

COLLOQUIUM

# USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di  
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'L', 'E', and 'D' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is positioned to the right, with a thin horizontal line extending from the top of the 'E' to the top of the 'D'.

————— *Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto* —————

# SOMMARIO

<i>Massimo Gioseffi</i> Prefazione	7
---------------------------------------	---

## PARTE PRIMA

### *Dal tardoantico all'età moderna*

<i>Luigi Pirovano</i> La <i>Dictio</i> 28 di Ennodio. Un'etopea parafrastica	15
<i>Isabella Canetta</i> <i>Diversos secutus poetas</i> . Riuso e modelli nel commento di Servio all' <i>Eneide</i>	53
<i>Martina Venuti</i> La materia mitica nelle <i>Mythologiae</i> di Fulgenzio. La <i>Fabula Bellerofontis</i> (Fulg. <i>myth.</i> 59.2)	71
<i>Alessia Fassina</i> Il ritorno alla <i>fama prior</i> : Didone nel centone <i>Alcesta</i> ( <i>Anth. Lat.</i> 15 R. <sup>2</sup> )	91
<i>Sandra Carapezza</i> Funzioni digressive nella didattica medievale. <i>Psychomachia</i> , <i>Anticlaudianus</i> e <i>L'Intelligenza</i>	105
<i>Cristina Zampese</i> «Nebbia» nei <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> . Appunti per un'indagine semantica	121

PARTE SECONDA

*Il Cinquecento*

<i>Davide Colombo</i> «Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento	153
<i>Guglielmo Barucci</i> Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura	183
<i>Marianna Villa</i> Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno	209
<i>Michele Comelli</i> Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni	233

PARTE TERZA

*Il Novecento*

<i>Marco Fernandelli</i> «Inviolable voice»: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)	267
<i>Massimo Gioseffi</i> Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento	303
<i>Luigi Ernesto Arrigoni</i> Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di <i>Vento a Tindari</i>	357
<i>Giuliano Cenati</i> Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini	387
Indice dei nomi	407

Isabella Canetta

## «DIVERSOS SECUTUS POETAS»

Riuso e modelli nel commento  
di Servio all'*Eneide*

È noto come il commento di Servio all'opera virgiliana, scritto con ogni probabilità fra la fine del quarto e l'inizio del quinto secolo d.C., sia stato ampiamente letto e consultato nel corso della tarda antichità, del Medio Evo e del Rinascimento, svolgendo la funzione di indirizzare e guidare la lettura e l'interpretazione di *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*<sup>1</sup>. Sebbene il maggior numero di annotazioni contenga indicazioni e chiarimenti relativi alla lingua – questioni di pronuncia, grammatica, lessico e ortografia, per il probabile scopo di insegnare l'uso corretto del latino – nel commentario non mancano riferimenti ad altri argomenti, come la storia, la mitologia o le antiche usanze<sup>2</sup>; vi

---

<sup>1</sup> Cfr. M. IRVINE, *The Making of Textual Culture. 'Grammatica' and Literary Theory, 350-1100*, Cambridge 1994, p. 126. P.K. MARSHALL, *Servius and Commentary on Virgil*, Asheville 1997, p. 14, definisce l'opera «a living text», in quanto essa fu «clearly used, clearly adapted and 'improved upon' [...] over the centuries».

<sup>2</sup> Così Robert Kaster, nel suo studio dedicato al ruolo e alla funzione del grammatico nella tarda antichità, illustra il compito di *custos Latini sermonis* assunto da Servio: «He was to protect the language against corruption, to preserve its coherence, and to act as an agent of control» (R.A. KASTER, *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles - London 1988, p. 17). Circa la finalità del commentario serviano e la proporzione, in esso, delle diverse tipologie di note, vd. anche *ivi*, p. 170, e A. UHL, *Servius als Sprachlehrer. Zur Sprachrichtigkeit in der exegetischen Praxis des spätantiken Grammatikerunterrichts*, Göttingen 1998.

si trovano inoltre frequenti rimandi ai modelli letterari, greci e latini, che stanno (o starebbero) alle spalle dei tre testi virgiliani. Servio era dunque consapevole del metodo compositivo di Virgilio, consistente nel rielaborare, riscrivere e ricontestualizzare le opere di autori precedenti<sup>3</sup>; e, quando ne era a conoscenza, rilevava le imitazioni compiute dal poeta mantovano, pur senza mettere di solito in evidenza come e perché tale riscrittura venisse attuata. Lo scoliaste giunge così ad operare due diversi livelli di riscrittura: in primo luogo, infatti, il testo virgiliano è da lui riutilizzato nel momento stesso in cui lo interpreta secondo i propri canoni estetici e lo spiega sulla base delle sue conoscenze storiche e filosofiche<sup>4</sup>; dopo di che, quando ne fa esplicita menzione, egli riutilizza anche i testi-modello imitati da Virgilio. Questi, in effetti, non vengono valutati in se stessi o per le loro qualità letterarie estrinseche, ma sono ricordati e letti solo nella misura in cui contribuiscono (o si presume che contribuiscano) ad illustrare il componimento sottoposto ad esegesi, diventando subordinati ad esso. Questo secondo tipo di riuso non determina soltanto la lettura e l'interpretazione dei testi-modello, ma, in molti casi, anche la loro sopravvivenza nella memoria dei lettori: questi ultimi, cioè, grazie ad esso sono spinti a leggere, rileggere o comunque ricordare alcune opere in luogo di altre e, soprattutto, a considerarle e a re-interpretarle in funzione dei poemi di Virgilio.

Come esempio di tale operazione vorrei analizzare una breve nota, tratta dal commento al secondo libro dell'*Eneide*, nella quale Servio si occupa delle donne troiane assediate nella reggia di Priamo (vv. 486-490). In questa descrizione Virgilio ricontestualizza gesti, dettagli e lessico presi dalle opere di poeti precedenti, in modo tale da attribuire loro significati nuovi. Servio, però, segnala solamente due

---

<sup>3</sup> Cfr. J. FARRELL, *The Virgilian Intertext*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. by Ch. MARTINDALE, Cambridge 1997, p. 222: «The poetics of intertextuality is one of Virgil's most powerfully evocative tools for communicating ideas, for establishing his place in the literary canon, and for eliciting the reader's active collaboration in making meaning».

<sup>4</sup> Sull'interpretazione dei poemi virgiliani da parte di Servio cfr. J.W. JONES, *An Analysis of the Allegorical Interpretations in the Servian Commentary on the «Aeneid»*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1959; A. SETAIOLI, *La vicenda dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt a.M. 1995; M. GIOSEFFI, *Allegoria e cerimoniale negli scolii serviani*, «Acme» 57, 2004, pp. 45-68.

dei modelli che stanno alle spalle dell'*Eneide*, vale a dire Apollonio Rodio e (probabilmente) Ennio, senza menzionarne altri, come Lucrezio o un certo tipo di storiografia, ai quali pure il passo virgiliano chiaramente si apparenta.

