi filosofico-religiose davano solo teoricamente, come è in Platone e nello stesso Virgilio a proposito del Tartaro, dove sono collocati, ma senza contradizioni, i grandi puniti del mito (Sisifo, Tantalo ecc.) (29), che nell'Odissea vengono invece confusamente citati in mezzo a Eracle, Agamennone ed altri eroi.

Il criterio compositivo è altro, e forse è più esatto pensare che, come più avanti Virgilio piega ad uno scopo puramente artistico la teoria della metempsicosi, così qui, per uno scopo egualmente poetico, l'avvicinamento ad Omero, introduce due gruppi di donne e di guerrieri, che sono in parte quelli stessi veduti da Ulisse e che in ogni modo, come gli omerici, non hanno altra caratteristica comune se non di essere personaggi noti attraverso il mito, (condizione, questa, necessaria per essere citati), senza curarsi delle contradizioni che tale aggiunta può creare con la concezione per molti lati più organica del suo oltretomba.

Notiamo poi che, diversamente da Omero, le donne ricordate nell'Eneide sono nella maggioranza eroine d'amore (30). In questo il poeta sentì certo l'influenza dei nuovi κατάλογοι γυναικῶν ellenistici, che sono una cornice per la narrazione di favole erotiche, e ai quali si ispira anche

---

(27) Cfr. Norden, *op. cit.*, 258.

(28) Cfr. Pascoli, *Epos*, Livorno 1911, 243.

(29) Cfr. un simile procedimento in Dante.

(30) Si potrebbe fare l'ipotesi che tale amore, *durus amor* a cui non si resiste, costituisca la giustificazione di queste donne e le ponga a buon diritto vicine agli « insontes » suicidi e ai condannati « falso crimine ». Ma neppure ciò è vero per tutte.

Properzio (1, 19, 13). Infatti colori dell'erotica alessandrina affiorano qua e là, in quel loro vagare solitarie fra i boschi, consumate fin oltre la morte dal *durus* (δεινός) *amor*, in tutto quel tono di sentimentalità, pur contenuto e latente, che manca invece nell'Odissea; di tecnica ellenistica è la contaminazione di due versi omerici in uno (445), e il richiamarsi alla tradizione, nel citare il nome dei *Lugentes campi* (441).

Ma sono particolari fuggevoli, che non bastano a celare la palese ispirazione omerica del passo, la quale si rivela, oltre che da questo esame organico, da numerose imitazioni formali, a costo, ed è ciò che importa, di creare contradizioni ([31]).

Colori e toni omerici sono volutamente dati anche all'episodio di Deifobo, di cui il poeta modifica la leggenda, appunto per avvicinarlo ad Agamennone (λ 395 sgg.), benchè lo sviluppo ne risulti poi maggiormente patetico ([32]). Della morte dell'eroe la tradizione dava due versioni che Virgilio, nel modo caro agli eruditi alessandrini, riferisce ambedue: l'una, quella omerica (ϑ 519) della morte in battaglia, come falsa, l'altra, quella più recente e patetica dell'uccisione nella propria casa per mano di Menelao e Ulisse, presso il talamo di Elena, come vera. Quest'ultima è riferita da Quinto Smirneo (XIII, 354); però nè egli, nè

---

(31) Cfr. l'*it comes* di 448, che è della schiera omerica guidata da Proserpina, coll'ellenistico vagar solitarie di 443-444 e 451. Non accenno qui partitamente a queste imitazioni formali da Omero, perchè già furono messe ampiamente in luce da molti. Noterò invece che tali imitazioni, prese a sè, non dimostrano nulla, perchè sono a volte elementi divenuti tradizionali, che il poeta può avere in mente senza neppure essere conscio della loro fonte. L'imitazione formale è molto dimostrativa quando invece costituisce una contradizione con il contesto: allora è certo che il poeta l'ha voluta di proposito.

(32) Si noti anche la forma *Deiphobo* in luogo di *mihi* (510), frequente nella tecnica degli ellenisti come accentuazione emotiva.

alcun altro degli scrittori antichi accennano all'intervento di Elena, conosciuta come traditrice solo per aver tramato d'accordo con Ulisse la caduta di Troia ([33]), o per aver dato il segnale alle navi ([34]). L'Odissea (δ, 120 sgg.) ce la presenta poi senz'altro ricongiunta a Menelao, Arctino narra che, trovata da lui presso le navi, fu condotta via ([35]); Lesche e Ibico riferiscono il particolare drammatico che l'Atride, mentre sta per ucciderla, vinto dalla sua bellezza, getta la spada e si riconcilia con lei ([36]). Nessuno accenna al tradimento privato, su cui invece insiste Virgilio (VI 511, 526-27 e l'ironia amara di 523), facendone il motivo centrale della sua narrazione, come è in Omero per Clitemnestra (λ, 422 e 439). Nulla vieta di credere tutto ciò creazione originale del poeta romano; lo spunto può essergli venuto dal brevissimo accenno omerico ad Elena come rovina di tutti, nello stesso modo che la sposa infedele fu per Agamennone (λ 438 sgg.); anche la deturpazione orribile del volto di Deifobo è stata forse ispirata dall'insistenza con cui Omero accenna all'atrocità dello spettacolo dell'Atride e dei compagni uccisi (λ 412 e 424). Così il poeta ancora una volta rende omaggio al grande maestro, introducendo episodi di tono omerico nell'ambiente per altri lati moderno della sua νέκυια.

Oltre l'elemento sentimentale e quello magico-orfico, appare nel VI libro dell'Eneide un altro motivo caro alla poesia ellenistica: l'eziologico, con gli episodi di Palinuro e di Miseno. La cosa in sè era già nella tradizione: Dionigi d'Alicarnasso (I. 53, 2 sgg.) riferisce la morte di questi due Troiani e quella di Leucade, facendovi risalire le corrispondenti denominazioni topografiche. Anche il modo

---

(33) Lesche, Piccola Iliade: Kinkel, *Ep. graec. Fr.* I, 37.

(34) Per le origini naturalistiche di questa saga cfr. Norden, *op. cit.*, 216.

(35) Arctino: Kinkel, *Ep. Graec. Fr.* I, 49.

(36) Kinkel, *Epic. Graec. Fr.*, I, 45.

della loro morte, di carattere non omerico, risale probabilmente, attraverso Varrone, fino a Timeo ([37]).

Virgilio, proclive com'è ai gusti ellenistici, era tutt'altro che alieno dall'introdurre tali αἴτια nel suo poema. Se c'erano ovvie ragioni per fargli tacere l'accenno a Leucade, che riguardava una parte della leggenda da lui trascurata, nulla gli impediva di illustrare eziologicamente gli altri due importanti punti della costa tirrenica. Bisogna notare però che, mentre per esempio in Apollonio l'αἴτιον assai spesso si riduce ad una più o meno lunga notizia erudita, introdotta per mezzo di formule sempre affini, senza preoccuparsi del legame col resto dell'azione, Virgilio cerca invece di conferirgli dignità, sia attribuendogli uno speciale significato patriottico, sia attraverso un largo sviluppo artistico, e un collegamento intimo col piano generale del racconto.

Mancando la prima possibilità per gli episodi di Palinuro e di Miseno, restava aperta questa seconda via, resa difficile perchè gli αἴτια erano due, e bisognava evitare quella monotonia, cui Virgilio si piega volentieri soltanto quando dall'unione di motivi eguali, può nascere una maggiore intensificazione patetica. Anche questa volta il poeta ricorre al suo consueto modello: Omero ([38]), ottenendo così, insieme, la sempre desiderata coloritura classica del motivo moderno dell'αἴτιον. Perciò Miseno viene fatto compagno di Ettore, (anche se, conforme alla leggenda, gli è aggiunto l'ufficio non omerico del σαλπιγκτῆρ), e i suoi funerali sono ispirati a quelli di Patroclo. Palinuro diventa un secondo Elpenore, che sulle soglie dell'Ade

---

(37) Cfr. Norden, *op. cit.*, 179 e 230.

(38) Il collegamento col resto dell'azione è però di ispirazione omerica solo nel caso di Palinuro. Per Miseno è adoperato il motivo che un morto insepolto contamina quelli che alla sua sepoltura dovrebbero provvedere, e impedisce quindi la discesa all'Ade.

supplica Enea della tomba, sia pure con una maggiore ansia patetica che l'eroe d'Omero. Forse l'idea nacque da λ 76 e sgg. dove, anche per Elpenore, si accenna al ricordo che, in grazia del tumulo sormontato dal remo, i posteri dovranno serbare di lui.

La leggenda viene però rispettata nei suoi caratteri peculiari; la sepoltura non è affidata ad Enea, ma lasciata ai popoli della costa, e vi si accenna, grazie alle virtù profetiche della Sibilla, mentre Palinuro nelle sue stesse parole mostra frequenti somiglianze col tipo ellenistico dell'annegato, il quale dalla riva del mare chiede sepoltura al navigante che passa, come il naufrago tipico dell'epigramma e di Orazio (*Carm.*, I, 28) ([39]). Anche qui, dunque, come sempre, colori e toni moderni, di cui Virgilio s'è compiaciuto, senza però rinunziare a voler essere classico.

---

(39) Cfr. *Anth. Pal.*, VII, 274 e 278.

CAPITOLO VI

LA GUERRA

In Omero la guerra è sentita e vissuta per sè, come episodio di valore e gara di forza. Nell'impeto degli eroi a vibrare l'arma, nell'abilità d'infliggere ferite mortali e diverse, nella ferocia acre che li spinge senza tregua gli uni contro gli altri, s'accentra l'interesse più vivo del poema. Omero si compiace e si entusiasma dell'eroismo impetuoso dei suoi guerrieri, dello spettacolo gagliardo che offre la loro lotta diuturna sotto le mura di Ilio; la guerra non è per lui movimento di masse compatte, guidate da un unico comandante, secondo un più o meno abile piano, ma un susseguirsi di aristie individuali, di gesta valorose fatte di cieca audacia e di vigore fisico. Questo è il tema di tutta quanta l'Iliade; e il poeta se ne appaga; nè gli ardori combattivi sono spenti in Ulisse che cerca volontariamente l'avventura con Polifemo (ι 228 sgg.), vorrebbe ad ogni costo sguainare contro Scilla la spada (μ 226 sgg.) e lotta aspramente coi Proci, godendo la gioia di immergere il ferro nei loro petti.

Completamente diversa è la posizione di Virgilio di fronte alla guerra: egli non poteva tralasciare di introdurla largamente in un'opera che mirava a cantare l'origine e insieme la gloria di un popolo, affermatosi sopra tutto con la forza delle armi, quale fu il romano; d'altra parte, ai suoi stessi gusti classicheggianti doveva apparire singolarmente bello di fondere in una stessa opera i motivi dell'uno e del-

l'altro poema di Omero (1). Ma, benchè egli voglia fare della seconda parte dell'Eneide un canto di guerra, e, nel descriverla, cerchi di adeguarsi al grande modello classico e ne imiti in modo diretto atteggiamenti ed episodi, non riesce a vivere le gesta dei suoi eroi, non sa compiacersi delle loro forti imprese.

