

MARCO FERNANDELLI

Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'*Eneide**

... la forte tendenza all'unità della natura poetica e critica.
(Goethe a Schiller, 28 aprile 1797)

I. L'IDEA TECNICA: "Als wesentliche Handlung ist die Aeneis... eine neue Form des Epos... das dramatische Epos" (Karl Büchner)

Lungo l'episodio cartaginese dell'*Eneide* una serie di segnali più o meno evidenti associa contenuti e forme del racconto epico al teatro¹. Queste 'didascalie', concepite e disposte dal poeta con particolare accortezza, servono a caratterizzare metaforicamente l'azione proprio mentre essa, secondo una linea progressiva, va strutturandosi come dramma: all'apice di questa progressione, il *Didobuch* può in effetti essere considerato, secondo una nota defi-

* Questo lavoro è nato dallo scambio di idee con un gruppo di studenti di liceo alle prese con la loro prima esperienza di lettura dell'*Eneide* in latino: li ringrazio delle loro domande e delle loro proposte, di quelle esplicite come di quelle implicite. Il mio debito di riconoscenza si estende poi ad alcuni autorevoli amici come Nicholas Horsfall, Gianpiero Rosati, Giovanna Garbarino, Franco Serpa e soprattutto Stephen Harrison con i quali ho potuto discutere singoli punti del mio ragionamento. Al presente è complementare un altro studio, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, "Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e tradizione classica 'Augusto Rostagni'", n.s. 1, 2002, pp. 141-212, il cui richiamo in alcune note, per ragioni di economia, mi è stato necessario.

¹ Sempre in circostanze 'iniziali': ingresso nel *portus* libico (1.164 *silvis scaena coruscis*), discorso-prologo di Venere travestita (v. 337 *purpureo... coturno*), primo avvistamento della città in costruzione (vv. 427 ss. *lata theatris / fundamenta... /... scaenis decora alta futuris*), esordio del banchetto 'scenico' (vv. 697 ss. *Cum [Amor] venit, aulaeis iam se regina superbis /... mediamque locavit*), esordio dell'apologo come *actio* (2.2 *inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*) etc.: tutti questi fili sembrano poi riannodarsi nell'esplicita, e originalissima, immagine di 4.469-73 (*veluti... scaenis...*), con la quale si apre la sezione più strettamente 'tragica' del libro IV: cfr. spec. E.L. Harrison, *Why Did Venus Wear Boots? – Some Reflections on Aeneid 1.314f.*, "PVS" 12, 1972-73, pp. 10-25, da cui qui si cita (rist. in AA. VV., *Meminisse iuvabit*, a cura di F. Robertson, Bristol 1988, pp. 323-49); *The Tragedy of Dido*, "ECM" 33, 1989, 1-21; J. Foster, *Some Devices of Drama in Aeneid 1-4*, "PVS" 13, 1973-74, pp. 28-41; N. Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambiccato*, Napoli 1991, pp. 105-108; e, di chi scrive, *Banchetto a teatro e teatro a banchetto: presenze dello Ione di Euripide nel libro I dell'Eneide*, "Orpheus" n.s. 23, 2002, pp. 1-28; vedi anche sotto, pp. 30ss. È informato, ma in genere non convincente il recente lavoro di M. Pobjoy, *Dido on the Tragic Stage: An Invitation to the Theatre of Carthage*, in *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, a cura di M. Burden, London 1998, pp. 41-63. Per il teatro come *imagery* prima di Virgilio, cfr. spec. D. West, *The Imagery and Poetry of Lucretius*, Edinburgh 1969, pp. 35-48 (il cap. *The Theatre and Transfusion of Terms*); la maniera si afferma poi specialmente nel romanzo (cfr. M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989, pp. 33-42).