Un lungo episodio dell'*Iliupersis* narrata nel secondo libro dell'*Eneide* ha infatti come protagonista Pirro, figlio di Achille, che con violenza penetra nella reggia di Priamo, seminandovi distruzione e morte (vv. 469-505). Splendente nelle sue armi, simile a un serpente appena tornato alla luce dopo essersi rivestito di nuova pelle, il giovane guerriero tenta di svellere la porta d'entrata della reggia e vi produce un'apertura tanto ampia da permettere la visione delle stanze più interne del palazzo (vv. 469-485); nello stesso tempo, dentro la reggia, le donne, spaventate, gemono, urlano e vagano per ogni dove, abbracciando e baciando gli stipiti delle porte (vv. 486-490):

*At domus interior gemitu miseroque tumultu  
miscetur, penitusque cavae plangoribus aedes  
femineis ululant; ferit aurea sidera clamor.  
Tum pavidae tectis matres ingentibus errant  
amplexaeque tenent postis atque oscula figunt.*

Il resoconto dell'attacco riprende subito dopo: Pirro riesce ad abbattere la porta e a permettere ai Greci di penetrare nel palazzo (vv. 491-495); la strage può avere così inizio (vv. 496-505).

I versi 486-490, separati da quanto precede attraverso la particella avversativa *at*, segnano dunque una pausa nel racconto dell'assalto, allo scopo di mettere in rilievo la forza e la violenza del giovane, in preparazione dell'episodio principale che lo vedrà protagonista, lo scontro con Priamo e la sua uccisione<sup>5</sup>. Questa breve pausa, quindi, spostata per poco tempo lo sguardo dall'esterno all'interno del palazzo e soddisfa alcune necessità narrative. Innanzitutto, il lettore viene informato di ciò che sta accadendo dentro la reggia mentre fuori, sul

---

<sup>5</sup> Il paragone con il serpente, di origine iliadica, la distruzione della porta con la bipenne, l'incalzare del figlio di Achille, sottolineato dal ritmo sostenuto della narrazione, contribuiscono a mettere in rilievo la giovinezza, l'audacia e la baldanza di Pirro, pronto a uccidere chiunque e dovunque, perfino Polite che cerca rifugio presso gli altari della casa e gli anziani genitori.

tetto, gli uomini cercano invano di difendersi lanciando pietre e armi sui nemici (vv. 467-468)<sup>6</sup>; in questo modo si ottiene una visione più ampia e completa della battaglia, prendendo in considerazione non solo le azioni dei combattenti – i difensori troiani e gli attaccanti achei – ma anche la reazione delle donne impaurite e timorose del loro destino. In secondo luogo, la descrizione segna la tappa iniziale di una progressiva penetrazione nella dimora reale da parte degli assalitori: ora le *matres* piangono e si disperano, ma i nemici sono ancora all'esterno; tra poco la porta cederà e i Danai potranno entrare e devastare le stanze; alla fine Pirro, da nulla ormai ostacolato, ucciderà prima Polite davanti agli occhi del padre, poi lo stesso re. Lo spostamento momentaneo dell'interesse sulle donne, infine, rallenta il ritmo della narrazione, creando tensione e *suspense*, in attesa del momento in cui Pirro riuscirà ad irrompere nel palazzo.

Nella sua nota a commento del verso che dà inizio all'episodio, Servio propone un primo rimando a un modello letterario: *de Albano excidio translatus est locus*<sup>7</sup>. Dunque, per lo scoliaste questo *locus*, cioè il passo che ha inizio al v. 486, è il rifacimento di un'opera, o probabilmente di parte di essa, che aveva come argomento la distruzione di Alba Longa<sup>8</sup>. Servio non specifica quale sia il componimento imitato da Virgilio, forse perché quell'espressione designava qualcosa di

<sup>6</sup> Cfr. R.G. AUSTIN (ed.), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*, Oxford 1964, p. 190: «Virgil interrupts his account of the attack to describe the scene in the inner court [...]. At marks the contrast with the situation in *limine primo*, where all is grim defences»; così anche E. PARATORE, *Virgilio. Eneide, I. Libri I-II*, Milano 1978, p. 326: «La particella serve a contrapporre la tacita meraviglia degli assalitori nello scoprire lo splendore interno della reggia alle angosciose reazioni delle donne ivi custodite».

<sup>7</sup> Cfr. Serv. *ad Verg. Aen.* 2.486; il testo di questa e di tutte le altre citazioni serviane è tratto dall'edizione a cura di G. THILO e H. HAGEN, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, I-III, Lipsiae 1881-1902. Dove possibile, ho tenuto però conto anche dell'edizione degli studiosi di Harvard, *Servianorum in Vergilii carmina commentariorum editio Harvardiana*, II, Lancastriae Pennsylvaniae 1946.

<sup>8</sup> Il verbo *transferre* utilizzato da Servio è un termine tecnico della scolastica latina per indicare l'imitazione dell'opera di un poeta da parte di un altro poeta, non una traduzione parola per parola: cfr. A. TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970, p. 57, e A. THILL, «*Alter ab illo*». *Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Lille 1976, p. 43 nt. 15 e p. 470.

noto ai suoi lettori. Eduard Norden suppose perciò che la scena fosse ispirata alla descrizione che Ennio aveva fatto della caduta di Alba nel secondo libro degli *Annales*, descrizione probabilmente arrivata al poeta mantovano per via indiretta, tramite la mediazione degli annalisti<sup>9</sup>. Più di recente, Otto Skutsch ha immaginato un'influenza diretta del poeta antico su Virgilio<sup>10</sup>; un parere diverso ha infine espresso Ethel M. Steuert, secondo la quale Virgilio avrebbe riproposto il tema di una ballata in voga al suo tempo, che aveva come evidente argomento il sacco di Alba<sup>11</sup>. L'opera di Ennio rappresenta però un modello privilegiato per l'*Eneide*<sup>12</sup>, e non vi è dunque necessità di postulare una fonte diversa dagli *Annales*; benché Servio non menzioni il nome dell'autore dell'*Albanum excidium*, è ragionevole supporre che si tratti proprio di Ennio. Data la perdita dell'originale, rimane invece impossibile stabilire in qual modo Virgilio abbia rielaborato ed eventualmente variato la scena descritta dal modello. Il commento serviano non ci aiuta a comprendere la relazione esistente fra ipotesto e rifacimento, dal momento che lo scoliaste non opera nessun tipo di confronto fra i due passi e si limita a una generica menzione della presunta «fonte». In ogni caso, il ricordo dell'*excidium* di Alba e del suo riutilizzo da parte di Virgilio sono rimasti così depositati nella memoria di generazioni di studenti e di lettori che hanno letto l'*Eneide* con l'ausilio delle note serviane.