Egli appartiene ad un'epoca letteraria che ormai si era rivolta ad altri temi, più consoni alle condizioni d'ambiente, ai modi e agli ideali di vita dell'uomo ellenistico. Il cozzo fragoroso di arma contro arma, la lotta esteriore di corpo contro corpo, per sè, non interessavano più. Apollonio narra tutta intera la saga degli Argonauti, senza impegnarli in una sola vera battaglia (2), sebbene l'inseguimento dei Colchi e il continuo andare fra paesi stranieri gliene desse facile ed opportuna occasione (3); anche l'assalto della nave di Absirto, dopo l'uccisione di lui, e la strage dei compagni sono accennati appena per mezzo di una similitudine (IV 484 sgg); Giasone non vi prende neppure parte; nè maggior spazio è dato alla lotta nell'episodio dei giganti, il quale si esaurisce nello spettacolo plastico dell'eroe che li recide ad uno ad uno, al loro spuntare su dalla terra, con gesto largo, come un contadino, premuto da un'invasione nemica, la messe immatura (III 1354 sgg). Così avviene per la strage di quegli altri esseri mostruosi, altissimi, con sei mani, che abitano presso il paese dei Dolioni: più che il loro cadere sotto le frecce di Eracle, più che i mirabili colpi d'asta e di spada con cui gli Argonauti, incontrandoli sul monte, devono averli uccisi, il poeta si

---

(1) La guerra per l'affermarsi dei Troiani nel Lazio era del resto anche nella tradizione.

(2) Quella contro i Dolioni (I 1012 sgg.), più che una reale ostilità che gli eroi incontrino sul loro cammino, è la conseguenza di un atroce errore, per la tenebra fitta; e la lotta fra Amico e Polluce, come quella teocritea, è una gara di pugilato.

(3) Proprio in questo senso il classicista Valerio Flacco modifica le Argonautiche.

attarda a descrivere l'effetto dei cadaveri, allineati sul lido e protesi fin dentro il mare con la testa o coi piedi, come lunghissimi tronchi che i legnaiuoli abbiano posto nell'acqua, ad ammollirsi (I 989 sgg.).

Tutta l'attenzione è per la crisi spirituale di Medea, e per le caratteristiche dei popoli, a narrare le quali è facile pretesto il lungo viaggio; la forza dell'eroe nell'atto di combattere uomini o mostri non importa, anzi nella lotta coi tori, coi guerrieri nati dal suolo o col drago custode del vello, essa è completamente in ombra, per lasciare posto alla efficacia magica dei filtri di Medea. Anche Teocrito riduce il tono eroico della saga di Eracle, narrando di lui non le dodici fatiche, ma la storia di quando, bambino, strozza i serpenti, e il suo amore per Ila. Callimaco, nell'Ecale, pare lasciasse assai poco spazio all'impresa di Teseo contro il toro di Maratona; un'assoluta mancanza di spiriti eroici si nota nella Chioma (cfr. Catullo LXVI), dove l'impresa contro la Siria non è fruttata neppure per adulare il re, esaltandone le benemerenze militari, ma rimane semplice pretesto di un voto, fatto dalla tenera sollecitudine di una sposa.

L'età ellenistica ci ha lasciato bensì un poema di guerra nei Μεσσηνιακά di Riano, ma abbiamo visto quanta differenza ci sia fra l'eroismo di Aristomene e l'impeto cieco dei combattenti omerici (4). I Μεσσηνιακά sono stati ben definiti un'« Iliade di vinti » (5). Aristomene è l'eroe continuamente perseguitato dal destino che gli nega la morte bella sul campo, per dargli una fine oscura, nell'ombra di Rodi, senza ch'egli possa vedere la rinascita della patria. Riano sente nella tristezza di questa sorte, nel dolore che grava

(4) Delle molte altre opere di epica ellenistica, di cui fa un lungo elenco lo Ziegler, *Das hellenistische Epos*, Berlin, 1934, non ci è dato dir nulla, perchè si sono perdute, nè persuadono le sue congetture.

(5) Cfr. Couat, *op. cit.*, cap. VII, *passim*.

sul cuore del guerriero, nella forza morale di lui che combatte ancora, quando pure ogni speranza è finita (6), un germe nuovo di commozione e di arte; perciò può scrivere il poema di un vinto (7), ben degno di canto per la grandezza dell'anima e la pietà che ispira.

Nell'angoscia di questo combattere senza ardore cieco e senza fiducia, in questo sentirsi vinti già prima che il nemico abbia realmente trionfato, in questo accentrarsi dell'interesse sui sentimenti, più che sui gesti esteriori di difesa e di offesa, sta la grandiosità e il valore tutto moderno del II libro dell'Eneide. Anch'esso è, come i Μεσσηνιακά, un'epopea di vinti; uguale è il tono generale in cui sono concepite la caduta di Ira e quella di Troia: l'una e l'altra rovinano per un turpe inganno, di sorpresa, nell'una e nell'altra la situazione appare, fin dall'inizio, disperata. E Virgilio, modificando la tradizione che più logicamente poneva l'incendio soltanto dopo che la città era stata completamente saccheggiata, non solo ottiene effetti maggiormente drammatici (8), ma fa sì che Enea, quando svegliatosi d'improvviso sotto l'incubo del sogno di Ettore, sale sull'alto del tetto, subito abbia la sensazione che tutto è finito.

---

(6) A questa sfiducia lo inducono anche numerose predizioni oracolari (Pausania IV, 31, 3).

(7) Il tema del vinto è in genere molto caro all'arte patetica degli Alessandrini. Abbiamo già detto che anche l'amante è sempre piuttosto « l'infelice vinto da amore ». Se è vero che la ricostruzione vaticana del Laocoonte è sbagliata, ed il braccio non deve essere disteso in alto, nello sforzo, ma ripiegato indietro, nell'abbandono (cfr. ricostruzione Pollak, in Adami, *Arte e storia nel mondo antico*, pag. 118) anche qui l'artista avrebbe rappresentato non il momento eroico della lotta, ma quello patetico della sconfitta.

(8) Cfr. Heinze, *op. cit.*, pag. 28; non credo però che Virgilio cercasse, con questo particolare, di rendere più difficile la situazione, per salvare meglio la fama del vinto Enea. Se davvero il poeta avesse avuto di queste preoccupazioni, le avrebbe risolte altrimenti.

Lo spettacolo è veramente grandioso: fiamme voraci nella città, sempre più vaste; edifici che cadono; lontano, sul mare, rossastri riflessi; e, fra l'orrore della scena, la mente che s'apre su una realtà anche più tragica, l'inganno di Sinone. Enea prende le armi, ed è, quel suo gesto, folle; non sa neppure che cosa mai potrà farne; questo soltanto sa, fin d'ora: che la morte è vicina e che è bello morire, stringendo in pugno la spada.

L'incontro con Panto si allinea sulla stessa direzione, dopo il sogno di Ettore e la visione dell'incendio, perchè la disperazione dell'eroe si faccia sempre più certa. Forse la figura del sacerdote, che cerca di porre in salvo i Penati, già esisteva nella tradizione (9); infatti la Tabula Iliaca ci mostra accanto ad Enea un uomo che gli porge una piccola edicola, la quale ricompare nella scena della partenza da Troia. In ogni modo ciò che interessa per cogliere al vivo l'arte del poeta, non è tanto il motivo in sè, quanto il modo in cui egli l'ha sentito, il pathos in cui l'ha immerso. C'è un crescendo mirabile dall'annuncio di Ettore: *ruit alto a culmine Troia* al *Fuimus Troes, fuit Ilium* di Panto; parole, queste, che possono essere state ispirate dalle Troadi di Euripide, ma hanno un valore tutto speciale qui, mentre ancora la città è contesa e contendibile, mentre ancora, per vero, si potrebbe sperare. Ma in Panto, come in Enea, ogni fiducia in se stessi, nel proprio valore, nell'aiuto divino è morta. C'è un'amarezza fonda nel considerare i Penati già *victos,* nel dire di Sinone che il *victor, insultans* è lui.

Nel pericolo gli eroi di Omero invocano gli dei, e nell'ora più grave, Ettore torna verso la città, a far pregare le donne. Qui invece l'ombra è completa, senza il minimo raggio, le divinità assenti, il fato nemico (351; 396; 402); il dolore diviene follia (314; 321); il coraggio è un co-

(9) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 33 sgg.

raggio di morte. Enea, come Aristomene (Paus. IV, 31,3) esorta ancora i suoi a combattere, a morire anzi ([10]), nell'inutile lotta, essi che sono *fortissima frustra pectora;* li chiama a gettarsi verso la fine indubbia (II 347 sgg.). E se per un istante la forza ritorna ai vinti e cadono i Danai, i vincitori, di questo feroce corpo a corpo, di questo succedersi alterno di colpi, il poeta non dice nulla; subito in lui, di nuovo, non è che la visione del lutto, del timore, della morte che è ovunque (II 367-69).

Virgilio ha voluto porre come dominante nella narrazione della notte di Troia, questa tragedia degli spiriti, trascurando di dare risalto al valore combattivo di Enea e dei Troiani, di mostrarli intenti in una accanita e disperata difesa, come aveva fatto assai meglio, ad esempio, Ellanico ([11]). Anche della lotta intorno alla reggia è descritta la visione d'insieme, non la gesta individuale, e una commozione tutta intima è nell'accenno a quei difensori che ormai nell'estrema rovina smantellano essi stessi la loro casa, per gettare contro i nemici, ultimi dardi, le travi aurate che erano state ornamento magnifico delle stanze di Priamo e degli avi antichi.

E quando Virgilio, per una di quelle solite aspirazioni verso atteggiamenti che sente tradizionali e come perfezione di quell'arte narrativa, cerca di fare di Enea un eroe pronto ad accorrere, come gli omerici, dove la resistenza più cede, concreta questo aiuto (in un passo, vv. 460-68, che nella sua stessa incompiutezza si rivela aggiunto a tale scopo) non in una ardimentosa lotta, da cui il guerriero avrebbe potuto uscire vincitore, senza che per questo venisse mutata la sorte di Troia, ma nello spettacolo di una torre che è fatta ruinare con fragore sopra i nemici;

---

(10) Si noti in II 353 che il *moriamur* precede il *ruamus*, tanto la morte è sicura.

(11) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 30 sgg. L'esistenza di questo precedente nella tradizione conferma la volontarietà dell'atteggiamento virgiliano.

invano. Anzi nel dire di Enea che sale sull'alto fastigio del tetto, a compiere quest'impresa, il poeta si attarda a descrivere un piccolo quadro, caro alla sua arte sentimentale e moderna: per il passaggio segreto da cui entra l'eroe, nei giorni della gioia serena, Andromaca era solita portare ai nonni il piccolo Astianatte, e se ne andava tutta sola, senza pompa di ancelle (*incomitata,* 456), col suo bimbo. Anche nella famiglia del re si vive come in una qualsiasi famiglia privata, del sorriso dei bimbi, in un'intimità dolce.