nizione di Friedrich Leo, come una vera e propria tragedia incastonata nella narrazione epica, anzi come “l’unica tragedia dei Romani degna di essere accostata alle tragedie greche”². Nel libro I le ‘allusioni al genere’ si sviluppano all’interno di un più ampio sistema simbolico, complessivamente ordinato a un effetto di anticipazione dolorosa³ e collegato in vario modo, a partire dal primo contatto dei Troiani con il regno cartaginese, all’affermarsi di un sistema di determinazione tragica nella cornice ‘odissiaca’ del racconto⁴. La risistemazione degli schemi narrativi omerici riguarda anche i due libri dedicati al racconto retrospettivo di Enea, rispetto al suo originale ben più saldamente motivato nell’organismo e nei tempi dell’azione⁵, privato in modo esplicito di ogni autonoma tendenza digressiva (2. 11

² Per R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. ital. di M. Martina, Bologna 1996 [*princeps* Leipzig 1903], p. 153, *Aen.* IV è ben isolato dal resto del poema, ma unito all’insieme nel tono e nella sostenezza dello stile, attinta in questo caso dal dramma: va letto come un “epillio tragico” (rinforza queste conclusioni W.S. Anderson, *Servius and the “Comic Style” of Aeneid IV*, “*Arethusa*” 14, 1981, pp. 115-25). Accentuano invece le relazioni della ‘tragedia’ di Didone con il resto dell’episodio cartaginese diversi contributi recenti, tra i quali si distinguono per acutezza e rigore i lavori citati di Harrison e il noto studio di F. Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, “*AJPh*” 104, 1983, pp. 134-55.

³ Mi riferisco al noto uso ‘prospettico’ di elementi di *ornatus* come l’ecphrasis, le similitudini, in genere l’immaginario e soprattutto gli epiteti (legati al *Leitmotiv* lirico *infelix Dido*), per cui cfr. spec. F.G. Worstbrock, *Elemente einer Poetik der Aeneis*, Münster West. 1963, pp. 188-99; Muecke, op. cit., pp. 136-44.

⁴ Nel viaggio fatale di Enea, sovrapposto da Virgilio al *nostos* omerico, l’episodio cartaginese corrisponde alla sosta odisseica a Scheria, ma si sviluppa come una parentesi che non realizza progressi, effetto di un principio di determinazione intermedio: è la rivalità fra le dee, che Virgilio innesta nell’azione mutuando schemi drammatici dalla tragedia, specialmente euripidea (dal prologo delle *Troiane*; dalla complementarità di prologo ed epilogo nell’*Ippolito*): Harrison, opp. cit., *passim*; e, di chi scrive, *Il prologo divino dell’Eneide (Il prologo delle Troiane di Euripide e Aen. 1.34-52)*, “*Lexis*”, 14, 1996, pp. 99-115.

⁵ Cfr. per es Heinze, op. cit. [trad. ital.], p. 152; B. Otis, *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, p. 67. Per l’integrazione drammatica dell’apologo nell’azione principale è decisivo il modo in cui Venere dichiara il suo piano: il contagio erotico a banchetto avverrà *noctem non amplius unam* (1.683 ss.; nella circostanza parallela dell’*Odissea*, la ricostruzione narrativa del passato si svolge nel corso di tre banchetti che durano per tre notti; cfr. anche sotto, pp. 15). Alla struttura dell’apologo virgiliano, intesa come unità di interesse interno e dinamismo mai interrotto della cornice, può cioè applicarsi il principio espresso in un celebre pronunciamento goethiano (in *Über epische und dramatische Dichtung*, 1827) secondo cui nel dramma ogni aspetto della composizione – anche i “motivi regressivi” – deve essere dinamico e strettamente organico all’insieme, appropriato cioè in ogni punto a mandare avanti l’azione (che in termini estetici va vissuta, appunto, come “completamente presente”: espansione e approfondimento, in sostanza, di Hor. *ars* 179 ss. *aut agitur res in scaenis aut acta referatur. / Segnius irritant animos demissa per aures...*). Tocca efficacemente la questione, anche se occupandosi di Lucano (2.67 ss.), G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, pp. 96-97; cfr. anche P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, trad. ital. di R. Gilodi e G. Garelli, Torino 2001 [*princeps* Frankfurt am Main 1974], pp. 49-61, spec. 58-61.