A tutto ciò, possiamo aggiungere un'ulteriore considerazione: la descrizione di come si comportano le donne di una città caduta in mano ai nemici, sul punto di essere costrette ad abbandonare la patria, è

---

<sup>9</sup> E. NORDEN, *Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms grosser Zeit*, Leipzig - Berlin 1915, pp. 154-158.

<sup>10</sup> O. SKUTSCH (ed.), *The Annals of Q. Ennius*, Oxford 1985, p. 279.

<sup>11</sup> E.M. STEUERT, *The Annals of Quintus Ennius*, Cambridge 1925, pp. 169-170: «The form of his [Servius] note is very unusual; we should expect his ordinary *Ennianus est locus* or *de Ennio* if the original were really the *Annales*, and *Albanum excidium* looks like a title. Moreover, there is no traceable imitation of the *Annales* in the passage [...]. Hence it is possible to see in 'The Sack of Alba' another product of the ballad school». Nel corso del saggio la studiosa postula infatti l'esistenza di una «school of native ballad poetry» che avrebbe dato origine a componimenti poetici riguardanti gesta eroiche in funzione celebrativa: *ivi*, pp. 163-170.

<sup>12</sup> Sul rapporto tra Ennio e Virgilio cfr. almeno, dopo Norden, M. WIGODSKY, *Virgil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972, pp. 40-79; P. PARRONI, in *Enc. Virg.* II, 1985, pp. 312-315, s.v. «Ennio».

una «scena tipica» sia della storiografia tragica sia dei poemi epici<sup>13</sup>, ed è possibile che il poema enniano ritraesse la disperazione delle donne di Alba in toni che risentivano della storiografia d'età ellenistica<sup>14</sup>. Sebbene Servio ricordi soltanto l'*Albanum excidium*, appare quindi probabile che Virgilio avesse presenti anche altre scene di ugual tipo, tratte da opere storiografiche scritte alla maniera «tragica». Nell'ambito della letteratura latina una rappresentazione del genere compare, ad esempio, proprio nel resoconto che Tito Livio offre della caduta di Alba (1.29) – rappresentazione che presenta più d'una affinità con *Aen.* 2.486-490: il virgiliano *tumultu / miscetur* (vv. 486-487) si apparenta infatti al *clamor hostilis* [...] *omnia ferro flammaque miscet* di Livio; l'*errant* del v. 489 riporta all'*errabundi* del testo in prosa; il periodo *voces miserabiles exaudiebantur, mulierum praecipue* (5) richiama il *plangoribus aedes / femineis ululant* di Virgilio (vv. 487-488). Come ho già detto, Norden riteneva che né Livio né Virgilio avessero imitato la scena degli *Annales* per via diretta, ma solo attraverso la mediazione degli annalisti ispiratisi alla storiografia tragica<sup>15</sup>; Skutsch pensa invece che Livio sia influenzato da Ennio, che forse conosceva a memoria fin dai tempi della scuola, e anche *Aen.* 2.486-490, come sappiamo, a suo dire «owes something to the earlier poet»<sup>16</sup>. Allo stato delle nostre conoscenze non è possibile stabilire se e quanto Virgilio abbia riutilizzato stile e dettagli tipici della storiografia nella composizione di questa scena; il passo di Livio sulla caduta di Alba

<sup>13</sup> Sulla sua fortuna si legga il commento di Ogilvie al passo di Livio che descrive la reazione degli abitanti di Alba obbligati ad abbandonare la patria (R.M. OGILVIE, *A Commentary on Livy. Books 1-5*, Oxford 1965, p. 120): «Pathetic descriptions of this kind were as much in vogue with Hellenistic historians as they were with poets [...]. The description of cities and the fate of their inhabitants were a favourite theme for poets. Ultimately they derived their inspiration from the Epic Cycle, from the *Ilioupersis*, but their vision was wider and more personal than the objective descriptions of formulaic poetry. Rome, too, delighted in those fleeting visions of triumph and ruin». AUSTIN, *Aeneidos Liber Secundus* cit., p. 191, ritiene il passo virgiliano un ottimo esempio di quello stile tragico che veniva censurato da Polibio: «The passage well illustrates the kind of thing that Polybius censures (2.56.7) in his criticism of the method of Phylarchus with its 'tragic' colouring». Lo studioso, tuttavia, non ha colto l'ampiezza del riuso virgiliano della scena e le sue implicazioni narrative.

<sup>14</sup> Cfr. NORDEN, *Ennius und Vergilius* cit., pp. 157-158.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> SKUTSCH, *The Annals of Ennius* cit., pp. 279-280.

dimostra solamente che il modo «tragico» di scrivere la storia non era estraneo al gusto della Roma augustea e può avere influenzato l'autore dell'*Eneide*, soprattutto se già lo spingeva in quella direzione il precedente di Ennio<sup>17</sup>. Oltre non è lecito andare. Virgilio, vuoi attraverso la sola mediazione di Ennio, vuoi sfruttando parallelamente *Annales* e altri modelli, ha riutilizzato e ricontestualizzato un *topos* ormai affermato, ottenendo gli effetti indicati in precedenza. La critica che Polibio rivolge allo storico Filarco, biasimato per le sue descrizioni dai toni tragici, volti solamente a suscitare pietà nei lettori, chiarisce quali fossero gli elementi caratteristici di simili scene, e cioè abbracci di donne, capelli strappati e colpi al petto, non senza lacrime e lamenti, nella prospettiva della separazione dai figli e dai genitori (2.56.7)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Rimane difficile stabilire il rapporto tra l'*Eneide* e i primi libri degli *Ab urbe condita* e decidere se Virgilio abbia potuto o no essere influenzato da Livio, o viceversa se sia lo storico ad avere utilizzato il poema virgiliano (o, ancora, se entrambi abbiano attinto indipendentemente alle stesse fonti). In effetti, sembra improbabile che Livio conoscesse l'*Eneide*, o anche solo parti di essa, all'epoca della composizione dei primi cinque libri degli *Ab urbe condita*, terminati verosimilmente entro il 27-25 a.C. e revisionati entro il 24, prima della diffusione postuma del poema. Secondo P. GRIMAL, *Virgile et Tite-Live face à la Révolution Romaine*, in M. GIGANTE (a cura di), *Virgilio e gli Augustei*, Napoli 1990, pp. 257-278, Virgilio e Livio avrebbero attinto alla comune tradizione romana, ma in maniera indipendente e con intenti differenti: pur riproponendo talvolta i medesimi miti, il poeta ha conferito loro valore simbolico, mentre lo storico ne ha negato spesso l'autenticità, relegandoli nell'ambito della leggenda. Sul rapporto tra i due autori resta utile la sintesi critica di P.G. WALSH, in *Enc. Virg.* III, 1987, pp. 236-239, s.v. «Livio». Per quanto riguarda *Aen.* 2.486-490, al di là delle affinità verbali segnalate da Norden, va osservato che la scena virgiliana è abbastanza differente da quella di Livio: il poeta rappresenta soltanto le donne che urlano e vagano all'interno del palazzo, mentre Livio mostra prima l'arrivo delle truppe romane, che inaspettatamente non fanno rumore né mettono a ferro e fuoco la città (*non quidem fuit tumultus ille nec pavor qualis captarum esse urbium solet, cum effractis portis stratisve ariete muris aut arce vi capta clamor hostilis et cursus per urbem armatorum omnia ferro flammaque miscet*); poi l'indecisione di tutti gli Albani in procinto di essere deportati; e solo alla fine ferma la sua attenzione sulle grida muliebri.

