

COLLOQUIUM

USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'LED' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is a simple, rounded shape. The letters are black and set against a white background.

————— *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. ²)	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

Alessia Fassina

IL RITORNO ALLA «FAMA PRIOR»: DIDONE NEL CENTONE «ALCESTA»

(*Anth. Lat.* 15 R.²)*

Nati per dare nuova forma e nuova vita all'opera del massimo poeta latino, ma ben lontani dalla presunzione di emulare i livelli del loro modello, i centoni virgiliani sono da annoverare tra i prodotti più interessanti, ma allo stesso tempo più controversi, della tarda Antichità¹.

* Questo lavoro è nato da uno scambio di idee con Marco Fernandelli, cui va la mia più sincera gratitudine per i preziosi suggerimenti riguardanti il legame fra il *Didobuch* e l'*Alceste* di Euripide.

¹ Si tratta in tutto di sedici composizioni poetiche, per lo più di argomento secolare e mitologico, create attraverso la giustapposizione di versi o emistichi estrapolati esclusivamente dall'*Eneide*, dalle *Georgiche* e dalle *Bucoliche* virgiliane. La bibliografia, ancora piuttosto esigua, comprende tra gli altri R. LAMACCHIA, *Dall'arte allusiva al centone*, «A&R» 5, 1958, pp. 193-216; J.L. VIDAL, *Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano*, «BIEH» 3, 1973, pp. 53-64; M.L. RICCI, *Motivi arcadici in alcuni centoni virgiliani cristiani*, in AA.VV., *Atti del Convegno Virgiliano sul bimillenario delle Georgiche*, Napoli 1977, pp. 489-496; G. POLARA, *Un aspetto della fortuna di Virgilio: tra Virgilio, Ausonio e l'Appendix Vergiliana*, «Koinonia» 5, 1981, pp. 49-62; Id., *I centoni*, in AA.VV., *Lo Spazio Letterario di Roma antica*, III. *La ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 245-275; F.E. CONSOLINO, *Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba. Le molte possibilità del centone*, «A&R» 28, 1983, pp. 133-151; D.F. BRIGHT, *The Theory and Practice in the Vergilian Cento*, «ICS» 9, 1984, pp. 79-90; G. SALANITRO, *Omero, Virgilio e i centoni*, «Silenio» 13, 1987, pp. 231-240; E. STEHLÍKOVÁ, *Centones Christiani as a Means of Reception*, «LF» 110,

Se in essi si ritrovano amplificati ed estremizzati tutti quei complessi meccanismi alla base tanto della ricezione quanto dell'interpretazione di Virgilio venutisi a creare in un arco di tempo compreso tra il terzo e il sesto secolo d.C., la loro è tuttavia una singolarità solo apparente. Lunghi dall'essere un caso isolato nel panorama della letteratura latina, non sono altro che il risultato estremo di quel processo imitativo alla base della formazione culturale impartita nelle scuole di grammatica e di retorica tardoantiche, nelle quali il culto per il poeta mantovano si concretava abitualmente in esercizi scolastici – i *themata*, le *declamationes*, le *controversiae* – non molto distanti per sensibilità ed intenti dal genere centonario. È quanto dimostra lo stesso *codex Salmasianus*² che ci ha trasmesso, fra l'altro, anche un *locus Vergilianus* di Coronato e due anonimi *themata* virgiliani, emblematici di una tradizione letteraria che faceva di Virgilio materia di reinterpretazione almeno quanto i dodici centoni in esso conservati³.

Tra di loro, l'*Alcesta* si segnala per l'abilità e la raffinatezza con cui il suo anonimo autore riesce ad attuare il gioco combinatorio dei versi del modello⁴. In prima battuta, ciò che colpisce di questo testo è l'ori-

1987, pp. 11-15; G. LA BUA, *Esegesi virgiliana e poesia centonaria*, «A&R» 38, 1993, pp. 99-107; S. MCGILL, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford - New York 2005.

² Per il *Parisinus lat.* 10318 mi sono avvalsa della riproduzione fotografica di H. OMONT, *Anthologie de Poètes Latins dite de Saumaise. Reproduction réduite du manuscrit en onciale, Latin 10318, de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1903; informazioni dettagliate sul codice in M. SPALLONE, *Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto altomedievale ad una raccolta enciclopedica tardoantica*, «IMU» 25, 1982, pp. 1-71.