Pirro, impetuoso e assalitore, lucente di vittoria come un angue nuovo (cfr. X 93 sgg.), è figura di tipo nettamente omerico. Forzano la porta, uno spiraglio è aperto: il poeta interrompe un momento la descrizione dell'assalto, per dare uno sguardo all'interno della reggia. Ma per gli eroi che tentano un'ultima disperata resistenza non ha che un verso (485); più che lo spettacolo gagliardo di difensori e assalitori, lo interessa la visione miserrima delle *matres*, donne che, il loro figlio, l'hanno perduto o lo perderanno nella rovina che su tutti incombe, le quali ululano disperate e disperate si aggrappano a baciare gli stipiti ([12]), nelle stanze che non vedranno più. Ad esse, come espressione vivissima di angoscia ([13]) il poeta ritorna (II 501 sgg.), anche dopo aver ripreso a narrare l'assalto, (491-500), nel quale però, ancora una volta, non è omericamente descritto Pirro nell'atto di uccidere l'uno o l'altro eroe, ma la scena di guerra si placa e si assomma in una similitudine ([14]) che permette di evitare ogni particolare, secondo l'artifizio già

---

(12) Il gesto è frequente nella poesia ellenistica (cfr. Apoll., *Argon.*, IV 26).

(13) Questa luce di tragicità e di orrore, in cui Virgilio vede la guerra, non credo si possa direttamente ascrivere alla deprecazione che ebbe per essa l'età augustea, ancora turbata dal ricordo e dalle conseguenze dolorose delle lotte civili. Se mai, questo sentimento speciale si potè incanalare nella generale tendenza artistica che si sposta dall'eroico dell'azione al patetico del sentimento.

(14) La similitudine è omerica, ma in Omero accompagna, non sostituisce l'azione (E 88 sgg.).

usato da Apollonio. La stessa tendenza a rifuggire dalla descrizione minuta di ferite e di colpi è nell'emistichio riassuntivo (505).

Anche l'episodio di Androgeo, con lo scambio delle armi e la pur breve fortuna dei Troiani, non è una vera gesta di valore, in cui la vittoria sia data alla forza e all'eroismo, secondo i modi omerici. Il motivo dell'inganno nella tenebra notturna può forse avere qualche lontano rapporto con la descrizione della presa di Ira, nella quale Riano, a desumerlo da Pausania (IV 20), insisteva molto sulla confusione creata dal buio e dalla pioggia che spegneva le torce, e dall'ignoranza dei luoghi (ἀπειρία τῶν τόπων, cfr. Virgilio 384, 420); tanto che, a proposito di Teocle e di Aristomene, i quali, avvicinandosi continuamente ai soldati, li esortavano a resistere, c'è un'aggiunta: « quando s'accorgevano che erano Messeni », quasi fossero possibili scambi fatali. Infine, non senza significato, il narratore nota, del mattino, che allora finalmente « potevano vedersi a vicenda ».

Non voglio insistere sulle relazioni tra Riano e Virgilio; certo questo sentire la guerra come vicenda di carattere romanzesco, fatta di fortune, disgrazie e casi imprevisti, rivela il bisogno di renderla interessante con altri mezzi da quelli usati in Omero. Apollonio presenta sotto questo aspetto l'unica battaglia che introduca nella saga degli Argonauti, narrando che gli eroi, rispinti da una tempesta sulla spiaggia dei Dolioni, nel buio della notte, non si riconoscono e si uccidono, scoprendo soltanto all'alba, con amaro dolore, di essersi combattuti fra amici. La vita di Aristomene è tutta piena di strane vicende e di casi fortunosi, che aggiungono alla sua grandezza di guerriero il fascino dell'eroe d'avventura. Secondo la medesima tendenza, il travestimento dei Troiani non ha il fine preciso di penetrare, ad esempio, in una città nemica, come era in tradizioni storiche ([15]), ma è

(15) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 36. Secondo un'antica saga Ulisse entra in Troia sotto le spoglie di un mendico.

presentato come qualcosa di imprevisto, dovuto al puro caso e interessante appunto per questo, mentre della strage che ne nasce, e su cui si sarebbe attardato un Omero, non è fatto che un cenno generico (397-98).

Lo scambio delle armi va a sboccare nell'episodio di Corebo, che Virgilio, lasciando da parte la proverbiale stoltezza che gli attribuiva la tradizione, modella sullo spunto omerico di Otrioneo, alleato di Priamo per aver in isposa Cassandra (N 363 sgg.). Ma nell'Iliade il particolare serve soltanto a rendere più atroce la crudeltà del nemico, tingendo di sarcasmo il vanto sull'ucciso, consueto ai guerrieri. Virgilio lo sviluppa in tutt'altra linea e fondendolo con la saga (extraomerica) di Cassandra, trascinata via a forza da Aiace ([16]), fa di Corebo una vittima del suo « insano » amore (343). Egli infatti incontra la morte non direttamente come guerriero, ma come amante, perchè nè la prudenza bellica, nè la necessità di durare nell'astuta finzione che egli stesso, prima, ha ideato, possono trattenergli l'impeto del cuore, nel veder trascinata via Cassandra: con quegli occhi levati, invano, verso il cielo, con quelle fragili mani imprigionate dentro dure catene ([17]). Corebo si getta fra i nemici, a morire la sua morte d'amore. Così Virgilio ricerca in un motivo erotico di gusto moderno un'altra fonte di interesse, che vivifichi il suo quadro di guerra.

La fine di Priamo è anch'essa commovente di tenerezza paterna più che di audace eroismo. Quando il nemico ha ormai invaso la reggia e tutto è perduto, il vecchio cinge le armi sopra le tremule spalle e prende la spada; ed è anche per lui, quel gesto, vano, quel ferro, inutile. Ma poi egli s'acqueta presso la sposa immobile, ascoltandone le parole che sono come un'eco di quelle di Ettore ad Enea, nel

---

(16) Cfr. Eurip., *Tro.*, 71; Pausania, X, 26, 3; invece in Omero Cassandra è uccisa da Clitemnestra (λ 421).

(17) Anche questa delicatezza di tocchi e la diplosi patetica di « lumina » sono di gusto ellenistico.

sogno. Anche Ecuba è senza speranza, senza fiducia alcuna; solo ha l'illusione superstiziosa che la santità degli altari la salvi, lei e le figlie, che si stringono intorno ad essi come paurose colombe. Ma quando vede Polite cadergli dinanzi, premuto dall'asta di Pirro, dopo l'inutile fuga ([18]), Priamo, già vicino, anch'egli, alla morte, non si trattiene più: maledice il crudele che trae i figli a morire dinanzi ai volti dei padri, invoca la vendetta degli dei. Ma essi non lo ascoltano, come sempre avviene nella notte di Troia; il telo scagliato rimbalza inutile sopra lo scudo, con rumore sordo, e ancora più atroce si fa il sarcasmo e la ferocia di Pirro, che trascina il vecchio, sdrucciolante nel sangue del figlio e lo sgozza come una vittima presso l'altare ([19]).

Un'altra scena di carattere sentimentale chiude la narrazione della notte terribile: il vecchio padre, la sposa e il bambino intorno ad Enea, che è accorso, sollecito della loro salvezza. Ancora, l'affetto verso Creusa spinge l'eroe, già salvo, a ritornare in Troia invasa dalle fiamme, per ricercarla ([20]). Può darsi che Virgilio si sia servito di tale artificio per rinnovare la descrizione della città presa ([21]), ma il fatto che egli abbia scelto questo espediente e non altro, testimonia una tendenza nuova, incline a dare più importanza agli affetti che al cozzar delle armi.

Questo spostamento dell'interesse nel tema della guerra

---

(18) Anche in Polite dunque non è rappresentato il momento eroico del resistere, ma quello patetico del fuggire.

(19) Un'altra versione della saga narrava che Priamo, trascinato da Pirro al Sigeo, era ucciso presso il sepolcro di Achille. Virgilio vi accenna dicendo che il cadavere decapitato del vecchio re giace miseramente sul lido (557-58). Questa contaminazione di miti diversi è propria dell'arte ellenistica.

(20) È ovvio che, per l'economia del poema, Creusa doveva sparire. Virgilio approfitta a questo scopo dell'assunzione al corteo di Demetra, caro agli Alessandrini sopra tutto per adulare principesse e regine (cfr. Callimaco per Filotera sorella del Filadelfo; Cahen, *éd. cit.*, 180).

(21) Cfr. Cartault, *op. cit.*, 204.

si rivela anche negli ultimi libri dell'Eneide, benchè qui la materia meglio si prestasse ad imitazioni dirette e indirette da Omero.

Piuttosto che notare tali rapporti, ricerca che fu già fatta da molti, o quelle « novità » puramente materiali che derivano dalla tattica bellica romana e che il poeta prende dalla viva realtà (22), conforme alle direttive generali del nostro studio, noi cercheremo di vedere come elementi moderni penetrino e rinascano dentro una concezione che Virgilio s'è sforzato di sentire in una linea decisamente classica.

È noto che la rassegna dell'esercito è motivo che dall'Iliade si diffonde in tutta la poesia epica: anche Apollonio inizia le sue Argonautiche coll'enumerazione degli eroi imbarcati sulla fatale Argo (I, 23-227), nè essa poteva mancare nell'Eneide. Ma il confronto col catalogo omerico mostra chiaramente che Virgilio non solo tende verso un'assai migliore e moderna raffinatezza formale con lo studio di variare le formule introduttive (23), ma dà minore importanza agli elementi, per così dire, interni della guerra. In Omero infatti il passo ha strette relazioni con essa e mira a porre in luce il contingente di soldati e di navi, a dare un'idea della loro potenza. Quindi frequenti lodi al valore degli eroi (B 530; 543-44; 553-4; 579-80), mentre esse mancano completamente in Virgilio che di Lauso esalta piuttosto la bellezza (649) e di Aventino dice semplicemente che guidava cavalli vittoriosi (656). L'interesse del poeta moderno è

---

(22) Dalla tradizione bellica romana è preso anche il prodigio delle armi cozzanti nel cielo come presagio di combattimenti (*Georg.*, I, 474; Tito Livio, XXII 1, 9; Plinio *Nat. hist.*, II, 58); si osservi però l'attribuzione a Venere.

(23) Molte di esse sono prese da Apollonio (670 = *Argon.*, I, 40, 57, 105, 179; 678 = *Argon.*, I, 45, 49, 51, 122, 224; 762 = *Argon.*, I, 77, 97, 164, ecc.). Il tono è rialzato anche per mezzo delle numerose similitudini (per quella dei cigni cfr. B 459 e *Argon.*, IV, 1300) e col presentare gli eroi in movimento come è nelle Argonautiche e non secondo la monotona elencazione omerica.

altrove: nell'accenno commosso alla triste sorte di Lauso (651-53) e di Umbrone ([24]), su cui piangono i boschi e le acque ([25]), nell'erudizione archeologica ed antiquaria con cui sono descritti gli armamenti diversi delle varie genti ([26]) e sono introdotte diffuse leggende sui guerrieri e sui loro paesi, conforme al gusto ellenistico per le caratteristiche dei popoli ([27]). In verità queste notizie mitiche non mancano neppure nel catalogo omerico, ma mentre nell'Iliade esse hanno un'importanza soltanto laterale, accanto a quelle più propriamente attinenti alla guerra, qui assorbono interi passi; null'altro si dice, ad esempio, di Virbio, nè di armi nè di soldati si parla a proposito di Catillo e Cora.