<sup>18</sup> Polyb. 2.56.7 Σπουδάζων δ' εἰς ἔλεον ἐκκαλεῖσθαι τοὺς ἀναγινώσκοντας καὶ συμπαθεῖς ποιεῖν τοῖς λεγομένοις, εἰσάγει περιπλοκάς γυναικῶν καὶ κόμας διερριμμένας καὶ μαστῶν ἐκβολάς, πρὸς δὲ τούτοις δάκρυα καὶ θρήνους ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἀναμιξτέκνοις καὶ γονεῦσι γηραιοῖς ἀπαγομένων. Con queste parole Polibio «polemizes against Phylarchus, not only as a representative of the 'tragic' school of historians, following the fashion of Duris, but also as a partisan of Cleomenes against Aratus» (F.W. WALBANK, *A Historical Commentary on Polybius*, Oxford 1957, p. 259).

Nella rielaborazione di *Aen.* 2.486-490 Virgilio seleziona gli elementi elencati da Polibio e conserva unicamente i gemiti, le urla e gli abbracci, concentrando nei primi tre versi gli effetti sonori e negli ultimi due l'immagine visiva del vagare delle donne e del loro avvicinarsi alle porte. Facendo così, egli riesce a trasmettere i sentimenti di terrore e dolore provati dalle Troiane senza servirsi di toni eccessivamente drammatici e senza che il quadro risulti inverosimile o appesantito da troppo *pathos*. Inoltre, Virgilio cambia la collocazione di questa scena tipica, caricandola di significati e di funzioni differenti. Una descrizione del genere dovrebbe costituire la logica conclusione di un assedio o, come dice Livio a proposito di Alba, il momento immediatamente precedente l'evacuazione della città, prima che essa sia rasa al suolo. Nell'*Eneide*, invece, la scena è posta all'inizio dell'episodio dedicato a Pirro e, come s'è detto, offre il primo sguardo sull'interno della reggia, che presto sarà devastata. Non si tratta cioè di una città, ma del palazzo del re, e le donne si disperano e abbracciano le porte non perché i nemici siano già arrivati e stiano per portarle via, ma perché hanno paura e sono consapevoli di quanto potrà accadere loro. Nel racconto dell'ultima notte di Troia i vv. 486-490 mostrano l'unica reazione diretta di dolore e di spavento da parte degli assediati nel palazzo, mentre per il resto il crollo della reggia di Priamo e la fine della stirpe regale vengono descritti da Enea, «narratore esterno» e che osserva gli avvenimenti «dall'esterno», dall'alto di un pinnacolo, testimone consapevole e impotente del destino della patria<sup>19</sup>. La riproposta di una «scena tipica», allora, e la sua collocazione all'inizio dell'episodio permettono di soffermarsi una volta sola sull'angoscia delle donne e nello stesso tempo consentono di suggerire al lettore, presumibilmente a conoscenza di altre scene altrettanto famose, quale sia il destino che attende le Troiane. Dichiarare in maniera troppo esplicita che per la maggior parte esse saranno deportate avrebbe probabilmente tolto drammaticità al momento e avrebbe reso la descrizione pericolosa-

<sup>19</sup> Verg. *Aen.* 2.499-505 [...] *Vidi ipse furem / caede Neoptolemum geminosque in limine Atridas, / vidi Hecubam centumque nurus Priamumque per aras / sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignis. / Quinquaginta illi thalami, spes tanta nepotum, / barbarico postes auro spoliisque superbi / procubuere.* Sul verso 503 cfr. ora G.B. CONTE, «Defensor Vergilii»: la tecnica epica dell'«Eneide» secondo Richard Heinze, in R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, ed. ital. Bologna 1996, pp. 19-20, poi anche in G.B. CONTE, *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2002, p. 137.

mente vicina alle raffigurazioni condannate da Polibio; in aggiunta, si sarebbe così anticipato l'esito dell'assalto di Pirro, in quel momento ancora impegnato ad aprire un varco all'esercito, vanificando la sapiente costruzione della narrazione virgiliana: costruzione che viene al contrario esaltata dal rapido sguardo all'interno della reggia.

Quanto a Servio, l'assenza di un'analisi dettagliata si può spiegare in diversi modi: può essere infatti che il commentario contenesse solamente gli appunti personali del *magister*, da sviluppare nel corso della lezione; oppure, si può ritenere valida l'ipotesi di Marshall<sup>20</sup>, secondo la quale l'opera serviana sarebbe diretta ad altri maestri che già conoscevano i testi citati e non avevano bisogno di ulteriori raggugli. È anche possibile che un esegeta antico non fosse per nulla interessato a un confronto puntuale fra testo-modello e testo commentato: forse per lui era sufficiente la sola segnalazione del rifacimento. In ogni caso, quello che a me preme mettere in evidenza è come Servio, nel suo ruolo di commentatore e quindi di «Guardian of the Tradition», per dirla con Kaster<sup>21</sup>, abbia preservato il ricordo di opere e passi di autori diversi dal poeta fatto oggetto di analisi – come avviene per l'*Albanum excidium* nella nota a *Aen.* 2.486 – ma nello stesso tempo ne abbia condannato all'oblio altri, vale a dire, nel nostro caso, gli storiografi e gli annalisti che pure avevano utilizzato lo stesso tipo di scena. In un'opera di stampo esegetico, si sa, quel tanto di riuso che è sempre implicito in una citazione e nella selezione delle citazioni comporta la persistenza nel tempo di alcuni componimenti a scapito di altri, con tutte le conseguenze che ne possono derivare.

Confrontando i versi dell'*Eneide* con l'elenco degli elementi caratteristici di scene relative alla caduta di città assediate, elenco fornitoci da Polibio, come s'è visto, dobbiamo però tener conto della presenza in Virgilio di un dettaglio nuovo: le *matres* troiane non solo gridano e si tengono abbracciate alle porte, ma le ricoprono di baci (*Aen.* 2.490

---

<sup>20</sup> Cfr. MARSHALL, *Servius and Commentary on Virgil* cit., pp. 20-21.