³ Vale a dire, i numeri 7-18 in F. BUECHLER - A. RIESE (edd.), *Anthologia Latina*, I.1, Lipsiae 1894². Com'è noto, Shackleton Bailey ha deliberatamente omesso questi testi nell'edizione della *Anthologia* da lui curata nel 1982, motivando così la sua decisione: «Centones Vergiliani opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam» (D.R. SHACKLETON BAILEY [ed.], *Anthologia Latina*, Stuttgart 1982, I, p. III). I dodici testi si intitolano, nell'ordine: *De panificio*; *De alea*; *Narcissus*; *Iudicium Paridis*; *Hippodamia*; *Hercules et Antaeus*; *Progne et Philomela*; *Europa*; *Alcesta*; *De ecclesia*; *Medea* e *Epithalamium Fridi*.

⁴ Non sono numerosi nemmeno gli studi critico-testuali sul nostro centone: cfr. R. LAMACCHIA, *Alcesta (Anth. Lat. 15)*, 162 e *Iudicium Paridis (Anth. Lat. 10, 36)*, in AA.VV., *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, I, Roma 1986, p. 314; M. VALLOZZA, *Rilievi di tecnica compositiva nei centoni tramandati con la «Medea» del codice Salmasiano*, in *Studi in onore di Adelmo Barigazzi* cit., I, p. 338; G. SALANITRO,

ginalità dei suoi contenuti rispetto al dramma euripideo: il centonario sembra prendere volutamente le distanze dall'illustre modello greco già nei versi iniziali che dedica all'antefatto del mito⁵, sebbene attui la sua innovazione più significativa nel momento in cui nega ad Alceste ogni possibilità di «resurrezione». Analogamente all'autore della papiroacea *Alcestis Barcinonensis*⁶, il nostro testo accoglie la variante più negativa della vicenda, quella che vede morire la regina senza che Eracle possa infrangere la rigida legge che impedisce ai morti di tornare in vita, concentrando così, a fini patetici⁷, «l'interesse della vicenda su Alceste, unica vera protagonista, cui è affidato, contrariamente che in Euripide, il compito di sciogliere il nodo diegetico in modo del tutto conforme ai canoni del genere tragico»⁸.

Di estremo interesse si rivela anche il meccanismo allusivo che sta alla base dei prelievi operati sul testo virgiliano per la «ricomposizione» della figura della regina di Fere. Nell'ultima sezione del centone, completamente dedicata al sacrificio d'amore e alla lenta agonia della

Contributi critico-testuali ai centoni virgiliani, in AA.VV., *Miscellanea di Studi in onore di Armando Salvatore*, Napoli 1992, p. 218; G.F. GIANNOTTI, *Note critico-testuali all'«Alcesta» centonaria (Anth. Lat. 15 R²)*, «Sileno» 21, 1995, pp. 167-175; G. FOCARDI, A.L. 15 *Riese: problemi di tecnica centonaria*, in AA.VV., *Poikilma: Studi in onore di Michele R. Cataudella*, I, La Spezia 2001, pp. 445-457; MCGILL, *Virgil Recomposed* cit., pp. 214-216. Segnalo inoltre i recentissimi contributi di G. SALANITRO, *Alceste. Cento vergilianus*, Bonanno 2007; ID., *L'Alceste latina*, in AA.VV., *La tragedia romana: modelli, forme, ideologia, fortuna. Giornate siracusane sul teatro antico* (Siracusa, 26 maggio 2006), Palermo 2007, pp. 71-76.

⁵ La gara indetta da Pelia per scegliere il giovane cui dare in sposa la figlia è menzionata in [Apoll.] *bibl.* 1.9.15; *Hyg. fab.* 51; *Fulg. myth.* 1.22 (p. 34.4-10 HELM). Data la comune origine africana, si può forse supporre una fonte comune per il mitografo Fulgenzio e l'anonimo *centonarius* dell'*Alceste*, probabilmente da identificare in uno dei poeti vissuti nell'ultimo periodo della dominazione vandala, autori di buona parte dei testi confluiti nella silloge di cui il Salmasiano è il testimone principale.

⁶ Fra l'ampia bibliografia sull'*Alcestis Barcinonensis*, basti il rinvio alle edizioni di M. MARCOVICH, *Alcestis Barcinonensis*, Leiden 1988, e L. NOSARTI (ed.), ANONIMO, *L'Alceste di Barcellona*, Bologna 1992.