La rassegna termina con Camilla, la vergine guerriera più veloce del vento, quando vola sopra le messi e sul mare, e al cui passaggio la gente stupisce, ammirando ([28]). La sua figura è ignota ad Omero, ma Virgilio la tiene in una linea rigidamente eroica, senza attardarsi neppure a descriverne la feminea bellezza, come fece, assai più ellenisticamente, Quinto Smirneo (I 55 sgg.). Camilla ricorda l'Amazzone Pentesilea del ciclo epico (cfr. Quinto Smirneo I 16 sgg.), e insieme l'Arpalice della tradizione esiodeo-ellenistica, in quanto partecipe del sacro coro di Diana; Virgilio si serve

---

(24) Questa colorazione sentimentale c'è anche nel catalogo di Apollonio in cui si compiangono Abantiade e Mopso morti lungi dalla patria (I 79 sgg.), e si accenna al dolore dei genitori che tuttavia hanno mandato i figli all'impresa (96-100; 149 sgg.).

(25) È motivo ellenistico, cfr. Mosco, *Epitafio di Bione*, 1 sgg.

(26) Molti elementi sono presi dai costumi dei barbari contemporanei (cfr. la « cateia » dei Teutoni e la « caetra » di Africani e Spagnoli), ma si tratta solo di erudizione; poi, nelle battaglie, queste armi non figurano più.

(27) Pure nel catalogo delle navi (X 163-214), rappresentate anch'esse in movimento, con l'insegna a prua che seca il mare (X 208; 212; 214) e introdotte in modo vario, le due favole più diffuse: la metamorfosi amorosa di Cicno (188 sgg.) e la leggenda eziologica di Mantova (200 sgg.), sono di tipo ellenistico.

(28) Cfr. Giasone, (*Argon.*, I 306 sgg.), dove però l'ammirazione giunge ad effetti sentimentali (Ipsia).

appunto di quest'ultimo lato della sua personalità, per avvicinarla al mondo omerico, facendo sì che la dea si prenda cura del suo cadavere e della sua vendetta, per mezzo di Opi (XI 587 sgg.), come Zeus manda Apollo, perchè provveda a Sarpedone (Π 666 sgg.). Anche la storia di Camilla, di carattere romanzesco, coi motivi del difficile passaggio del fiume e dell'allevamento nelle foreste, nutrita dalle fiere fatte mansuete, è chiusa nella cornice classica di un colloquio fra le dee (XI 532 sgg.), tanto che la sutura del verso 537 ne risulta un po' forzata.

Camilla compie una lunga aristia, nel modo consueto agli eroi omerici; tuttavia non cade vinta da un valore più grande del suo, come si narra di solito nell'Iliade, anche se interviene l'azione di un dio a diminuire o ad aumentare le forze; è piuttosto vittima della sua stessa avventatezza feminea, dell'incantata ammirazione per la bella armatura di Cloreo.

Anche qui dunque, nella battaglia, a deciderne le sorti, entrano elementi in certo senso estranei: un'imprudenza dei Troiani trae Turno proprio dentro il campo nemico (IX 728), e nel suo salvarsi, gettandosi a nuoto nel fiume, si sente quel gusto dell'avventura che pare sia stato caro a Riano. Il motivo omerico della porta lasciata aperta, perchè vi si rifugino i combattenti, si trasforma in un agguato teso ai nemici per allettarli ad entrare, mentre poi, dietro le porte, Pandaro e Bizia attendono per colpirli di sorpresa (IX 672 sgg.); la stessa ricerca degli effetti teatrali ([29]) e grandiosi, la cura minuta di descrivere i personaggi, sì che il duello finale diventa uno spettacolo ([30]) (XII 161-71; 730-31), tradiscono la diminuzione d'interesse, in confronto ad Omero, per la lotta e il valore in sè.

---

(29) Altrettanto si dica per l'arrivo di Turno in X 440 sgg.

(30) Cfr. la lotta di Giasone coi tori e coi giganti, a cui assistono in gran pompa il re con la sua corte e grande folla.

Su questo duello e in genere sulla figura di Turno sono abilmente concentrati molti elementi di ispirazione omerica, ma tutta moderna, tutta propria di Virgilio è la cura attenta di cogliere l'atteggiamento spirituale del guerriero, dicendo quale emozione accompagni ogni suo gesto esteriore. Turno ha, come gli eroi della notte di Troia, il pathos speciale del vinto che tale si presente, già prima di esserlo nella concreta realtà. Anche Ettore, quando si vede muovere incontro il Pelide, sente la sua situazione difficile, ma non dispera, ma ancora si pone come possibili le due alternative: uccidere il nemico o averne gloriosa morte (X 108-9); e quando ormai si accorge dell'abbandono degli dei e che la Parca l'ha colto, ancora si esalta nel pensiero di finire, almeno, con un'ultima nobile gesta (X 301 sgg.) ([31]).

Turno, invece, sa di andare incontro alla morte, ne è sicuro, pronto, per quanto acerba possa esser la fine (678 sgg.) e invoca già prima gli dei di sotterra, che accolgano la sua anima ignara di colpe (646 sgg.). Il poeta si compiace di descrivere a lungo questa accettazione eroica del sacrificio ([32]), questa nobiltà morale, nel colloquio doloroso e affettuoso con la sorella, e vi aggiunge infine, a rendere la situazione più disperata e più tragica, la notizia del suicidio di Amata; così come s'indugia assai più che Omero, con un'ampia similitudine, a dire dello stupore disperato che prende l'eroe nel sentirsi mancare le forze. Per la stessa tendenza moderna all'osservazione psicologica, il motivo del guerriero sottratto dalla divinità alla battaglia, ha negli eroi omerici un riflesso spirituale molto minore che in Turno, il

---

(31) Anche in Achille il pensiero della morte eccita ancor più l'audacia (Σ 120-25; T 419-24).

(32) Nello stesso modo il giovane Elenore, quando si vede intorno, fitti, i nemici, balza coscientemente a morire fra essi, dove più densi cadono i dardi; e Virgilio modifica in questo senso la comparazione omerica della fiera attorniata dai cacciatori, che trova la morte non a causa del proprio coraggio, ma perchè si getta ad essa *haud nescia*.

quale sente la vergogna di quell'allontanamento fino al punto di pensare al suicidio (X 666 sgg.).

Altre note di gusto ellenistico si potrebbero osservare, dal punto di vista formale, nella tecnica raffinata con cui è espressa in forma chiastica la supplica del ferito in nome dei parenti, secondo il noto motivo omerico (X 337; *Aen.*, X 524-25) e nel contrasto pittorico fra i due caduti, l'uno fiero cacciatore, l'altro poeta-musico in IX 771 sgg.

Ma l'elemento attraverso cui più si rivelano l'anima e il gusto moderno di Virgilio, pur fra il generale atteggiamento omerico della guerra del Lazio, è quello sentimentale. Nella pietà tutta umana che avvolge i vinti, nella presenza viva, accanto a loro, del dolore dei superstiti, negli affettuosi legami che uniscono i combattenti l'un l'altro, in tutte le commozioni di dolore e di amore che stanno ai margini della battaglia, il poeta trova la linfa vitale di cui nutrire la sua arte; qui, e non nella descrizione delle imprese militari, è la bellezza eterna dell'ultima parte dell'Eneide.

Si noti infatti che, sin dal primo scoppiar della guerra, quando Aletto dà il segno, suonando cupamente la bùccina, Virgilio non si limita a dire l'accorrere gagliardo dei pastori armati, ma subito ha un pensiero per le madri, che, a quel suono, spaurite si stringono al petto i loro nati (VII 518).

Un significato nuovo acquista il motivo dell'uscita notturna (IX 176 sgg.), che dopo Omero era diventato tradizionale nell'epos di guerra ([33]). La Doloneia dell'Iliade (K) è impresa richiesta direttamente da un consiglio di duci per necessità militari; Diomede se ne incarica e si prende a compagno Odisseo, per una ragione di prudenza e di utilità ([34]) (K 222 sgg.; 242 sgg.). L'episodio di Eurialo e Niso è invece la storia drammatica di due amici che compiono

---

(33) C'è anche in Riano (Pausania, IV, 19, 1-2).

(34) A questa accenna anche Virgilio nel verso 321, ma appunto perchè soltanto imitazione diretta da Omero, il motivo si perde subito.

insieme un'impresa, perchè l'uno non vuol lasciare l'altro solo, nella gloria e nel pericolo, e infine muoiono entrambi, vittime del sentimento che li unisce ([35]). Il motivo del messaggio ad Enea non è che il mezzo in cui si estrinseca e trova modo di attuarsi il loro desiderio di fare qualcosa di grande (186-7; 242), e insieme serve al poeta per elevare ad una sfera classica l'episodio, immergendolo nella cornice della Doloneia. Infatti il concilio dei duci è modellato su quello di Omero, e così il loro atteggiamento (229, cfr. Γ 326), la promessa di doni (arricchita secondo la tendenza romana a ingrandire), l'offerta delle armi, quel seguirli dei capi fino alle porte, e la descrizione minuta della strage. Ma appunto perchè a Virgilio, di quest'impresa di guerra, interessa il valore sentimentale, questo riceve largo sviluppo, e in senso nettamente ellenistico. Si noti difatti la cura minuta con cui è descritta la bellezza dell'eroe (179; 432-33), quel morire l'uno sull'altro, come gli amanti dell'erotica alessandrina ([36]), e il carattere romanzesco e avventuroso dello smarrirsi nel bosco, dell'affannosa ricerca di Niso e di quel fatale raggio lunare che scintilla, rivelatore, sulle armi indossate con fanciullesca imprudenza, in modo che la vita e la morte non dipendono dall'abilità militare e dalla forza in sè, ma sono frutto di casi fatali, di imprevisti, di sorprese. Anche l'invocazione alla luna e l'assoluta assenza degli dei tradizionali, in confronto alla Doloneia, dove ha gran parte l'aiuto di Atena ([37]), infine la base stessa dell'episodio, que-

---

(35) Il legame fra Eurialo e Niso vivifica del suo elemento sentimentale anche la corsa a piedi, nelle gare del V libro, fra il generale tono omerico.

(36) Cfr. Ero e Leandro, Enone e Paride.

(37) La luna ha molta importanza nell'erotica alessandrina, e non solo come ipostasi di Ecate: Apollonio le attribuisce persino dell'ironia quando, splendendo nella notte, scorge Medea che fugge dalla casa paterna verso la nave di Giasone, in preda al suo tormentoso amore (IV 54 sgg.). Anche il consiglio prudente di frenarsi nella strage, in Omero è dato da Atena, in Virgilio da Ni-

sto modo così sentimentale di sviluppare gli affetti (38), rivelano un atteggiamento moderno; gli elementi omerici, in cui è chiuso, sono la consueta cornice, cara al classicismo del poeta.