breviter... audire laborem), teatralmente caratterizzato nei momenti $\pi\rho\delta\ \delta\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ ⁶. Il libro IV è l'unità narrativa in cui si esprimono le conseguenze interiori della $\mu\eta\chi\alpha\nu\acute{\eta}$ ordita da Venere (libro I) dopo la notte del racconto di Enea (libri II-III) e in cui si articola la crisi tragica (errore-decisione-catastrofe): in essa è portato sul piano della realtà ciò che prima era presentimento del lettore, suscitato da simboli e allusioni⁷. Il processo che realizza le anticipazioni simboliche coinvolge anche la forma dell'azione, che assume un marcato assetto piramidale e movenze specifiche dell'andamento tragico⁸. Questo schema è in particolare caratterizzato dall'intervento di due 'peripezie' principali, sviluppate in modo che la seconda risulti complementare e insieme accentuativa rispetto alla prima. Antonie Wlosok ha distinto la natura e la funzione delle due peripezie del libro IV con una formula che ha avuto fortuna⁹: (i) nei vv. 173 ss. ha luogo una 'peripezia esterna', in cui si realizza il motivo iniziale della *culpa* (v. 19; cfr. v. 172) e la catastrofe si affaccia con un nuovo avvio del processo epico¹⁰; (ii) nei vv. 450

⁶ Cfr. Arst. *poet.* 1455 a 22-26; *rhet.* 1411 b 23, Hor. *ars* 179 ss. etc. Per il senso retorico dell'espressione (*sub oculos subiectio*, ovvero *X locus communis* nel *De inventione* e nella *Rhetorica ad Herennium*), H. Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990³, nn. 559c, 810-17; G. Calboli, *Rhetorica ad Herennium*, Bologna 1969, pp. 435-36; C.O. Brink, *Horace on Poetry*, II, Cambridge 1971, pp. 244-46; e soprattutto G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967, pp. 256-86; A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998, spec. pp. 137-42. Per l'applicazione virgiliana, Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 352-54; J. Smereka, *De dinosi Vergiliana*, in id., *Commentationes Vergilianae*, Cracoviae 1930, pp. 93-149, spec. 116 e 148; cfr. anche F. Mehmel, *Virgil und Apollonius Rhodius*, Hamburg 1940, pp. 17-24; e sotto, pp. 30ss.

⁷ Cfr. spec. F. Muecke, op. cit., 134-46.

⁸ Arst. *poet.* 1455 b 24-32; forma chiusa, schema piramidale: M Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trad. ingl. di J. Halliday, Cambridge 1988 [*princeps* München 1977], pp. 240-42. Nel caso specifico: A. Wlosok, *Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in AA. VV., *Studien zum antiken Epos*, a cura di H. Görgemanns e E.A. Schmidt, Mannheim am Glan 1976, da cui si cita, pp. 228-50, alle pp. 237-38 (ora anche nella trad. ingl. di H. Harvey, in AA. VV., *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, a cura di Ph. Hardie, London 1999, pp. 158-81).