⁷ Sembra che si possa parlare di una rivisitazione in chiave patetica del mito di Alceste in ambiente romano già a partire dall'*Alcestis* di Levio, di cui nulla ci rimane se non i pochi versi conservati da Gell. 19.7.2-3, il quale attesta la fortuna di cui l'opera godeva nel secondo secolo d.C., quando era ancora oggetto di lettura durante le riunioni conviviali. Sull'intera questione rinvio a G. PASTORE POLZONETTI, *L'Alceste di Levio*, in AA.VV., *Disiecti membra poetae*, II, Foggia 1985, pp. 59-78.

⁸ NOSARTI, *L'Alceste di Barcellona* cit., p. XXI.

protagonista (vv. 100-162), la voluta ripresa di alcuni dei versi più significativi del quarto libro dell'*Eneide* non sembra dipendere soltanto dalla «prigione versificatoria» in cui si trova inevitabilmente costretto il *centonarius*, ma risponde alla volontà di assegnare una «funzione-guida» ben precisa alla Didone virgiliana. Grazie a un sapiente utilizzo del gioco allusivo, infatti, il centonario riesce ad adattare alla figura emblema della *mulier univira* alcuni dei versi-chiave del *Didobuch*, in modo tale che l'imitazione non riguardi solo la singola ripresa, ma investa l'intero contesto virgiliano. Lo scopo sembra essere quello di raggiungere la riabilitazione morale della regina di Cartagine attraverso un personaggio universalmente considerato come simbolo delle *virtutes* matronali romane, prima fra tutte la *pietas* coniugale.

Di fatto, già in epoca antica s'era sviluppato per ovvi motivi patriottici e nazionalistici un diffuso atteggiamento denigratorio nei confronti della sovrana fenicia, di cui si mettevano in luce soprattutto l'accesa sensualità e la sfrenata *libido*, che si esemplificavano in una condotta diametralmente opposta a quella propagandata dalla morale romana, che imponeva come virtù cardine femminile l'essere *mulier univira*. Se in ogni età la tragica vicenda della Didone virgiliana riusciva a suscitare una sorta di trasporto empatico da parte dei lettori, tanto da muovere alle lacrime perfino il giovane Agostino⁹, tuttavia, come ricorda Ovidio nei *Tristia*¹⁰, era la scabrosità dell'argomento trattato, vale a dire il resoconto di un amore irregolare, a suscitare il maggiore interesse da parte del pubblico. La tradizione successiva si era sentita pertanto legittimata a ricorrere allusivamente al libro quarto dell'*Eneide* e, in particolare, al comportamento spregiudicato della regina fenicia¹¹.

⁹ Aug. *conf.* 1.13.20-21 *Nam utique meliores, quia certiores, erant primae illae litterae, quibus fiebat in me et factum est et habeo illud, ut et legam, si quid scriptum invenio, et scribam ipse, si quid volo, quam illae, quibus tenere cogebat Aeneae nescio cuius errores oblitus errorum meorum et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, Deus, vita mea, siccis oculis ferrem miserrimus. Quid enim miserius misero non miserante se ipsum et flente Didonis mortem, quae fiebat amando Aeneam, non flente autem mortem suam, quae fiebat non amando te, Deus, lumen cordis mei?*

¹⁰ Ov. *trist.* 2.533-536 *et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor / contulit in Tyrios arma virumque toros, / nec legitur pars ulla magis de corpore toto, / quam non legitimo foedere iunctus amor.*

¹¹ È il meccanismo in atto già nella novella della matrona di Efeso, in Petron. 111-112. Sulla tradizione poetica del tema, fonti e bibliografia in L. MONDIN, *Didone*

Emblematico in questo senso si rivela, ad esempio, un epigramma del poeta bordolese Ausonio, che si presenta «come una sorta di didascalia a un quadretto pornografico, che raffigura [...] una donna impegnata con quattro partner contemporaneamente»¹², con un ri-uso davvero dissacrante di *Aen.* 4.415 *ne quid inexpertum frustra moritura relinquat*. Il famoso verso in cui Didone, spogliandosi del proprio orgoglio di donna e di regina, arriva a chiedere alla sorella Anna d'implorare Enea perché rinvii la partenza viene infatti trapiantato in questo componimento per fungere nientemeno che da chiusura alla descrizione della *performance* sessuale della prostituta Crispa (*epigr.* 75 GREEN):

Subscriptum picturae mulieris impudicae.
Praeter legitimi genialia foedera coetus
repperit obscenas veneres vitiosa libido,
Herculis heredi quam Lemnia suasit egestas,
quam toga facundi scaentis agitavit Afrani
5 *et quam Nolanis capitalis luxus inussit.*
Crispa tamen cunctas exercet corpore in uno:
deglubit, fellat, molitur per utramque cavernam,
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.