<sup>21</sup> KASTER, *Guardians of Language* cit., p. 18: «The grammarian was the conservator of all the discrete pieces of tradition embedded in his texts, from matters of prosody [...] to the persons, events, and beliefs that marked the limits of vice and virtue». Nel caso di Servio, questa definizione può essere ampliata inglobando i numerosi rimandi a fonti letterarie greche e latine, di molte delle quali è il solo a tramandare titolo, contenuto o addirittura un passo.

*amplexaeque tenent postis atque oscula figunt*). Secondo il commento di Servio *ad locum*, questo particolare deriverebbe da Apollonio Rodio:

*Apollonii locus, in quo inducitur Medea † patrem salutasse, et domum relinquens.*<sup>22</sup>

Il poeta imiterebbe dunque un *locus* apolloniano, e cioè, con ogni verosimiglianza, la scena che ritrae l'addio di Medea alla sua casa (*Arg.* 4.11-25)<sup>23</sup>. Il quarto e ultimo libro delle *Argonautiche* si apre descrivendo il terrore della giovane donna, che ha intuito come il padre la sospetti di tradimento e teme perciò di venire uccisa. Su ispirazione di Era, Medea decide allora di abbandonare la propria casa e di unirsi a Giasone di ritorno in Grecia. Si tratta, ovviamente, di una scelta difficile e dolorosa, e la giovane esprime la sua riluttanza ad abbandonare i luoghi dove è nata e cresciuta baciando il letto e la porta e accarezzando le pareti della camera:

Κύσσε δ' ἕόν τε λέχος καὶ δικλίδας ἀμφοτέρωθεν  
σταθμοὺς καὶ τοίχων ἐπαφήσατο.

(Ap. Rh. *Arg.* 4.26-27)

<sup>22</sup> Cfr. THILO - HAGEN, *Servii Grammatici commentarii* cit., I, p. 294. La nota, corrotta, sembra contenere un errore, perché Medea, nel poema di Apollonio, fugge senza salutare nessun familiare, tanto meno il padre Eeta da lei ingannato e tradito per amore di Giasone. Per ovviare a tale problema Thilo proponeva in apparato un'integrazione, che tuttavia non sembra convincente: lo studioso suggeriva infatti di leggere *Apollonii locus, in quo inducitur Medea postes osculata esse Aeetae domum relinquens*, sulla base di Ap. Rh. 4.26-27. Ma in questo modo viene attribuita a Servio una precisione di dettagli per lui insolita in relazione al poema apolloniano. Diverso è il testo proposto dagli editori di Harvard, i quali si basano principalmente sul codice *Cassellanus* contenente le aggiunte danieline: *Apollonii locus, in quo inducitur Medea † patris Aeetae relinquens domum ita facere* – con la correzione *Aeetae* al posto di *aede*, variante presente nel codice *Fuldense* e riportata da Caspar Schoppe nell'appendice all'edizione parigina di Pierre Daniel (testo e apparati in *Servianorum in Vergilii carmina commentariorum editio Harvardiana* cit., II, p. 446).

<sup>23</sup> Sul rapporto tra Apollonio Rodio e Virgilio cfr. da ultimo D.P. NELIS, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001, con relativa bibliografia. Nel repertorio delle affinità tra i due poemi lo studioso riporta i versi da noi analizzati tra parentesi quadre (pp. 458 e 500), simbolo del fatto che la supposta correlazione fra i due poeti può essere dovuta alla fedeltà alle norme di un determinato genere letterario. SKUTSCH, *The Annals of Ennius* cit., p. 280, riconduceva ad Ennio anche il gesto di *oscula figere*, senza fornire però alcuna prova.

Baci e carezze sintetizzano l'esistenza trascorsa nella dimora paterna e ben esprimono i sentimenti che agitano l'animo della donna: Medea si appresta a lasciare quanto le è più caro per andare incontro a un destino incerto. A detta di Servio, Virgilio avrebbe riutilizzato il passo delle *Argonautiche* adattandolo a un contesto del tutto diverso, così da rappresentare il sentimento delle Troiane non solo impaurite (*pavidae [...] matres*), ma anche afflitte perché presaghe della sorte che le attende. Leggendo, come suggerisce Servio, questa descrizione sulla scorta di Apollonio, l'atto di abbracciare e soprattutto baciare le porte, e cioè di manifestare concretamente l'affetto per la propria dimora, implica che le donne stiano per subire lo stesso destino di Medea, benché non volontariamente né per colpa loro. Virgilio, insomma, inviterebbe il lettore colto, in grado di cogliere il riferimento ad Apollonio e di ricordare i gesti della giovane eroina delle *Argonautiche*, a mettere a confronto la sua narrazione con quella del poeta greco e ad intuire le conseguenze di simile fatto<sup>24</sup>. Anche in questo caso, però, lo scoliaste propone un solo modello, il *locus* di Apollonio<sup>25</sup>, e tace gli altri possibili confronti: la situazione virgiliana (e il passo delle *Argonautiche*) ricalcano e rinnovano infatti analoghe scene di tragedia, in particolare l'addio di Alceste al letto nuziale, poco prima

---

<sup>24</sup> Come osserva R.F. THOMAS, *Virgil's «Georgics» and the Art of Reference*, «HSCP» 90, 1986 (ora in Id., *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999, p. 115 nt. 8), Virgilio «is not so much 'playing' with his models but constantly intends that his reader be 'sent back' to them, consulting them through memory or physically, and that he then return and apply his observation to the Virgilian text». Sulla tecnica virgiliana di lavorare su scene ed episodi depositati nella memoria dei lettori vd. anche A. BARCHIESI, *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984.

<sup>25</sup> Nel suo studio riguardante l'influenza della poesia ellenistica sull'*Eneide* Wendell Clausen mette in relazione il passo di Apollonio con *Aen.* 4.659: il bacio di Medea al suo letto costituirebbe così uno dei modelli, assieme all'*Alceste* di Euripide, per la scena di Didone che bacia il talamo sul quale si ucciderà (cfr. W. CLAUSEN, *Virgil's «Aeneid» and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley - Los Angeles 1987, p. 56; Id., *Virgil's «Aeneid». Decorum, Allusion, and Ideology*, München - Leipzig 2002, p. 104). La presenza di elementi tragici all'interno di un poema epico quale l'*Eneide* è stata studiata da M. FERNANDELLI, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di filologia A. Rostagni» n.s. 1, 2002, pp. 141-211; Id., *Virgilio e l'esperienza tragica: pensieri fuori moda sul libro IV dell'«Eneide»*, «Incontri Triestini di Filologia Classica» 2, 2003, pp. 1-54.