⁹ È opportuno riconoscere anche in *Aen.* IV la tipica scansione a tre tempi del libro virgiliano 'centripeto' (II, IV, VI etc.): cfr. K. Quinn, *Vergil's Aeneid. A Critical Description*, London 1968, p. 136; A. La Penna, s. v. "Didone", in *Enc. Virg.*, I, Roma 1984, pp. 48-57, alla p. 55. Ma si possono riscontrare anche articolazioni interne alle sezioni maggiori: la Wlosok, op. cit., pp. 237-38, vede nel *Didobuch* un dramma in cinque atti, in cui il III (vv. 296-449) e il IV (vv. 450-583) formano un'unità (cfr. quella mediana di La Penna: vv. 1-295; 296-583; 584-705) composta di due tempi, rispettivamente peripezia 'esterna' (il mutamento è prodotto dall'intervento di Giove) e 'interna' (dopo il fallimento della missione di Anna, Didone non pensa più a trattenere Enea e ricerca la morte). Il concetto di 'peripezia' era stato già introdotto da Heinze per definire una struttura saliente dell'azione epica virgiliana (op. cit. [trad. ital.], pp. 354 ss.; spec. sul libro IV, pp. 161-62); cfr. anche A.S. Pease, *Aeneidos liber quartus*, Cambridge Mass. 1935, pp. 5, 10; e soprattutto F. Klingner, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich und Stuttgart 1967, pp. 437-38; Muecke, op. cit., pp. 146-55. Cfr. anche sotto, pp. 30ss.

ss. si verifica invece la ‘peripezia interna’: è il momento della scelta tragica di Didone, collocata al culmine di un processo che ha gradualmente sciolto il personaggio centrale dalla dialettica delle relazioni e lo ha staccato – al contempo – dalla cornice epica, dilatando questa solitudine fino a farne l’unico campo di svolgimento dell’azione. Nei versi in cui la svolta ‘interna’ è rappresentata (vv. 450-73), Virgilio mira a stabilire il pieno effetto del *συνομοιοπαθεῖν* nel lettore¹¹, associando a un’intensità introspettiva ineguagliata nel poema (la mimesi del sogno persecutorio e ossessivo, vv. 465-68) una esplicita caratterizzazione tragica dell’esperienza in corso (Didone visionaria è come Penteo o Oreste in preda alla *μανία* sui palcoscenici, vv. 469-73)¹².

Di là dalla cerniera della doppia similitudine ‘teatrale’, entro il cui limite matura dunque la ‘peripezia interna’, Enea compare solo perché se ne narra la frettolosa partenza (vv. 553-83), una partenza che riapre il tempo epico, espansivo, del viaggio e della missione, ma in un ambito di realtà che resta implicito, escluso dallo sguardo: nei 233 versi che, dopo la similitudine teatrale, portano a compimento il libro IV, la percezione dei fatti è invece governata dal ‘conto alla rovescia’ proprio dell’assetto temporale tragico, che pone al centro dell’interesse la sola regina e lo sviluppo della catastrofe che discende dalla sua decisione: in questo ultimo terzo del libro il lettore è atteso dalla *Trugrede* di Didone alla sorella, tre monologhi (vv. 529-53, 586-631, 648-662), una grande scena di suicidio e compianto (vv. 663-92), un commento valutativo – di tipo ‘corale’ – eseguito dalla voce narrante (vv. 696-97), e un intervento divino in forma di *deus ex machina* (vv. 693-704), mentre si alleggeriscono sulle tavole di Knauer i riferimenti al testo omerico¹³ e il racconto della morte di Didone, ordito complessivamente secondo il *Leitzitat* dell’*Aiace* di Sofocle¹⁴, visibilmente si

¹⁰ Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 157-61; J. Moles, *Aristoteles and Dido's Hamartia*, “G&R”, 31, 1984, pp. 48-54, id. *The Tragedy and Guilt of Dido*, in *Homo Viator. Critical Essays for J. Bramble*, a cura di M. Whitby, Ph. Hardie, M. Whitby, Bristol 1987, pp. 153-61; Horsfall 1995, op. cit., pp. 126-28.

¹¹ Per l’espressione, cfr. Arst. *rhet.* 1408 a 23-24 (*συνομοιοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι*). Sulle forme dell’immedesimazione estetica in rapporto ai generi è utile lo schema di R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, I. Teoria e storia dell’esperienza estetica*, trad. ital. di B. Argenton, Bologna 1987 [*princeps* Frankfurt 1982], pp. 193-220, 349-73; per la questione nella prospettiva di un classicista, cfr. la splendida introduzione di K. von Fritz al suo *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, pp. VII-XXVII.