Se la censura morale della Didone virgiliana durerà inalterata per tutto il Medioevo, almeno fino a Dante, che la destina al secondo cerchio dell'*Inferno*, dove vengono puniti i «peccator carnali, / che la ragione sottomettono al talento»¹³, non si deve però nemmeno dimenticare che prima dell'epica neviriana – ma, in realtà, ancora ai tempi di Virgilio – la storia vulgata e ufficiale della regina di Cartagine si presentava come un racconto in cui la virtù cardine della moralità femminile, il *pudor*, assumeva uno splendore eroico dovuto sia all'assolutezza del comportamento della donna, sia all'importanza del suo ruolo politico. Del resto, è Virgilio stesso a ricordare tanto il *pudor* quanto la *fama prior* di Didone, precedente all'arrivo di Enea, in *Aen.* 4.320-323:

hard-core, «Incontri Triestini di Filologia Classica» 3, 2004, pp. 227-246. Sull'interpretazione scolastica della figura di Didone cfr. invece R.J. STARR, *Explaining Dido to your Son: Tiberius Claudius Donatus on Vergil's Dido*, «CJ» 87, 1991, pp. 25-34; M. GIOSEFFI, «Nusquam sic vitia amoris»: Tiberio Claudio Donato di fronte a Didone, in AA.VV., *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di studi*, Bologna 1999, pp. 137-162.

¹² MONDIN, *Didone hard-core* cit., p. 229.

¹³ Dante *If.* 5.38-39.

*te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*

La storia vulgata della regina si articolava nel suo tratto terminale in un atto di costrizione subito dall'esterno, quindi in un cedimento simulato, per terminare poi nell'estremo di un suicidio che contraddiceva quel cedimento, affermando all'infinito la virtù opposta, il primato del *pudor*. Esemplarità morale dell'*univira* assoluta e *pathos* intenso e grandioso erano i costituenti essenziali della fama «storica» e previrgiliana di Didone, che venne a riaffermarsi, almeno a partire dal secondo secolo d.C., attraverso una tradizione erudita di matrice soprattutto africana, che opponeva all'eroina virgiliana la statura morale della fondatrice reale di Cartagine, la donna che scelse il rogo piuttosto che tradire la memoria del marito Sicheo. In ambito cristiano venivano così esaltate le sue virtù di *pietas* e di *castitas*, tanto da essere celebrata dai Padri della Chiesa «come una sorta di protomartire pagana della purezza vedovile – o *praeconium castitatis et pudicitiae!* esclama Tertulliano»¹⁴.

Tra i sostenitori di questa tradizione si può annoverare anche l'anonimo autore dell'*Alcesta*, che poteva trarre la legittimazione psicologica della sua lettura del mito di Alceste attraverso la vicenda dell'eroina virgiliana dalla conversione operata nel libro quarto dell'*Eneide* della *fama prior* di Didone in *praxis* tragica. È risaputo infatti che l'epilogo del *Didobuch* ha una morfologia di tipo drammatico¹⁵ e, pur derivando fondamentalmente dall'episodio della morte di Aiace, assimila alla linea sofoclea da un lato alcune versioni femminili del suicidio tragico, dall'altro situazioni di agonia in scena, di esibizione del corpo sof-

¹⁴ MONDIN, *Didone hard-core* cit., p. 227. Su Didone come modello di casta vedovanza nella letteratura cristiana resta fondamentale M.L. LORD, *Dido as an Example of Chastity. The Influence of Example Literature*, «HLB» 17, 1969, pp. 22-44 e 216-232.

¹⁵ Nella sterminata bibliografia sul «tragico» virgiliano, basti il rinvio a due recenti lavori di 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.

ferente, atte a supportare il prolungamento del *pathos* dopo il colpo letale. L'effetto di *novitas* nella scena virgiliana dipende innanzitutto dall'approfondimento dell'elaborazione tragica nella cornice formale dell'*epos*, quindi da una serie di variazioni che, all'interno di una struttura scenica ed emotiva concepita in modo perfettamente unitario, sviluppano una sequenza di oscillazioni sottili, di estrema sensibilità psicologica ed espressiva. La variazione fondamentale è quella che trasfigura la storia esemplare di Didone in mito erotico di forma e significato tragici, avvicinando la psicologia e il destino della regina di Cartagine a quella di altre eroine della tragedia greca, prime fra tutte Antigone, Deianira, Fedra e, per l'appunto, Alcesti.