I giovani cadono, nella battaglia; si leva accanto ad essi, terribile e bellissimo, il pianto dei genitori. Anche qui, pur conservando intera la sua spiccata originalità, Virgilio rientra nel grande quadro della poesia ellenistica. In Omero l'amore e il dolore, nella famiglia, o rimangono in ombra, o sono sentiti più tragicamente che con tenerezza affettuosa. Telemaco non caccia di casa la madre, ma lo fa per freddo calcolo, non per amore (β 130 sgg.) e nessuna pietà lo prende al vedere la commozione di lei per il canto di Femio (α 345 sgg.). Nestore è freddo, quando parla della morte del figlio (γ 111-12), Elena non ha alcuna ansia per i fratelli (Γ 236), nessuna speciale manifestazione di affetto c'è tra Menelao e Agamennone. Il dolore delle donne di Troia per Ettore morto è grandioso ed eroico, non sentimentale. Nella poesia ellenistica c'è invece una tenerezza dolce fra genitori e figlioli. Medea, prima di abbandonare la casa paterna, pensa alla madre cui lascia, a ricordo, un ricciolo dei suoi capelli (IV 27 sgg.), Calciope ha per la sorella una accorata sollecitudine, Giasone promette a Medea non solo la riconoscenza sua e degli eroi, ma quella delle spose e delle madri che ora attendono ansiose sul lido e che a lei dovranno il placarsi della loro ansia (III 996 sgg.). Apol-

---

so. E chi disperde la supplica (312) non è Zeus (Π 249), ma le aure, come in Catullo XXX 9, LXIV 12.

(38) Cfr. Atena e la ninfa madre di Tiresia in Callimaco (*Hymn.*, V 57 sgg.). Pieno di tenerezza è l'estremo saluto di Teseo alla buona vecchia Ecale (fr. 131 *Schn.*). Amici sinceri sono pure Patroclo e Achille, ma il loro legame non ha sentimentalità, è sempre mantenuto in una sfera eroica, e si concreta, alla morte di Patroclo, in consuete manifestazioni esteriori e in un compianto disperato che, nell'anima guerriera del Pelide, diventa volontà accanita di vendetta, brama sanguinosa di cogliere chi gli ha ucciso l'amico (Σ 90-93; 114).

lonio nel catalogo degli eroi indugia a pensare al dolore dei genitori, rimasti soli (I 96-100; 149 sgg.), e quando narra lo strazio che le donne di Lemno fecero dei maschi, ha cura di aggiungere che Issipile piamente risparmiò il padre e gli preparò la fuga (39). Anche Teseo dopo l'impresa del toro di Maratona, si preoccupa dell'ansia del padre e manda avanti un messo, a comunicargli la lieta notizia del suo trionfo (Callimaco, *Ecale*, ed. Cahen, pag. 156). Callimaco infine dà gran posto al dolore materno nelle storie di Tiresia (*Hymn.*, V 85 sgg.) e di Erisittone (*Hymn.*, VI 72 sgg.); nel I libro degli Αἴτια la sventura del fanciullo Lino, straziato dai cani a guardia delle greggi del re d'Argo Crotopo è vista e vale attraverso il disperato racconto che ne fa Psammatea (40) (ed. Cahen, pag. 130).

Nel descrivere questo dolore dei genitori per la morte dei figli, che la guerra abbatte spietatamente, Virgilio raggiunge accenti meravigliosi; dietro ogni eroe che combatte, egli vede sempre un padre o una madre nell'angoscia o nell'ansia. Niso non vorrebbe esporre l'amico al pericolo, per il pensiero di quella misera donna, tutta protesa verso il suo « puer », seguìto attraverso tanti disagi e una così lunga navigazione; ora egli l'abbandona, ma per lei è l'ultima parola del giovinetto e solo la speranza che Julo ne avrà cura, lo fa ardito a tentare l'incerta impresa (IX, 291). Anche il motivo dei doni, che è notoriamente omerico, acquista una luce nuova, perchè suprema offerta richiesta e data è que-

(39) La notizia ha per scopo l'etimo dell'isola di Sicino, ma resta il fatto che il poeta abbia scelto proprio questo motivo, per collegarla col vecchio re.

(40) Nella profezia delle Parche in Catullo LXIV 349-52, Achille è colui che farà piangere le madri. Accenni simili, per sè, non mancano anche in Omero: narrando la morte di Simoesio, egli pensa ai genitori, cui il figlio non potè render le cure (Δ 477), Achille compiange la madre e Peleo che non potranno riabbracciarlo (Σ 89, 330 sgg.). Resta tuttavia che gli Alessandrini diedero importanza preponderante al motivo, lo svilupparono e ne usarono con maggior intensità e commozione.

sta protezione per la madre, se mai rimanga sola (283 sgg.). Così, nel compianto di lei per il figlio, il desiderio di morte che Achille esprime, quando gli annunziano la fine di Patroclo (Σ 98), si intensifica fino a diventare un terribile grido, lanciato ai nemici, perchè la uccidano (493-94); la cura tradizionale del cadavere ([41]) è presentata come un ultimo, dolcissimo sogno di tenerezza, anch'esso spezzato, perchè non potrà lei, la madre ([42]), lavare quelle piaghe e premere di baci quel corpo, non potrà avvolgervi intorno, infinita carezza delle sue mani materne, la veste che ha tessuto i giorni e le notti, con affettuosa cura, consolando in quella dolce fatica la vecchiezza stanca (486-89) ([43]).

Anche la figura di Evandro è fra le più grandi che l'arte di Virgilio abbia saputo creare, per il suo amore e il suo dolore paterno; nell'ora del distacco (VIII, 554 sgg.), come l'Alcimeda di Apollonio (I, 276 sgg.), si avvinghia al figlio e non si sazia di piangere e di abbracciarlo, il suo « puer », il suo orgoglio e la sua gioia ([44]), con una tenerezza abbandonata, del tutto estranea all'addio, pur gonfio di dolore, fra Ettore e Andromaca, o alla separazione di Patroclo dal padre, cui Achille accenna solo fuggevolmente (Σ 324).

Notiamo quale potenziamento sentimentale subiscano i consueti motivi omerici, cui il poeta non vuol rinunciare: Evandro, come Nestore, vorrebbe aver conservato la forza dei floridi anni (VIII 560 sgg.), ma non per rivivere le glo-

---

(41) Cfr. Ω 587-88.

(42) Si noti: « *te ad tua funera mater* ».

(43) Anche Andromaca parla di vesti tessute da mani di donna per la salma di Ettore, ma non dalle *sue* mani (X 510-11). Invece le due tuniche che ricoprono il morto Pallante sono un dono fatto ad Enea da Didone che « godeva » di questa sua fatica per l'amante (XI 73).

(44) Cfr. *Argon.*, I, 247 sgg.; in ispecie 262, 268-69, 276, 287, con i quali versi si possono trovare corrispondenze dirette. Anche Catullo LXIV 212 sgg. (l'addio di Egeo a Teseo).

riose imprese di allora ([15]) (Δ 318 sgg.; H 132 sgg.; Λ 670 sgg.); solo per seguire il figlio, per non troncare l'abbraccio con lui, perchè avrebbe impedito che Mesenzio causasse tanti dolori e tanti lutti al suo popolo ([16]). E il pensiero che è meglio morire, prima di vedere la fine delle creature più care (Σ 98), si svolge in una preghiera agli dei, quale sa dirla soltanto un padre: anche la vita greve delle angosce più fonde, gli è cara e la vuole, se tesa nel sogno di rivedere Pallante, di riunirsi con lui; altrimenti subito, oh subito, gli si spezzi la vita crudele, mentre ancora tiene, così, stretto il suo figlio. Ecco il motivo dell'abbraccio che ritorna, come una nota di tenerezza accorata. Poi, dopo aver profuso (*fundebat*), quasi, in queste parole la vita, Evandro sviene.

Sopra le mura madri spaurite seguono, di sguardi lunghi, i partenti, che si allontanano in un nuvolo denso di polvere ([17]).

Il pensiero del padre ritorna, a rendere più atroce il motivo omerico della sfida, quando Turno assale Pallante (X 443); torna nella sdegnosa risposta che gli lancia il giovane eroe (450), egli pure come i guerrieri dell'Iliade; nell'insulto del vincitore al vinto (491), nel compianto del poeta (507) sopra di lui che è morto, non mordendo coi denti il suolo (B 418; Λ 748), ma quasi cercando quella terra che è nemica in un macabro bacio della sua bocca piena di sangue (489) ([18]).

---

(15) La solita tendenza romana a ingrandire sostituisce ai « forti » nemici di Nestore il mostruoso Erulo.

(16) Anche qui il pensiero non corre ad una difesa gloriosa contro il nemico, alla vittoria e alla vendetta su di lui, ma della guerra si vede solo la tragedia dei morti e di quelli che restano, a piangerli.

(17) Le donne, come elemento di tragicità entrano nel quadro della guerra anche in XI 891. (cfr. pure 475-76), dove sono occupate nella difesa del campo latino). Anche Riano, nella notte di Ira, parla quasi più diffusamente dell'eroismo delle donne che di quello degli uomini.

(18) Le aristie dell'Eneide sono senza colore, ma l'animo del

Di fronte a quel corpo abbandonato, a quel morbido petto, quasi di fanciullo, bruttato dalla ferita (XI, 39 sgg.), Enea pensa ancora al padre, al suo dolore (XI, 42 sgg.), sviluppando anche qui, in modo più ampio e accorato, il fuggevole cenno di Achille a Menezio (Σ 324 sgg.). Egli manda una scorta ad accompagnare il cadavere, perchè sia al morto di onore, e insieme di conforto ad Evandro. Persino la comparazione omerica dell'eroe che cade, col fiore affloscito (XI 68 — Θ 306), si ingentilisce, chè, a reciderlo, è la tenera mano di una fanciulla, come in Catullo (LXII 43). Il mesto corteo giunge a Laurento: il padre si abbatte sul cadavere con tutta la sua angoscia e il suo pianto (XI 139 sgg.). Poi, di nuovo, la scena si irrigidisce in motivi tolti dall'Iliade: pure omerica è in genere la cerimonia funebre (XI, 182-244).

Così, tutto il valore dell'episodio di Lauso e Mesenzio (X, 762 sgg.) non è nella descrizione omerica delle aristie, negli eroi che sanno uccidere, ma in quelli che sanno morire, che vogliono, per amore dei loro cari, morire. Come Corebo, come Priamo, come Niso ed Eurialo, Lauso e Mesenzio cadono perchè sotto l'armatura pesante e l'aspetto guerriero, vibra, in essi, un'anima squisitamente umana, aperta non solo al fascino della gloria e del valore, ma ad ogni sentimento più delicato e più dolce. Gli eroi di Omero sono sempre e sopra tutto dei soldati: anche il breve incontro di Ettore con la sposa e col bimbo rimane una scena eroica; nessun abbandono sentimentale, nessuna lotta contro il cuore che duole, incrina, neppure per un istante, la fedeltà dura al

---

poeta vibra mirabilmente nel contemplare la morte: è il consueto spostamento del gusto dall'eroico al patetico. Si pensi alla cura delicata con cui è descritta Camilla morente: colore che si sbianca sulle guance, occhi che si oscurano, un ultimo sforzo di reggersi: poi, infine, adagiare il capo nella morte (XI 828). Antore, nel morire, guarda il cielo e ripensa alla dolce patria. Per sentire la differenza di tono con Omero, si confronti δ 98 dove, in sostanza, è detta la stessa cosa, ma con quanta minore commozione.

proprio posto di combattimento. Gli eroi di Virgilio invece, anche fra l'impeto della battaglia, rimangono e padri e figli ed amici e fratelli; in questa intensa umanità è la loro grandezza e insieme l'unico lato da cui potevano essere profondamente vissuti, nella poesia moderna dell'Eneide.