¹² Cfr. sotto, pp. 30ss.

¹³ Cfr. G. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964, pp. 388-89; anche pp. 209-18.

¹⁴ Cfr. E. Lefèbvre, *Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie*, Wiesbaden 1978; R. Lamacchia, *Didone e Aiace*, in AA. VV., *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, I, Roma 1979, pp. 431-62; A. Martina, s. v. *Sofocle*, in *Enc. Virg.*, IV, 1988, pp. 915-23, spec. pp. 920-22. Per la tecnica del *Leitzitat*, con cui il poeta fa comprendere al lettore di “trovarsi in questo o quel più ampio contesto omerico”, cfr. G. Knauer, Göttingen 1964, pp. 48ss., 145-47; 332-45.

sostanza di innesti tragici: è un'orchestrazione che contempera voci della *Medea*, dell'*Antigone*, delle *Trachinie*, dell'*Alcesti*, dell'*Ippolito*¹⁵; e forse anche di una lettura che aveva appassionato Virgilio da giovane, il racconto della morte di Dafni nel I idillio di Teocrito, in cui qualcosa di queste tragedie si trovava rielaborato¹⁶. In nessun altro punto del libro IV, e probabilmente dell'intero poema, è così presente e percepibile l'assimilazione di motivi formali, accenti emotivi, attitudini di pensiero che provengono dalla tragedia, e dalla tragedia greca in particolare; né altrove si può ritrovare la tecnica imitativa dominante nell'*Eneide* (la variazione del *Leitmotif* omerico)¹⁷ applicata sulla base di un intreccio tragico; né infine trova confronto una simile concentrazione di voci tragiche – per sé distinguibili e fra loro coordinate – all'interno di un'azione tragicamente caratterizzata sul piano del tema e della resa formale.

Molto sulla *Tragik* del libro di Didone è stato già detto, come si sa, e in modo particolarmente autorevole dai maggiori commentatori virgiliani o da critici come Richard Heinze, Jan Smereka, Viktor Pöschl, Antonio La Penna, Bernard Knox, Kenneth Quinn, Antonie Wlosok, Anne Marie Koenig, Alfonso Traina, Eckard Lefèvre, Edward Harrison, Gian Biagio Conte, per citare solo i più acuti e influenti¹⁸. La critica virgiliana contemporanea,

¹⁵ Cfr. in particolare Pease, op. cit., pp. 8-11; A. Koenig, *Die Aeneis und die Griechische Tragödie. Studien zur imitatio-Technik Vergils*, Berlin 1970, pp. 164-233; Harrison 1989, op. cit., spec. pp. 19-20.

¹⁶ Soprattutto l'*Aiace* di Sofocle e l'*Ippolito* di Euripide esercitano alcune suggestioni sul I *Idillio*: cfr. R. Hunter, *Theocritus: A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999, pp. 98-100.

¹⁷ Cfr. sopra, p. 4, n. 14.