Che nel finale del libro quarto dell'*Eneide* rimanesse una forte traccia della costruzione drammaturgica e psicologica dell'agonia di Alcesti era chiaro già agli eruditi e ai commentatori tardoantichi¹⁶, sebbene il lascito più importante non si debba riconoscere soltanto, come è stato affermato fin dall'antichità, nelle riprese delle parole di *Thanathos* in quelle di Iride, ma anche nella dialettica che viene a instaurarsi fra l'iniziale rivendicazione divina e l'impulso umano dell'*amor vitae*, introdotto come termine di contrasto della condotta eroica per penetrare la psicologia e potenziare gli effetti di *pathos* nel punto critico dell'azione. L'umanizzazione del suicidio eroico, che è rappresentato nell'*Alcesti* dal cedimento emotivo della regina nel segreto del talamo, riferito da un'ancella verso l'inizio del dram-

¹⁶ Cfr. Serv. Auct. ad Verg. Aen. 4.703 *Euripides Alcestin Diti sacratum habuisse crinem dicit, quod poeta transtulit ad Didonem*; Macr. Sat. 5.19.1-5 *In libro quarto in describenda Elissae morte ait quod ei crinis abscisus esset his versibus: «Nondum illi flavum Proserpina vertice crinem / abstulerat, Stygioque caput damnaverat Orco» [= Aen. 4.698-699]; deinde Iris a Iunone missa abscedit ei crinem et ad Orcum refert. Hanc Vergilius non de nihilo fabulam fingit, sicut vir alias doctissimus Cornutus existimat, qui adnotationem eiusmodi adposuit his versibus: «Unde haec historia, ut crinis auferendus sit morientibus, ignoratur: sed adsuevit poetico more aliqua fingere, ut de aureo ramo» [= fr. 23 MAZZARINO]. Haec Cornutus. Sed me pudet quod tantus vir, Graecarum etiam doctissimus litterarum, ignoravit Euripidis nobilissimam fabulam Alcestim. In hac enim fabula in scaenam Orcus inducitur gladium gestans quo crinem abscedat Alcestitis, et sic loquitur: Ἡ δ' οὖν γυνή κάτεισιν εἰς Ἄιδου δόμους. / Στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει· / ἱερὸς γὰρ οὗτος τῷ κατὰ χθονὸς θεῷ. / ὄτω τόδ' ἔγχος κρατὸς ἀγνίστη τρίχα [Eur. Alc. 73-76]. Proditum est, ut opinor, quem secutus Vergilius fabulam abscedendi crinis induxerit: ἀγνίσαι αὐτὴν Graeci dicunt «dis consecrare», unde poeta vester ait ex Iridis persona: «[...] hunc ego Diti / sacrum iussa fero, teque isto corpore solvo» [Aen. 4.702-703].*

ma (vv. 175-188), è trasferito da Virgilio all'addio di Didone alle *dulces exuviae* dei vv. 650-658¹⁷. La centralità patetica che nell'agonia dell'eroina virgiliana assumono l'esibizione del corpo sofferente e il motivo della ricerca della luce confermano infatti il carattere dinamico e associativo, non circoscritto a un frammento d'invenzione, della presenza dell'*Alcesti* nel finale del *Didobuch*. È proprio in virtù del fatto che la vicenda dell'amore non regolare di Didone per Enea dipendeva dalla costruzione drammaturgica e psicologica dell'agonia di Alcesti che il nostro anonimo *centonarius* si deve essere sentito legittimato a descrivere la «passione» della regina di Fere guardando allusivamente alla vicenda dell'eroina virgiliana, specie nell'ultima sezione del centone, i cui confini (v. 100 *At regina gravi iam dudum saucia cura*; v. 162 *dilapsus color atque in ventos vita recessit*) vengono ideologicamente contraddistinti dal verso d'apertura e di chiusura del quarto libro dell'*Eneide*. Come in Virgilio l'*at* incipitario segna un forte stacco oppositivo, volto a spostare l'attenzione del lettore da Enea – che ha appena concluso il suo racconto nel libro terzo – alla regina di Cartagine, così nel centone serve a catalizzare l'interesse su Alcesti e sul suo profondo dolore alla notizia dell'imminente morte del marito. È *cura* il termine attorno al quale ruota la risemantizzazione del modello: se per Didone è un «tormento d'amore», causato da un *caecus [...] ignis*, come precisa subito dopo Virgilio stesso (*Aen.* 4.2 *vulnus alit venis et caeco carpitur igni*), per la regina di Fere costituisce invece una «pena dolorosa», determinata dalla terribile prospettiva di non rivedere più Admeto. Il virgiliano affanno provocato da una passione amorosa che sta nascendo si tramuta antitetivamente nel centone in afflizione per l'imminente perdita di un amore coniugale.