Lauso vede il padre ferito, e piange, e si getta impetuoso presso di lui, che si ritira lentamente ([49]), per proteggerlo col proprio scudo; per questo muore (X, 789 sgg.). C'è una sentimentalità tutta nuova nel dire di questa morte, dei capelli pettinati con cura che il sangue intride (832), della tunica che la madre aveva intessuta di molle oro, e che la spada nemica trapassa insieme con lo scudo ([50]); nella ammirazione pietosa, ignota agli eroi omerici, che piega Enea verso il vinto giovinetto ([51]) cui la devozione filiale ha spezzato la vita (812). Tutta moderna, dentro il motivo omerico dell'eroe che si cura la ferita presso la riva del fiume, appoggiato ad un albero, è l'ansia paterna nel chieder notizie del figlio, e quel ritornare contro il nemico, a cercare, più che la vendetta (864; 880-1), la morte. Achille riprende le armi solo per cogliere chi gli ha ucciso l'amico, e ai suoi fatali cavalli non chiede se non di ricondurlo vivo e saziato (T 400 sgg.); Mesenzio no: attende la morte, la vuole quasi, perchè troppo gli pesa una vita comperata

---

(49) Questa contrapposizione è raffinata tecnica nuova. Cfr. X 800 e X 849.

(50) Cfr. Alessandro Etolo: Anteo, prima di calarsi nel pozzo dove Cleobea lo farà morire, si toglie la veste, « lavoro della sua madre » (Powell, *op. cit.*, fr. 3, 27-28): l'avvicinamento fu già fatto dal Castiglioni, « Rend. del R. Ist. Lombardo », 1930.

(51) Anche la giovinezza dell'ucciso è motivo particolarmente caro alla patetica arte di Virgilio. Quando la guerra scoppia nel Lazio, la prima vittima è un fanciullo (VII 575). Nelle scene della guerra di Troja, rappresentate sulle pareti del tempio, a Cartagine, la figura più commovente è quella del giovinetto Troilo che, già abbandonato dalla vita, ancora stringe le redini e segna con l'asta il suolo. (Motivo retorico. Cfr. X 395).

con quella di Lauso (846 sgg.; 907); la fine della sua creatura è, ormai, la sua fine (879-80). E al suo cavallo che non un prodigio fa capace di comprendere, ma l'accentuata sensibilità ellenistica per il mondo animale ([52]), chiede di essergli compagno, ancora, nell'una o nell'altra sorte. Poi, quando la fine viene, egli riapre gli occhi a bere il cielo (899); non ha timore: solo prega un sepolcro comune con la sua creatura. Anche qui si pensa all'urna per le ceneri unite di Patroclo e Achille (Ψ 83 sgg.), ma il motivo è rivissuto con una accentuazione viva del suo valore affettivo.

---

(52) Cfr. la posizione del Ciclope omerico verso l'ariete: lo sente lontano da sè, irrimediabilmente lontano.

CAPITOLO VII

LA GLORIFICAZIONE DELL'ITALIA E DI ROMA

Si è detto, e a ragione, che l'Eneide, più che il poema di Enea è quello di Roma. E infatti c'è in Virgilio una vivissima tendenza a trascendere la personalità e la gesta dell'eroe, già lievi in sè, per ascoltare di esse l'eco grandiosa e lontana. Apollonio e Callimaco cantano Giasone o Teseo, perchè trovano la loro storia interessante, adatta ad una bella elaborazione poetica; Virgilio canta Enea perchè è il fondatore della potenza romana. E chi avesse il gusto delle frasi paradossali, potrebbe dire non senza fondamento, che l'Eneide è un lungo αἴτιον della grandezza di Roma, inteso a vedere nell'ieri l'origine e la ragione dell'oggi, della sua luce e della sua vita, a proiettare continuamente il presente nel passato, per dargli vanto di antichità e di nobiltà.

Nel percorrere questa via, Virgilio potè essere favorito dagli ideali politici e civili di Augusto, che credeva la restaurazione della grandezza romana possibile solo attraverso un ritorno all'antico, ma la forma artistica, in sè, è alessandrina. I poeti ellenistici non solo rivelarono apertamente nelle loro opere la propria personalità, ma furono i primi che ritraendo, per così dire, di quando in quando lo sguardo dal passato che narravano, amarono soffermarlo su tutto ciò che vibrava e viveva loro d'intorno, cercando i legami fra le cose antiche e le nuove. È noto quanta parte ebbe la tendenza eziologica nella loro letteratura:

Callimaco ne improntò un'opera intera e in sostanza lo stesso inno a Delo non è che l'αἴτιον della fama e della nobiltà dell'isola santa; Apollonio Rodio non manca mai di riferire le vestigia materiali o morali che gli Argonauti lasciarono del loro passaggio in ogni paese, anzi, a volte, azioni ed episodi sono narrati soltanto in vista di queste conseguenze ancor vive. Riano pone il seppellimento del tesoro sacro di Messene, compiuto da Aristomene, quale αἴτιον che proprio in quel luogo fu poi fondata la città nuova, della rinascita (Pausania IV 20, 2; 26, 6).

Tuttavia la ricerca delle cause, lo studio delle antiche tradizioni regionali e delle ἀρεταί di popoli e paesi è di solito per gli Alessandrini puro sfoggio di erudizione, tentativo di raggiungere, riferendo cose strane ed ignote, quella novità di materia che la nuova estetica raccomandava, o al più, pretesto a divagazioni poeticamente belle. Callimaco si eleva al di sopra delle formule piatte e monotone, con cui Apollonio inserisce alla fine di un racconto la notizia di ciò che ne è nato e ancor dura, e chiude l'αἴτιον in una più elaborata forma artistica, ma anche in lui manca quel fervore patriottico, quell'orgoglio nazionale che anima Virgilio nel narrare le vicende dell'antico progenitore della stirpe romana e del Lazio. I poeti ellenistici, per quanto ci appare dalle opere che ci sono giunte, furono in genere « hommes de lettres », la cui individualità di cittadini si perde dinanzi a quella di poeti; la loro patria è la corte, è il loro cenacolo di letterati, anzi quasi tutti vanno a trascorrere la loro « vita artistica » lungi dalla terra d'origine, da Apollonio, che, nativo di Alessandria (o di Naucrati), si stabilisce a Rodi, a Callimaco che viene da Cirene ad Alessandria. Essi vivono in un'epoca in cui, caduta la πόλις che aveva acuito col suo rigido particolarismo le passioni patrie dei Greci, l'interesse per la vita politica si era perduto, dietro il velo di un vago cosmopolitismo. I loro poemi, brevi ed elaborati, frutto di studio attento e di ricerca paziente, destinati ad una stretta cerchia di ami-

ci e di intenditori, appartengono al mondo puro dell'arte, hanno valore e importanza soltanto per esso; si lodano, a volte, le imprese del Principe, ma sopra tutto per adularlo; la storia è curiosità letteraria più che espressione profonda della vita di tutto un popolo (1).

Completamente diversa è la posizione di Virgilio. Egli sente in Roma la patria sacra, ne ammira la grandezza; se anche non partecipa direttamente alla vita politica, la segue con vivo interesse. Per vedere quanto sia sincero il sentimento patrio nel poeta dell'Eneide, basta confrontarlo con Ovidio; anch'egli magnifica la gloria di Roma e dell'Augusto, ma quelle lodi sono più espressione di arte brillante che di commozione profonda. A Catullo la vita della patria non ispira che violenti epigrammi, dettati da ragioni personali più che da vera passione politica; essa non influisce affatto sul resto della sua produzione. Virgilio invece, come Orazio, vuol rinnovare in sè la figura del « vate » antico, conscio e fiero del suo poetare come di una missione religiosa e civile. Per essi la poesia non è un amabile gioco, intorno a soggetti graziosi, o frivoli, o comunque di carattere privato, e neppure uno sfoggio di abilità artistiche, aventi fine in se stesse, ma qualcosa di serio e di grave, in cui trova un riflesso, attraverso la luce dell'ispirazione fantastica, tutto ciò che di importante ha la vita del cittadino e della patria.

Certamente non bisogna esagerare l'importanza di questi motivi extra-artistici nell'opera d'arte e vedere ovunque allegorie della vita politica; dire, ad esempio, che l'episodio di Didone fu introdotto come simbolo dell'indugio di Ce-

---

(1) Lo Ziegler (*op. cit.*, 32 sgg.) crede allo spirito eroico e nazionale dei molti poemi epico-storici (per noi perduti), sorti in età ellenistica, ma l'affermazione non è dimostrabile e d'altra parte egli stesso riconosce tipici per l'Alessandrinismo non quei poeti, ma Callimaco e i suoi, e tali furono considerati anche in Roma.

sare presso Cleopatra (2), è disconoscere quanta parte abbia in esso la tradizione puramente letteraria, sebbene in qualche particolare (cfr. IV 215 sgg.: Enea effeminato), possa aver avuto una certa efficacia anche la visione di una realtà da poco trascorsa. Virgilio è, prima di tutto, un poeta, ma un poeta che volle infondere nella sua opera uno spirito nazionale, e farne una glorificazione dell'Italia e di Roma e di Augusto (3); perchè essa non fosse una leggenda chiusa in un tempo lontano e ormai morto, ma la preparazione della realtà eternamente viva di Roma. E a ciò è giunto, se non seguendo l'esempio diretto degli Alessandrini, nei quali questo interesse mancava, sfruttando almeno i modi artistici che essi per i primi avevano usato, ad altri scopi, e la loro consuetudine di tener vivo il presente di fronte al passato.

Anche su questo atteggiamento il classicismo fa però sentire il suo influsso; esso, come diede al poeta un concetto serio e grave della sua arte, che la rese aliena da tutto ciò che è troppo minuto o grazioso o borghese, o anche inutilmente erudito, così gli fece riferire il più delle volte il rapporto eziologico in modo velato, indiretto, perchè non ne venisse troppo intaccata l'obbiettività tradizionale dell'epica classica. Infatti, pur volendo, s'è detto, mettere in relazione la lotta fra Roma e Cartagine coll'antico rancore di Didone, per dargli un significato non solo nella storia di Enea, ma in quella di Roma, egli non lo dichiara apertamente, ma lo fa intuire attraverso l'accenno ai nepoti, nella prima libagione e nell'imprecazione finale (4). Per l'e-

---

(2) Cfr. Frank, *op. cit.*, 83 sgg., per il quale anche il XII libro con tutte le sue battaglie allude alle guerre di Cesare.

(3) Cfr., fra molti altri, Mackail, *Virgil*, London 1931, 3 sgg.