di sacrificarsi per amore del marito (Eur. *Alc.* 175-185)<sup>26</sup>. Oltretutto, come abbiamo già osservato a proposito dell'*Albanum excidium*, Servio si astiene dall'approfondire la relazione fra la scena originale e la riscrittura operata da Virgilio. Nel commento all'intera descrizione vengono così menzionate, nel complesso, solamente opere di carattere epico (interpreto in tal modo anche il *carmen Albanum*, la cui esatta consistenza ci è sconosciuta): è come se in un libro che mette in collegamento l'*Eneide* con l'*Iliade* e in una sequenza che prepara il duello di Pirro con Priamo e conduce al crollo della reggia risultassero impossibili riferimenti diversi dall'*epos*. Gli altri generi letterari, si tratti della storiografia, della tragedia o, come vedremo, del poema didascalico, non sembrano adeguati allo stile eroico e magniloquente dell'*Eneide*, o, almeno, di questa parte dell'*Eneide*. La possibile imitazione da questo tipo di opere, perciò, non viene neppure presa in considerazione, e questo sebbene lo scoliaste riveli in più punti del suo commentario di essere consapevole che l'allusività a testi diversi da quell'Omero proposto come modello principale fin dalla prefazione<sup>27</sup> costituisce un tratto distintivo del metodo compositivo di Virgilio<sup>28</sup>. Ma è come se il commentatore fosse *naturaliter* spinto a rimuovere l'idea di una mescolanza di generi in un'opera di natura epica: anche a costo, agendo così, di illuminare solo parzialmente l'operazione

<sup>26</sup> Enrico Livrea (*Argonauticon. Liber Quartus*, a cura di E. LIVREA, Firenze 1973, p. 14) ritiene che la scena dell'*Alcesti* e di altre due tragedie di Sofocle (*Oed. Tyr.* 1241-1243 e *Trach.* 912-926, rispettivamente il pianto di Giocasta e Deianira sui loro letti, poco prima del suicidio), associate di norma dagli studiosi all'addio di Medea al suo letto, non siano del tutto calzanti, «trattandosi qui di un letto virginale ed in tragedia invece di un letto nuziale da cui un'eroina si congeda»; nondimeno, aggiunge, «anche in assenza di precisi paralleli, non può sfuggire il carattere 'tragico' del gesto». Apollonio Rodio era però presumibilmente consapevole della differenza fra l'agire di Medea e quello delle altre eroine citate: il gioco letterario da lui attuato sarà consistito appunto nel rimando dotto a una scena tipica della tragedia, collocata in un contesto nuovo e inatteso.

<sup>27</sup> Nella prefazione al commento all'*Eneide* Servio afferma esplicitamente che intenzione di Virgilio nello scrivere il poema era *Homerum imitari* – oltre che *Augustum laudare a parentibus*: cfr. M. SCAFFAI, *La presenza di Omero nei commenti antichi a Virgilio*, Bologna 2006.

<sup>28</sup> Macrobio pare esprimere la stessa consapevolezza quando rileva la difficoltà di scoprire tutti i riferimenti presenti nell'opera virgiliana: *Fuit enim hic poeta ut scrupulose et anxie, ita dissimulanter et quasi clanculo doctus, ut multa transtulerit quae unde translata sint difficile sit cognitu* (*Sat.* 5.18.1).

compiuta da Virgilio. La reazione delle donne all'arrivo dei nemici descritta in *Aen.* 2.486-490 rappresenta invece un ottimo esempio della tecnica che Richard F. Thomas ha definito come «conflation» oppure «multiple reference», cioè «a practice that allows the poet to refer to a number of antecedents and thereby to subsume their versions, and the tradition along with them, into his own»<sup>29</sup>. In questo passo, inoltre, il riuso e l'allusione ai diversi, possibili modelli – storiografia tragica e *Annales* una volta, tragedia greca e *Argonautiche* la seconda – e il loro adattamento a un contesto nuovo acquisiscono una funzione che potremmo definire «prolettica»: mettendo a confronto i testi originari con l'*Eneide*, il lettore colto ha cioè la possibilità di comprendere anche quello che il poeta ha preferito lasciare nell'ombra. In virtù della selezione di modelli da lui operata, Servio al contrario limita ed orienta il giudizio critico sul poema virgiliano, consentendo di inserirlo in un solo genere letterario – l'epica di ascendenza omerica – all'interno del quale le influenze possono derivare solamente da testi appartenenti alla medesima tipologia. Qual è la ragione di tale selezione? Da un lato si dovrà pensare alla (relativamente) limitata cultura dello scoliaste, che, ad esempio, alla storia d'amore di Medea narrata negli ultimi libri delle *Argonautiche* ama fare ricorso anche in altri casi<sup>30</sup>, mentre più rari sono i suoi riferimenti alla tragedia greca<sup>31</sup> e praticamente

---

<sup>29</sup> THOMAS, *Reading Virgil* cit., p. 135. Questa definizione è in realtà riferita alle allusioni a poeti precedenti; ritengo però che possa essere valida anche per il riuso e l'imitazione di passi letterari in genere. Tuttavia, non concordo completamente con la conclusione dello studioso, secondo la quale la funzione del riferimento multiplo «is ultimately polemical – that is, its function is to revise the tradition» (*ibid.*): a mio avviso Virgilio utilizza la tecnica dell'allusione o del riuso di due o più opere letterarie non solo per fare polemica con i predecessori – cosa che vedremo attuarsi, fra poco, nel caso di Lucrezio – ma anche per aiutare i lettori a selezionare i significati pertinenti a una comprensione più approfondita del testo e dei destini dei diversi personaggi in gioco (che è poi il caso della scena presa in esame).

<sup>30</sup> *Ad Aen.* 4.1 *Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam: inde totus hic liber translatus est.* Cfr. W.S. ANDERSON, *Servius and the «Comic Style» of «Aeneids» 4*, «*Arethusa*» 14, 1981, pp. 115-125.

<sup>31</sup> Cfr. le note a *Aen.* 3.46, 4.694 e 4.703. Nel commento a *Aen.* 3.46 Servio presumibilmente chiama in causa Euripide per difendere Virgilio da una delle critiche mosse dai suoi *obtrectatores*, i quali lo accusavano di discostarsi talvolta dalla verità (*ad Aen.* 3.46 *vituperabile enim est, poetam aliquid fingere, quod penitus a veritate discedat*): cfr. W. GÖRLER, in *Enc. Virg.* III, 1987, p. 811, s.v. «*Obtrectatores*».

assenti quelli agli storici d'età repubblicana<sup>32</sup>. Ma, d'altra parte, non dobbiamo dimenticare né le necessità e i gusti della sua (probabile) committenza – che, se apparteneva al mondo della scuola o alla scuola era comunque connessa, gli avrà presumibilmente dettato le proprie esigenze e il proprio «canone»; né, infine, la volontà di imporre un suo canone personale, secondo il principio dell'imitazione di un solo autore e un solo testo enunciato nella *praefatio* dell'opera (sicché anche le eventuali eccezioni alla regola sono limitate all'utilizzo di non più di un autore, e a un repertorio ristretto di autori).