Al v. 101 *tristior et lacrimis et pallida morte futura* – che nasce dalla sutura intorno alle cesure pentemimere delle parole rivolte da Venere a Giove per conoscere le sorti del figlio e del popolo troiano in *Aen.* 1.228 *tristior et lacrimis [oculos suffusa nitentis]* e di *Aen.* 4.644 [*interfusa genas*] *et pallida morte futura* – il pallore dipinto sul volto di Alcesti ricorda quello della regina fenicia prima di salire i gradini del rogo da lei stessa preparato e di sguainare la spada su cui si getterà di lì a poco. Se nel contesto virgiliano il pallore era dovuto all'insano

¹⁷ Vd., in questo stesso volume, l'articolo di I. CANETTA, «*Diversos secutus poetas*». *Riuso e modelli nel commento di Servio all'«Eneide»*, ntt. 25-26.

proposito di togliersi la vita, come Virgilio non manca di precisare definendo la sventurata *trepida, effera e furibunda* (*Aen.* 4.642-646)¹⁸, l'ombra della morte imminente che traspare sul viso di Alcesti, proprio perché dovuta a un estremo atto di *pietas* coniugale, non può che ricevere il commosso compianto del *centonarius*, per il quale quel pallore è *miserabile visu*¹⁹ (come per Enea il penoso spettacolo delle navi dei suoi compagni spezzate dalla tempesta al largo delle coste libiche in *Aen.* 1.111 [*in brevia et Syrtis urget,*] *miserabile visu*). Nel centone il pallore rappresenta un segno visibile dell'imminenza di una morte dovuta a una decisione già intrapresa: un *topos*, questo, presente anche nel modello²⁰, e che viene rimarcato pure al v. 133 *haec effata silet, pallor simul occupat ora*, completa ripresa di *Aen.* 4.499, dove la reale presenza della morte che sta per sopraggiungere rende pallido il viso della regina tessala, creando così una situazione analoga a quella verificatasi a Didone, al termine del colloquio ingannatore con la sorella Anna.

L'idea del centonario di indugiare più di una volta a breve distanza su questo particolare fisico, a differenza che nell'*Alcestis Barcinonensis*, nella quale l'arrivo della morte viene segnalato dal semplice *rigor mortis*²¹, sembra trovare una possibile giustificazione in considerazione dell'importanza attribuita proprio nella scena del suicidio di Didone al motivo tragico del «corpo sofferente». La tragedia attica offriva a Virgilio molteplici esempi di morti rappresentate scenicamente attraverso una protratta agonia; Alcesti, in particolare, esibisce a lungo sul palcoscenico il suo corpo sofferente: muore sulla scena, in una situazione marcatamente collettiva, il suo corpo è a lungo oggetto di spettacolo e il compianto ha luogo sia intorno al personaggio agonizzante, sia sul cadavere senza vita. L'epigrammatico *decrevitque mori* del v. 105 del centone, che segna il nodo più importante della vicen-

¹⁸ *At trepida et coeptis immanibus effera Dido / sanguineam volvens aciem, maculisque tremantis / interfusa genas et pallida morte futura, / interiora domus irrupit limina et altis / conscendit furibunda gradus ensemque recludit.*

¹⁹ *Anth. Lat.* 15 R.² 100-102 *At regina gravi iam dudum saucia cura, / tristior et lacrimis et pallida morte futura, / deficit ingenti luctu (miserabile visu).*

²⁰ Serv. *ad Verg. Aen.* 4.644 «*Pallida morte futura*» *aut pallidior, quam solent homines esse post mortem: aut «pallida» omine mortis futurae.* A questa annotazione il Servio Danielino aggiunge la precisazione *aut «pallida» conscientia mortis futurae.*