(4) Abbiamo già visto come questo pensiero di Cartagine sia vivo nella protasi del poema (12 sgg.); esso torna, sebbene un po' forzatamente, nel concilio degli dei del X libro (12-15); 53-54). All'importanza della Sicilia, specialmente durante le guerre pu-

stendersi del monito fino ai lontani discendenti (5), le parole di Eleno ad Enea in III 405 sgg., divengono un αἴτιον della consuetudine rituale romana di velarsi il capo durante i sacrifici; e i segni celesti che decidono Anchise a partire da Troia incendiata, danno la remota origine dell'*auspicium maximum* e delle cerimonie ad esso relative (6). Anche l'atto di Giunone che, per dichiarare definitivamente la guerra, apre le porte del tempio di Giano, più che un semplice anacronismo, è forse un modo di nobilitare, immergendolo nei tempi antichissimi, un uso vivo del presente, e che Augusto stesso aveva rimesso in onore, operando solennemente la chiusura delle sacre porte come segno di pace. Lo stesso si dica del modo con cui Turno chiama i suoi alla guerra, innalzando il «signum» sulla rocca, secondo la consuetudine romana per le mobilitazioni improvvise; e dei numerosi altri casi in cui sono attribuiti ai Troiani usi e riti propri dell'età storica (cfr. V 750, 758; VII 85 sgg., ecc.).

In modo analogo devono essere spiegati alcuni mutamenti apportati alla tradizione: l'approdo degli esuli troiani viene trasposto dal lido deserto di cui parla Dionigi d'Alicarnasso alla foce del Tevere, per nobilitare il sacro fiume di Roma, e la consultazione della Sibilla ha luogo non a Marpesso, come era nella saga, ma a Cuma, per dar prestigio a questo oracolo, ancora frequentato ai tempi del poeta e donde erano venuti i libri sibillini, di tanta importanza nella vita pubblica romana (7).

---

niche, ascrive il Plüss (*op. cit.*, 124 sgg.) il gran posto che essa ha nel poema.

(5) Qui era inevitabile usare questa forma, perchè tutto il III libro è un racconto fatto da Enea, e quindi il poeta non poteva entrarvi direttamente, con le sue constatazioni.

(6) Cfr. Heinze, *op. cit.*, 55 sgg.

(7) Per illustrare Cuma e il suo tempio apollineo, Virgilio accoglie inoltre la versione del mito che ne ascriveva la fondazione a Dedalo, qui disceso per il primo luogo, mentre la leggenda

Questo costruire il passato in vista del presente, perchè all'uno venga antichità e fama, all'altro interesse vivo e durevole, informa e dà valore a tutto il canto di Evandro. Qui la paziente erudizione archeologica ed antiquaria, che Virgilio s'era acquistata nel lungo studio preparatorio del suo poema, seguendo anche in ciò le orme degli alessandrini, si anima di riflessi che vengono dalla realtà contemporanea, perchè la vita della patria appaia legata in una mirabile continuità di ascesa. Contrariamente al modo consueto, il rapporto eziologico tra la leggenda di Caco, di antica tradizione italica, e il culto romano di Ercole e dell'Ara Massima, è indicato espressamente, a costo di cadere in un'incongruenza, in quanto l'accenno al durare del rito presso i posteri è assolutamente ingiustificabile sulle labbra di Evandro (VIII 268 sgg.). Anche il cerimoniale antico risponde al contemporaneo, persino nei particolari della tazza speciale (scyphus) usata nella libagione, e del pioppo bicolore di cui i partecipanti si cingono il capo; l'accenno ai Pinarii e ai Potizii rispecchia antichi privilegi nobiliari in rapporto a questo culto, e infine l'inno alla divinità onorata, se non è direttamente preso dall'uso vivo, nel quale ormai queste formule erano diventate incomprensibili per la loro stessa antichità, è modellato però sullo stile degli inni alessandrini, con la forma anaforica del « tu » e l'elenco delle imprese del dio (8).

Terminata la cerimonia, Enea ed Evandro muovono verso la reggia, e durante il cammino il re illustra all'o-

---

più comune gli faceva prender terra in Sardegna, (cfr. Norden, *op. cit.*, 120).

(8) Cfr. E. Norden *Agnostos Theos*, 151 sgg.; Pasquali, *op. cit.*, 161 sgg. Anche in Apoll., *Argon.*, II 685 sgg., dopo l'apparizione di Apollo, gli Argonauti compiono una cerimonia sacra in suo onore, e Orfeo canta un inno in cui sono esaltate le imprese del dio. Lo stesso accenno alla distruzione di Troia, così poco opportuno in presenza di Enea, rivela che l'inno è ispirato direttamente da una forma tradizionale.

spite i luoghi per i quali passano e dove un giorno sorgerà Roma. L'episodio ha un fascino veramente grande; mirabile è la commozione che nasce da quell'andare così, dove ora è la povertà e lo squallore, irto di cespugli selvaggi, e un giorno si leveranno sontuosi i palazzi della Roma imperiale, nello sfolgorio d'oro del Campidoglio. L'artifizio tecnico che rende possibile tutto ciò, è tuttavia quello molto spesso usato dall'arte ellenistica, per riferire notizie di popoli e paesi: illustrare ciò che si vede passando; ed Evandro che parla lungo la via con l'ospite, ricorda, sebbene con assai minore realismo di minuti particolari, il Fileo di Teocrito (XXV 153 sgg.) che si reca con Ercole alla città, discorrendo con lui, la qual cornice serve al poeta per narrare l'impresa contro il leone Nemeo.

Questa volontà di magnificare la preistoria d'Italia guida il poeta nel comporre il catalogo dei guerrieri e piega a un valore nuovo tale motivo classico. Di Clauso si parla, perchè è il capostipite della *gens Claudia* e per dare importanza ai Sabini che tanta parte ebbero nella storia di Roma, in Umbrone sono magnificate le arti magiche dei Marsi di cui cantavano spesso i poeti augustei (9); per Aventino, nella cui armatura c'è il segno di suo padre Ercole, è creata una leggenda sul tipo di quella di Marte e Rea Silvia, e infine di Virbio si dà una genealogia ellenizzata col relativo αἴτιον, contaminando il mito greco di Ippolito e dell'Artemide Taurica con quello locale della Diana d'Aricia, di Egeria e di Virbio (10).

Agli ambasciatori che giungono nella reggia di Latino (VII 177 segg.), le glorie antiche si presentano plasticamente nelle statue degli avi, allineate nel vestibolo, secondo l'uso romano (11); a decorare la casa, non ci sono i fregi

---

(9) Cfr. Cartault, *op. cit.*, 563.

(10) Cfr. Cartault, *op. cit.*, 564.

(11) Di Pico è riferita la leggenda metamorfica, di tipo moderno, ma senza diffondersi troppo sulla gelosia di Circe, a differenza delle fonti antiquarie che certo Virgilio usò. Lo stesso ac-

che Ulisse ammira arrivando presso la reggia di Alcinoo, ma trofei di guerra, che testimonino le virtù guerriere della stirpe, e i primi a scorgere i legati di Enea sono i giovani indigeni che compiono quelle esercitazioni equestri e ginnastiche, di cui più tardi si occuperà la gioventù romana nel Campo Marzio ([12]). Nel libro V, dove sono imitati assai da vicino i giochi funebri ordinati da Achille per la morte di Patroclo, alle gare viene aggiunta una specie di rappresentazione coreografica, fatta dai giovani cavalieri: il « ludus Troiae ». Forse l'idea venne a Virgilio da una certa affinità tra le cerimonie per la morte del divo Anchise e quelle per la consacrazione del tempio al « divus Iulius », nelle quali appunto fu eseguito il « ludus Troiae » e a cui pare che il poeta stesso abbia assistito. Ad ogni modo è evidente che egli, desse valore o no al dato etimologico, intese qui di attribuire a tale esercitazione un'origine eroica, per nobilitarla ed onorare insieme Augusto, che molte volte lo fece celebrare negli anni del suo impero ([13]).

Pure nel libro V, lo studio delle etimologie, proprio dell'erudita poesia alessandrina, serve a dar vanto di origini antichissime a famiglie romane (V 117; 123; 568), anzi appunto questa finalità nazionale sembra giustificare, di fronte al classicismo del poeta, il modo diretto e nudo con cui esse vengono date. Invece, per l'etimo di Cajeta (VII 1 sgg.), il poeta supplisce alla sua scarna freddezza avvicinandosi al mondo dell'Odissea, in cui la figura della nutrice ha tanta parte; perciò fa derivare il nome del luogo da quella di Enea quivi morta, esprimendo il rapporto in forma apostrofica, secondo lo stile degli epigrammi dedicatori.

---

cenno breve e involuto è nello stile della poesia erudita e difficile degli Alessandrini.

(12) Si ritorna però subito alle cerimonie omeriche con lo scambio dei ricchi doni e la profusione dell'oro e degli ornamenti.

(13) Cfr. Suet., *Aug.*, XLIII. Anche i *bina hastilia cornea* di cui sono armati i giovani cavalieri alludono forse al dono che

Notiamo infine che, nell'approdo ad Azio, il motivo delle cerimonie compiute al giungere in una terra, e dalle quali nasce una consuetudine durevole fino al presente ([14]), è adoperato, e insieme giustificato, per dare un'origine eroica ai giochi quinquennali che Ottaviano istituì, a ricordo della sua vittoria. Che l'episodio sia introdotto proprio per onorare il Principe, attraverso le opere da lui compiute, si rivela dalla motivazione piuttosto debole: non si capisce invero quali siano i grandi pericoli che i navigatori hanno corso passando presso le isole abitate dai Greci, perchè debba aver luogo ora una così grande manifestazione di gioia. E solo qui, benchè la tradizione ne parlasse anche per altre soste (cfr. Servio, al v. 278), Enea appende un dono votivo alle porte del tempio, perchè in quel *de victoribus Danais*, posto come iscrizione sotto lo scudo di Abante, si poteva far sentire viva l'immagine dei Troiani di domani, che quella stessa terra avrebbe accolto non più vinti, ma vincitori.

Questa lode del principe è frequente nei poeti ellenistici, che in simile modo intendono testimoniare la loro riconoscenza al munifico signore, alla cui corte vivono e dal mecenatismo del quale ricevono benessere e gloria. Essa compare negli inni di Callimaco ([15]) e in Teocrito; Apollonio profitta di una digressione sull'Egitto per magnificare questa terra come la più antica fra tutte e darne quindi vanto alla dinastia dei Tolemei (IV 261 sgg.). Nè l'omaggio al principe poteva mancare nell'Eneide, se essa è la sostituzione di quell'opera in onore di Augusto che era stata annunciata nel III libro delle Georgiche (42-45); l'argomento potè mutare, ma lo scopo, almeno lateralmente,

---

Augusto ne fece loro, secondo ciò che narra Bebio Macro (cfr. Servio *ad. loc.*).

(14) Cfr. ad esempio Apollonio, *Argon.*, IV, 1719 sgg.