Quali siano i limiti di una simile ottica si dimostra agevolmente, nel nostro caso, attraverso il recupero di un'ulteriore «fonte» virgiliana, un poeta cioè che Virgilio riusa, ma che Servio trascura. La scena relativa alle *matres* all'interno della reggia rivela un altro e diverso riuso di un poeta della tradizione precedente: nella struttura e nel lessico *Aen.* 2.486-490 ricalca un passo del *De rerum natura* di Lucrezio<sup>33</sup>. Nonostante l'evidenza dell'imitazione, Servio non coglie questo riferimento e nulla ci dice circa la risemantizzazione operata dal poeta mantovano. Difficile spiegarne la ragione, dal momento che i versi di Lucrezio sono ampiamente citati in altri passi del suo commentario<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Cfr. R.B. LLOYD, *Republican Authors in Servius and the Scholia Danielis*, «HSCPh» 65, 1961, pp. 291-341. Giuseppe Ramires osserva che gli storici presi in considerazione da Servio appartenevano probabilmente a un canone obbligato: «Sallustio, Varrone, Catone, Igino furono per Servio, tra gli storici, gli *idonei auctores* anche perché erano tra i pochi leggibili e presenti nella sua biblioteca» (G. RAMIRES, *Riflessioni sulle fonti storiografiche dei «Commentarii» serviani a Virgilio*, in C. SANTINI - F. STOK [a cura di], «*Hinc Italiae gentes*». *Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel «Commento» di Servio all'«Eneide»*, Pisa 2004, p. 35). Sugli autori d'età repubblicana presenti nella «biblioteca» di Servio cfr. anche A. PELLIZZARI, *Servio. Storia, cultura e istituzioni nell'opera di un grammatico tardoantico*, Firenze 2003, pp. 220-234.

<sup>33</sup> L'influenza del poema di Lucrezio sull'*Eneide* è stata poco studiata, diversamente da quanto accade per le *Bucoliche* e le *Georgiche*. Sull'argomento cfr. W.S. ANDERSON, «*Pastor Aeneas*». *On Pastoral Themes in the «Aeneid»*, «TAPhA» 99, 1968, pp. 1-17; V.J. CLEARY, *The Poetic Influence of the «De Rerum Natura» on the «Aeneid»*, «CB» 47, 1970, pp. 17-21; Ph.R. HARDIE, *Virgil's «Aeneid»*. *Cosmos and Imperium*, Oxford 1986, pp. 157-240; G. CASTELLO, in *Enc. Virg.* III, 1987, pp. 264-271, s.v. «Lucrezio».

<sup>34</sup> Cfr. la voce «Lucretius» in J.F. MOUNTFORD - J.T. SCHULTZ, *Index rerum et nominum in scholiis Servii et Aelii Donati tractatorum*, Ithaca 1930, p. 103.

Si potrà forse ipotizzare che lo scoliaste non conoscesse direttamente l'intero poema lucreziano, ma ne avesse presenti soltanto alcune parti o alcuni versi, presumibilmente quelli che leggeva in precedenti commenti a Virgilio<sup>35</sup>; oppure che, in quanto poema didascalico, il *De rerum natura* non fosse giudicato appropriato per una sequenza narrativa di impronta fortemente epica. La parte finale del quarto libro del *De rerum natura*, tuttavia, è dedicata alla passione amorosa e ai suoi effetti negativi; fra questi vi è l'accecamento dell'innamorato, incapace di vedere in maniera oggettiva l'amata (4.1149-1176). In un passo teso a dimostrare che perfino un'amante avvenente può riservare sgradite sorprese, Lucrezio mette in contrapposizione una donna chiusa in casa a farsi suffumigi (tanto maleodoranti che le sue stesse ancelle fuggono lontano) all'innamorato che, all'esterno di quella stessa dimora, vorrebbe penetrarvi. A tale scopo, il poeta riutilizza la scena tipica del lamento fuori dalla porta:

*At lacrimans exclusus amator limina saepe  
floribus et sertis operit postisque superbos  
unguit amaracino et foribus miser oscula figit.*

(Lucrez. 4.1177-1179)

Secondo le convenzioni del *paraclausithyron*, l'uomo, al quale viene impedito l'accesso nell'abitazione, orna la porta di ghirlande e di profumi e vi imprime baci<sup>36</sup>. Analogamente all'episodio dell'*Eneide* sopra

---

<sup>35</sup> È questa la conclusione alla quale giunge, per Macrobio, Alieto Pieri. Infatti, benché nei *Saturnalia* venga dedicato ampio spazio al confronto tra Lucrezio e Virgilio a livello di versi (6.1.25-30, 44-49, 63-65), *loci similes* (6.2.2-15) e *verba* (6.4.1 e 5), a Macrobio il *De rerum natura* «sembra giungere più attraverso commentari che attraverso letture dirette e, se vi giunge attraverso commentari, questi sono senza dubbio commentari virgiliani e non commentari lucreziani»; pertanto, prosegue lo studioso, «può darsi che alcune comparazioni siano istituite da Macrobio stesso, ma nella stragrande maggioranza sembrano già precostituite, secondo schemi (*versus loci verba*) non estranei all'esegesi virgiliana e probabilmente collegati, attraverso vari passaggi, alla teoria dei *furta*» (A. PIERI, *Lucrezio in Macrobio. Adattamenti al testo virgiliano*, Messina - Firenze 1977, p. 256). È interessante notare come la ripresa del sintagma *oscula figere* di cui ci occuperemo fra breve non venga segnalata né da Servio né da Macrobio: è quindi ragionevole ipotizzare che entrambi ricavarono i loro confronti dalle medesime fonti e che non fossero portati a cercare da soli una somiglianza, qualora essa non fosse già indicata nel testo dal quale attingevano.

<sup>36</sup> Sul *paraclausithyron* nella poesia latina resta fondamentale F.O. COPLEY, *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry*, Madison (Wisconsin) 1956; sul

analizzato, Lucrezio interrompe la sua argomentazione con l'inserzione di una scena, anche qui introdotta dalla particella *at*, che sposta lo sguardo su un altro personaggio, che sta al di fuori della casa, come se ne fosse un assediante. Nel *De rerum natura*, peraltro, l'amante così descritto rimane protagonista della sequenza successiva: infatti, commenta il poeta, se gli fosse concesso di entrare nella dimora, l'innamorato si accorgerebbe del cattivo odore che la impregna e cercherebbe di fuggire da colei che tanto bramava (4.1180-1184). Virgilio si è forse ispirato alla tecnica di Lucrezio: l'interruzione inaspettata di una descrizione allo scopo di spostare lo sguardo su una scena e su personaggi differenti – con un passaggio dall'interno all'esterno nel *De rerum natura*, dall'esterno all'interno nell'*Eneide* – per poi tornare alla narrazione principale. In questo modo Lucrezio ha la possibilità di introdurre la figura dell'*exclusus amator* e di inserire il tema tipico del *paraklausithyron*, da lui utilizzato con effetti di parodia<sup>37</sup>; come sappiamo, Virgilio per parte sua intende invece introdurre una pausa narrativa nella sequenza dell'irruzione nella reggia di Priamo, descrivendo nello stesso tempo quanto accade all'interno del palazzo.