²¹ Cfr. v. 116 *tardabatque manus rigor, omnia corripiebat.*

da – la decisione ferma e irremovibile di Alcesti di immolarsi al posto di Admeto – e l'altrettanto lapidario quanto incisivo *sed moriamur* del v. 107²² rappresentano nel modello virgiliano il primo e l'ultimo proposito di morte della regina di Cartagine, pronunciati rispettivamente al v. 475 *decrevitque mori*, [*tempus secum ipsa modumque*], dopo i terribili sogni notturni, e al v. 660 *sed moriamur*, *ait*, [*sic, sic iuvat ire sub umbras*], nell'attimo prima di lanciarsi sulla spada sguainata. Diversi, però, i presupposti: Virgilio spiega espressamente al v. 474 *ergo ubi concepit furias evicta dolore* che la sua eroina decide di togliersi la vita nel momento in cui la sofferenza diviene così insopportabile da lasciare spazio solo alla follia, volendo quasi giustificare un gesto tanto insensato, reputandolo frutto di una volontà in quel momento del tutto irrazionale. La decisione di Alcesti è un atto di devozione coniugale profondamente meditato, come si desume sia dalla massima consolatoria che occupa il secondo emistichio del v. 105, prelevata dal discorso di Giove a Eracle in *Aen.* 10.467 [*stat sua cuique dies,*] *breve et irreparabile tempus*, sia dalla struttura generale dei vv. 104-105, nei quali la perentoria affermazione della protagonista viene posta al culmine di una *climax* inversa, che non presenta gli eventi in ordine temporale, ma secondo una scansione «psicologica», volta a mettere in primo piano il sacrificio d'amore. Significativi anche i prelievi che danno origine ai vv. 116-117²³: il primo nasce infatti dalla sutura intorno alle cesure eftemimere di *Aen.* 4.519 *testatur moritura deos [et conscia fati]* (Didone svolge i riti preparatori necessari al suicidio) e 4.82 [*sola domo maeret vacua*] *stratisque relictis* (i tappeti cui si fa riferimento sono quelli lasciati vuoti l'indomani del banchetto che ha visto nascere la passione amorosa per Enea); il secondo è intimamente connesso al precedente attraverso l'espedito compositivo di far iniziare il verso con il medesimo termine con cui comincia nel modello l'esametro successivo a quello suturato al v. 116 (*Aen.* 4.83 *incubat. Illum absens absentem auditque videtque*), sebbene venga poi ritagliato

²² *Anth. Lat.* 15 R.² 104-107 *talibus affata est dictis seque obtulit ultro / decrevitque mori*: «Breve et irreparabile tempus / omnibus est vitae neque habet fortuna regressus: / sed moriamur», *ait*, «nihil est, quod dicta retractent».

²³ *Testatur moritura deos stratisque relictis / incubitque toro dixitque novissima verba*. Si tratta dei versi che danno l'avvio alle ultime parole di Alcesti al suo sposo (vv. 118-132).

da un luogo diverso, in questo caso dall'ultimo monologo di Didone prima del suicidio (*Aen.* 4.650 *incubuitque toro dixitque novissima verba*, con il mutamento di *incubat* in *incubuit*). Se nel centone manca qualsiasi accenno al famoso «addio al letto» dei vv. 177-188 dell'*Alceste* euripidea, il solo accenno a questo passo virgiliano, eco chiarissima del modello greco, richiama immediatamente alla memoria dei lettori il tema tragico dell'addio ai «luoghi della vita», così presente nell'umanizzazione del suicidio eroico di Didone.

Al v. 120 *te propter alia ex aliis in fata vocamur* è sufficiente il nesso *te propter*, con il quale Alceste rammenta al marito il suo estremo atto di amore, così da pregarlo di restar fedele al letto nuziale, per richiamare allusivamente il contesto virgiliano introdotto dalla famosa anastrofe di *Aen.* 4.320-321²⁴. Tanto per Didone il fatale incontro con Enea, quanto per Alceste le nozze con Admeto sono foriere di una sorte diversa da quella cui erano entrambe destinate: *ex aliis in fata vocamur* precisa infatti la regina di Fere nel secondo emistichio del verso, prelevato dall'addio di Enea a Eleno e Andromaca in *Aen.* 3.494 [*iam sua: nos alia*] *ex aliis in fata vocamur*. Se per l'eroina virgiliana si tratterà di una morte privata di quel *pudor* e di quella *fama prior* per le quali era universalmente stimata e conosciuta, per Alceste la morte rappresenterà invece l'esemplificazione imperitura delle sue doti di *mulier univira* e propagherà la sua fama nei secoli.