(15) Cfr. Rostagni, *Poeti Alessandrini*, Torino 1916, 253 sgg. e « Nuovo Callimaco », in *Riv. Filol.* N. S., VI, 1928, 1 sgg.

rimase. Ma, più che di bassa adulazione, si può parlare di un sentimento sincero, che s'inquadra nel generale movimento ammirativo ([16]) che tendeva allora tutto il mondo romano, estenuato dal lungo orrore delle guerre civili, verso il principe pacificatore, il quale abilmente nascondeva l'assolutezza del suo dominio sotto un apparente ritorno alle forme repubblicane e cercava la grandezza di Roma nell'ordine, nell'onestà dei costumi, cioè nel ritorno a quel passato che aveva visto le ore più fulgide della potenza romana e del cui rimpianto nostalgico erano pieni gli animi.

Anche qui però il gusto classico pone un freno al poeta: l'apoteosi del sovrano che è negli scrittori ellenistici così frequente ed intensa espressione di lode, viene da Virgilio chiusa in un breve accenno (1 289-90), mentre Ovidio, la cui arte è meno misurata, la svilupperà ampiamente (*Metam.*, XIV, 581).

Ci rimangono ora da esaminare due altri motivi, per mezzo dei quali si esprime l'esaltazione della patria: il fregio dello scudo di Enea, e le profezie di Giove ([17]).

Il primo, in sè, è omerico. Ma nell'Iliade la descrizione dello scudo di Achille (Σ 483) serve soltanto a testimoniare l'abilità dell'artefice; non importa quindi che rappresenti soggetti di carattere generico, senza nessun significato particolare. Così è del balteo di Eracle, per il quale l'accenno alle cose raffigurate ha importanza anche minore (λ, 609 sgg.); nulla affatto è detto per il fregio di smalto azzurrino che corre lungo le due pareti di bronzo nella casa di Alcinoo (η 87 sgg.); nè per le tuniche che Arete offre ad

---

(16) Che questa ammirazione sia davvero generale, dimostra, fra molto altro, la famosa iscrizione di Alicarnasso (Wendland, *op. cit.*, 410, Beilage n. 9). Lodi al principe vi sono, com'è noto, anche nelle Georgiche e nelle Bucoliche.

(17) Accenni alla grandezza romana sono anche nel vaticinio dei Penati (III 158-59), in quello di Fauno (VII 98 sgg.), nelle parole di Mercurio a Enea (IV 231).

Ulisse ed Elena a Telemaco. I poeti ellenistici ripresero il motivo, ma con altri intenti; in essi la descrizione di fregi e pitture diventa uno sfoggio di abilità rappresentativa o un semplice artificio tecnico, per introdurre nel corso del racconto la menzione di miti non strettamente attinenti ad esso: Mosco (*Europa*, 43 sgg.) parla diffusamente del fregio multicolore che orna il cestello di Europa, dove Efesto ha istoriato la favola di Ino; la descrizione della tunica di Giasone è ad Apollonio ottima occasione per accennare a noti miti; infine tutta rappresentata su un arazzo è la storia di Arianna, che Catullo narra così ellenisticamente nel carme LXIV.

Anche in Virgilio la tunica, posta come primo premio nelle regate del V libro, è istoriata del ratto di Ganimede (250-57); sulle porte del tempio di Apollo, a Cuma, Dedalo ha foggiato in modo perfetto scene mitiche riguardanti il Minotauro (VI 20-30) ([18]); sulle pareti di quello di Giunone, a Cartagine, sono rappresentate scene della guerra di Troia, che il poeta ampiamente descrive ed anzi collega in modo intimo con lo svolgersi del poema, per la commozione che suscitano nell'animo di Enea; infine la descrizione dello scudo gli offre occasione di svolgere ad ampi tratti la storia gloriosa di Roma, che si chiude con la grande scena della battaglia di Azio, e con l'omaggio ad Augusto di tutte le genti soggette.

È da notare però come Virgilio, dopo aver interpre-

---

(18) Il tipo stesso delle rappresentazioni è ellenistico, con la accentuazione viva del loro carattere emotivo, con quel *natorum* detto dei giovani, perchè si pensi subito al dolore dei genitori. La commozione culmina nell'accenno a Dedalo, cui l'angoscia paterna impedisce di raffigurare Icaro. Per le *patriae manus* cfr. *Anth. Pal.*, VII, 554. Di gusto ellenistico è pure la forma apostrofica ed anaforica e il gioco di parole (*casus... cecidere*); anche la descrizione del labirinto e la leggenda sentimentale di Arianna sono motivi cari agli alessandrini (cfr. Callimaco, *Hymn.*, IV, 311; Catullo, LXIV, 112).

tato secondo il modo alessandrino il motivo classico delle armi belle e divine dell'eroe, abbia cura di ritornare ad una piena atmosfera omerica.

Lo scudo non è descritto in sè, come ad esempio la tunica di Giasone, di cui si dice soltanto che è dono di Pallade, senza altri sviluppi; imitando il procedimento di Omero per lo scudo di Achille, il poeta narra che Venere lo chiede a Vulcano e poi lo reca, ella stessa, al figlio. Nell'Iliade peraltro il motivo ha una giustificazione organica nel corso dell'azione, perchè Achille ha fatto indossare le sue armi divine a Patroclo, ed ora che, per la morte di lui, esse sono cadute nelle mani dei nemici, è naturale e necessario che la madre gliene provveda di nuove. È strano invece che solo ora Venere pensi a dotare il figlio di un'armatura divina, mentre già in altre occasioni ne avrebbe avuto bisogno; e di ciò è conscio lo stesso Virgilio, che cerca di spiegare la cosa, ponendola come un atto di discrezione da parte di Venere verso il marito; reticenza che Vulcano stesso sente esagerata (395 sgg.). Tutto questo potrà parere abilmente trovato per dare un « humour » da commedia alla scena, e per dipingere anche meglio il carattere e l'astuzia di Venere ([19]), ma nella forzata sutura delle due parti è la riprova della loro eterogeneità, e che Virgilio introdusse l'episodio dello scudo soltanto in vista di ciò che vi è raffigurato.

Lo stesso procedimento è usato per le profezie. Anche il motivo del vaticinio, in sè, è omerico, ma le parole di Tiresia e di Circe hanno un'efficacia eminentemente pratica, attuale, servono soltanto a dare indicazioni e consigli ad Ulisse per la via del ritorno ([20]). Nei poeti ellenistici invece le profezie hanno un ufficio assai più vasto e vario. Sotto tale forma Licofrone scrive la sua oscura storia del-

(19) Cfr. Cartault, *op. cit.*, 314.

(20) L'accenno ai viaggi dell'eroe dopo l'arrivo ad Itaca, cioè fuori dei limiti dell'Odissea, è brevissimo.

la Grecia dai tempi più remoti al riacquisto dell'indipendenza proclamata da T. Quinzio Flaminino, e Alessandro Etolo ne fa una cornice per il suo catalogo di storie d'amore (*Apollo*), giustificandone così la forma involuta. Assai spesso poi gli Alessandrini usano la profezia per accennare alle future glorie dell'eroe e della sua discendenza: lo Zeus di Mosco, per confortare Europa spaurita, le predice il potere dei figli che da lei nasceranno (Mosco, II, 160-1), nell'*Eraclisco* teocriteo (65 sgg.) Tiresia annuncia ad Alcmena la grandezza per cui un giorno sarà famoso il suo bambino, e le Parche cantano alle nozze di Peleo e Tetide le future glorie di Achille (Catullo, LXIV, 323 sgg.). Infine Callimaco si serve abilmente delle peregrinazioni di Latona per adulare il suo re, facendo vaticinare da Apollo le glorie del Filadelfio (*Hymn. in Del.*, 165 sgg.).

All'inizio dell'Eneide ([21]) la profezia di Giove ha un eguale valore: non efficacia pratica ([22]) sulla immediata vita dell'eroe, ma esaltazione dell'avvenire suo e dei discendenti. Anche qui tuttavia il motivo, svolto ellenisticamente, è di nuovo inquadrato nella cornice omerica del colloquio fra divinità, e anche qui l'avvicinamento dà luogo ad incongruenze: di Mercurio infatti non si fa cenno nè nella preghiera di Venere nè nella promessa di Giove, e poi ad un tratto esso entra in azione, senza necessità, poichè la buona accoglienza di Didone sarà spiegata con dati psicologici, senza far punto cenno a comandi divini.

Si possono fare analoghe osservazioni per ciò che Giove promette a Giunone, nel colloquio del XII libro (808 sgg.), circa i rapporti fra Troiani e Latini, finita la guerra. Ragioni di stile imponevano a Virgilio di terminare il

---

(21) Anche la posizione ha un significato, nell'arte raffinata di Virgilio: l'Eneide è il poema di Roma e di Augusto, e ne doveva cantare fin dai primi versi la grandezza immortale.

(22) Anche il discorso di Venere ha solo un breve accenno alla situazione attuale (251).

suo poema con la morte di Turno, come con quella di Ettore e con le vicende ad essa intimamente legate, Omero aveva suggellato il suo. Ciò era stato opportuno per un'opera chiusa in se stessa, senza legami con l'avvenire, quale è l'Iliade, ma non lo era per l'Eneide, poema affacciato sul domani, preludio di tutta una grandiosa storia. Bisognava perciò prolungare l'azione oltre il duello, giustificare come mai da quell'ostilità fosse nata la pacifica fusione dei due popoli (24), fossero rimasti latini, nonostante la sconfitta, la lingua e i costumi, e Giunone, nemica di Enea, venisse tanto onorata nella città che da lui traeva l'origine. A tutto questo Virgilio provvede col motivo omerico del colloquio fra due divinità, svolto ellenisticamente come αἴτιον dell'avvenire, come spiegazione del suo nascere, senza incongruenze, dal passato.

Anche in questa vivificazione della materia attraverso un sincero spirito nazionale, toni omerici ed ellenistici, di tecnica e di invenzione si intrecciano dunque sapientemente. Il classicismo ha rattenuto Virgilio dalle più o meno eleganti divagazioni alessandrine; d'altra parte i mezzi tecnici usati dai poeti ellenistici per gli arricchimenti del loro tema hanno permesso al poeta di far sentire continuamente nella sua opera la voce della realtà viva, perchè essa parlasse non soltanto agli amatori dell'arte, ma ad ognuno cui fosse sacra la patria.

---

(24) Questa preoccupazione di attenuare l'inimicizia fra Troiani e Latini, che un giorno avrebbero dovuto costituire la mirabile unità del popolo romano, è costante nel poema. (Cfr. Bellessort, *op. cit.*, 202 sgg.). Però anche qui non bisogna eccedere: non consento col Cartault (*op. cit.*, 568) che Giunone sia fatta causa della guerra, solo per toglierne la colpa agli uni e agli altri.

INDICE

Introduzione . . . . . Pag. 1

CAPITOLO I

Gli interventi divini . . . . . » 9

CAPITOLO II

La concezione dell'umano e del sopraumano . . » 41

CAPITOLO III

Il viaggio di Enea e le narrazioni ellenistiche . . » 68

CAPITOLO IV

L'amore nel mondo eroico . . . . . » 91

CAPITOLO V

Elementi tradizionali e moderni nella catabasi di Enea . . . . . » 127

CAPITOLO VI

La guerra . . . . . » 143

CAPITOLO VII

La glorificazione dell'Italia e di Roma . . . » 166