Ma Lucrezio non si limita a costituire un modello letterario per Virgilio, è anche una fonte lessicale. Le parole che raffigurano l'amante nell'atto di baciare la porta (*oscula figit*) sono le stesse che ritroviamo nel testo dal quale siamo partiti, dove conservano la medesima sede metrica – mentre il contesto è completamente diverso. Il gesto delle donne troiane rientra nelle manifestazioni della *pietas* verso la patria e la casa; l'innamorato lucreziano è mosso dal *furor* amoroso e da chiare intenzioni sessuali; le une guardano al passato, l'altro al futuro. Ciò nonostante, il bacio impresso alle porte della reggia è in Virgilio un segno di affetto e di dolore (*oscula figunt*), così come lo è per l'*amator* escluso dalla casa della sua bella. L'espressione *oscula*

---

contesto specifico di Lucrezio cfr. R.D. BROWN, *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on «De rerum natura», IV, 1030-1287*, Leiden 1987, pp. 134-136 e 296-303.

<sup>37</sup> BROWN, *Lucretius on Love* cit., p. 135: «Lucretius' handling of the motif is similar to his derogation of the other erotic images: it is devalued by the presence of a crudely realistic background (1174-76). Far from sympathizing with the lover, Lucretius derides his exaggerated postures and implicitly condemns the kind of poetry, epigram included, which romanticizes his pathetic plight. Idealistic love is thus brought into conflict with stark reality and unmasked as an illusion».

*figere* ricompare solo un'altra volta nell'*Eneide*, nel primo libro, quando Venere ordina a Cupido di assumere l'aspetto di Ascanio, figlio di Enea, così da ispirare a Didone l'amore per l'eroe:

*Tu faciem illius noctem non amplius unam  
falle dolo et notos pueri puer indue vultus,  
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido  
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,  
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,  
occultum inspires ignem fallasque veneno.*

(Verg. *Aen.* 1.683-688)

Le testimonianze d'affetto per il falso Ascanio consistono anch'esse di abbracci (*dabit amplexus*) e di baci (*oscula [...] figet*), ma siamo ben lontani dal clima lucreziano. L'aggettivo *dulcia* del v. 687, senza paralleli tanto in Lucrezio quanto ad *Aen.* 2.490, esprime il sentimento che Didone prova non per il figlio, ma per il padre. Benché la giovane donna sia vittima di un inganno e appaia destinata a futura rovina (v. 712 *pesti devota futurae*), Virgilio non utilizza toni parodistici e ridicolizzanti: l'amore potrà ben essere doloroso, tragico e perfino causa di morte, uno strumento di cui si servono gli dèi per realizzare i loro piani; ma rimane pur sempre qualcosa di nobile e di profondo, da non deridere.

Ed eccoci allora alla conclusione: Virgilio usa e ri-contestualizza l'espressione lucreziana *oscula figere*<sup>38</sup> in due diversi passi dell'*Eneide*, entrambi preludio di una catastrofe imminente. Attraverso di essa, egli evidenzia la distanza fra la sua concezione dell'amore e quella del *De rerum natura*. Lucrezio condannava tale sentimento perché è causa di *cura* e di *certus dolor* (4.1066-1067), provoca piaghe inguaribili e furore insaziabile (4.1068-1072, 1088-1090), impedisce di raggiungere la calma interiore alla quale il saggio deve aspirare (4.1115-1120). L'amore è solo inutile sofferenza, e il sapiente deve essere in grado di godere i frutti di Venere evitando le complicazioni sentimentali (4.1073-1076). Al contrario Virgilio, sebbene consapevole dell'irrequietezza, dell'angoscia e delle possibili conseguenze distruttive dell'amore, mette in

---

<sup>38</sup> Dopo Lucrezio e Virgilio, la *iunctura* si trova variamente declinata, ma sempre nella stessa sede metrica, anche in Ov. *met.* 4.141; Lucan. 6.565; Sil. Ital. 11.331; *Ciris* 253. Sull'espressione e la sua fortuna nella letteratura latina cfr. G. JACKSON, in *Enc. Virg.* IV, 1988, p. 512, s.v. «Figo».

evidenza la centralità e la nobiltà di questo sentimento: Didone e, sia pure con una sfumatura diversa, le donne troiane esprimono un affetto – per un uomo destinato ad altri compiti o per la patria sul punto di crollare – degno della natura umana ed essenziale nell’esperienza di vita. Quanto a Servio, il riuso dei testi-modello utilizzati da Virgilio da lui riconosciuto e quello a sua volta da lui operato mostrano di possedere alcune caratteristiche precise e ricorrenti. Innanzitutto lo scoliaste, per quanto consapevole della tecnica allusiva presente nell’*Eneide*, non segnala (o non conosce?) tutte le fonti che hanno ispirato il poeta latino. In tal modo, egli limita fortemente la valutazione delle relazioni esistenti fra il poema virgiliano e i suoi modelli, così come alcuni aspetti importanti per la comprensione dell’opera. Inoltre, quand’anche il modello venga giustamente segnalato, il rimando consiste spesso in un’indicazione generica: lo scoliaste non sente l’esigenza di illustrare il testo originario e nemmeno di approfondire il confronto con il passo virgiliano. Questo atteggiamento può dipendere da numerosi fattori, non ultimo la scarsa conoscenza che Servio poteva avere delle opere che Virgilio aveva rielaborato e la sua dipendenza, in molti casi, non da letture dirette, ma da una tradizione plurisecolare di commenti a Virgilio. In ogni caso, l’analisi di un passo specifico come quella fin qui condotta rivela soprattutto il disinteresse, o lo scarso interesse, dello scoliaste per l’esame dei testi-modelli e per la riscrittura virgiliana. A Servio si direbbe sufficiente segnalare che una qualunque scena, un gesto o un dettaglio risalivano ad una specifica matrice, senza bisogno di valutarne troppo analiticamente la fonte. Ignorando noi la destinazione del commentario, non possiamo escludere che lo scoliaste intendesse illustrare più dettagliatamente i passi indicati con la sua viva voce, durante la lezione o la conversazione con gli allievi. Le opere menzionate come modelli, però, non sono mai prese in considerazione per il loro valore letterario o estetico, ma solo per avere fornito a Virgilio il materiale narrativo da questi rielaborato nel poema. È l’unica ragione per la quale vengono ricordati taluni componimenti, anche di autori celebri: e se non avesse lasciato una traccia nel rifacimento di *Aen.* 2.486-490, dell’*Albanum excidium*, ad esempio, non avremmo serbato nessuna memoria.