Al v. 123 del centone, interamente prelevato da *Aen.* 4.316 *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos*, si assiste ancora una volta a una «moralizzazione» del modello: se per fermare la partenza di Enea Didone richiama alla mente dell'eroe il vincolo amoroso che li lega²⁵, definendo però impropriamente *pacti hymenaei* quello che è in realtà un *furtivus amor*, come aveva già puntualizzato Virgilio ad *Aen.* 4.171-172²⁶, Alceste – al contrario – accetta volontariamente la separazione dal marito proprio in nome di quel vincolo coniugale cui l'eroina virgiliana si appellava per sventare l'abbandono. Ed è in virtù del grande

²⁴ Ossia, il già ricordato *Te propter Libycae gentes Nomadamque tyranni / odere, infensi Tyrii; te propter eundem / exstinctus pudor*.

²⁵ Verg. *Aen.* 4.316-319 *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos, / si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / dulce meum, miserere domus labentis et istam, / oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem*.

²⁶ *Nec iam furtivum Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*.

merito che ha nei confronti del marito, la sostituzione della propria vita alla sua, che chiede allo sposo di risparmiare ai figli la sofferenza di vedere violato il letto coniugale. La paura della morte è infatti mitigata per Alcesti dal pensiero dell'amore dei figli (vv. 137-139)²⁷, a differenza di Didone, che nel momento dell'abbandono non può nemmeno appellarsi alla consolazione di un figlio avuto da Enea²⁸. Hanno infine un valore straordinariamente allusivo anche i vv. 134-135 del centone²⁹, in cui l'autore ricorre a un particolare espediente compositivo, che prevede l'impiego di due versi consecutivi del modello, limitatamente ai loro emistichi iniziali. Si tratta di *Aen.* 4.696-697:

*nam quia nec fato merita nec morte peribat,
sed misera ante diem subitoque accensa furore.*

Sono gli ultimi versi del libro, «quando la voce del poeta eredita e stringe in giudizio la posizione affettiva del lettore»³⁰ di fronte agli istanti finali dell'agonia di Didone, che muore prima del giorno a lei destinato. Il secondo emistichio del v. 134 è prelevato da *georg.* 4.506 [*illa quidem Stygia nabat*] *iam frigida cumba*, riferito ad Euridice costretta a far ritorno nell'Ades a causa dell'infrazione da parte di Orfeo del divieto impostogli da Proserpina; mentre il v. 135 sutura nella sua seconda parte *Aen.* 7.357 [*mollius et solito*] *matrum de more locuta est* (ci si riferisce ad Amata, che tenta di convincere Latino a cambiare opinione circa il matrimonio di Lavinia). La liceità del prelievo da parte del centonario di questo passo del *Didobuch*, in cui Virgilio precisa che la regina non muore né per destino né per debita morte, ma *misera ante diem*, risulta tanto più chiara se si considera che il poeta mantovano travasa in questi versi una delle verità tragiche assimilate alla storia di Didone, vale a dire che gli dèi possono attraversare a loro arbitrio la linea del destino personale e che la catastrofe umana che deriva dalla $\mu\eta\chi\alpha\nu\acute{\eta}$ divina può mettere in luce la crudeltà o il cini-

²⁷ *Interea dulces pendent circum oscula nati; / illa manu moriens umeros dextramque tenebat / amborum et vultum.*

²⁸ *Verg. Aen.* 4.327-330 *Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret, / non equidem omnino capta ac deserta viderer.*

²⁹ *Nam quia nec fato ingeminat iam frigida cumba, / sed misera ante diem, matrum de more locuta.*

³⁰ FERNANDELLI, *Virgilio e l'esperienza tragica* cit., p. 7.

smo delle loro azioni. Questo rapporto tragico fra dèi e uomini non si riflette compiutamente solo nella dolorosa esperienza dell'eroina virgiliana, che per iniziativa divina e senza meritargli si trova all'improvviso contrapposta alla propria storia personale e alla propria fama, e quindi muore prima del suo giorno – ignaro strumento della lotta fra Venere e Giunone fino all'ultimo atto di vita – ma si ripropone anche per la protagonista del centone che, non potendo contare né sull'aiuto di Apollo né su quello di Eracle, è anch'essa costretta a lasciare svanire nell'aria la propria vita³¹.

³¹ Verg. *Aen.* 4.705; *Anth. Lat.* 15 R.² 162 *dilapsus calor atque in ventos vita recessit.*