¹⁸ Tralasciando gli autori e i lavori già citati: V. Pöschl, *Die Dichtkunst Vergils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Berlin-New York 1977³ [*princeps* Innsbruck-Wien 1950], spec. pp. 115-67; id., *Virgile et la tragedie*, in AA. VV. *Presence de Virgile*, [a cura di R. Chevallier] Paris 1978, pp. 73-78; B. Knox, *The Serpent and the Flame. The Imagery of the Second Book of the Aeneid*, "AJPh" 71, 1950, pp. 379-400 (= id., *World and Action*, Baltimore and London 1979, pp. 27-38), da cui qui si cita; A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, saggio premesso a *Virgilio. tutte le opere*, Firenze 1967, spec. pp. LXV-LXX (citato: 1967 [1]); id., *Sul cosiddetto stile soggettivo e sul cosiddetto simbolismo di Virgilio*, "DArch" 1, 1967, pp. 220-44 (citato: 1967 [2]); id., *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, saggio premesso a *Virgilio. Eneide*, I, Milano 2002, pp. 5-246; K. Quinn, *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, London 1963, pp. 29-58 (cfr. anche l'importante capitolo della sua monografia virgiliana, op. cit., intitolato *The Contribution of Tragedy*, pp. 135-49); G.B. Conte, *Saggio di interpretazione dell'Eneide*, "MD" 1, 1978, pp. 11-48, ora in id., *Il genere e i suoi confini*, Milano 1980, pp. 44-95, da cui si cita (II ed., *ibid.* 1984, pp. 55-96); id., *The Virgilian Paradox: An Epic of Drama and Sentiment*, "PCPhS", 45, 1999, pp. 17-42; A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970, pp. 181 ss., il quale offre, nel quadro culturale e tecnico della 'traduzione artistica', la dimostrazione migliore di come si debba affrontare – quando ne ricorrano le condizioni – il delicato problema dell'*imitatio* tragica nell'*Eneide* in presenza di due possibili originali, uno dipendente dall'altro (qui segnatamente Soph. *Ai.* 550-51, Acc. 156 Ribbeck³ e *Aen.* 12.435-36; cfr. anche Soph. *Ant.* 922-23, Acc. Ribbeck³ 142-43 e *Aen.* 4.371-72): è un lavoro non solo finissimo in sé, ma anche di grande importanza metodologica, che supera il qua-

specie quella che si definisce genericamente ‘intertestuale’ (e che varia in realtà da un tradizionale comparatismo filologico a forme di avanguardia decostruttiva), continua tuttavia ad aprire questioni, a sviluppare àmbiti di intervento, su temi minori e maggiori. Purtroppo non di rado, come accade nelle stagioni critiche di dominante formalismo e scientismo, nuovi fronti si aprono all’interpretazione in modo meccanico, autoindotto, lontano da una disciplina culturale che sappia impedirsi di far discendere il fine dal metodo, o addirittura, che li sappia distinguere *tout court*: la sempre fiorente, anzi trionfale, proliferazione teoretica fa sentire ormai un’aria di anatema nel famoso aforisma di Hermann (*Wer Nichts über die Sache versteht, schreibt über die Methode*)¹⁹. Urge oggi trovare una via di valore culturale autentico per la critica virgiliana, in una posizione che sia tanto consapevole del proprio oggetto e del proprio compito (i nomi di Heinze, Klingner, La Penna dovrebbero rappresentare qualcosa in questo senso) quanto indipendente dalle mode e indifferente alle liti di scuola: si è stanchi di vedere l’opera di Virgilio (e di tanti altri grandi) trattata come il teatrino di una tesi ermeneutica.

dro problematico definito dalla Koenig e da M. Wigodsky, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972 (due studiosi molto attenti alla fondamentale questione del ‘filtro’ romano tra Virgilio e la tragedia greca). Del medesimo autore rivestono notoriamente grande interesse anche altri lavori non direttamente indirizzati all’*imitatio* tragica nell’*Eneide* ma che implicano massicciamente il tema: spec. le voci “*pietas*”, “*superbus*”, “Turno” dell’*Enc. virg.*; e alcuni interventi che toccano le questioni dell’immaginario e dell’ ‘ambiguità’ dello stile nell’*Eneide*, per cui cfr. sotto, p. 39, n. 98; tangenze importanti al tema tragico in Virgilio, infine, anche nel magistrale saggio *Dira libido (sul linguaggio lucreziano dell’eros)*, in AA. VV., *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma 1979, I, pp. 259-76, ristampato in id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II, Bologna 1981, pp. 11-34 = 1991², pp. 11-34 e 271-75 (da cui qui si cita). La rassegna più completa e rigorosamente ragionata di confronti fra l’epos virgiliano e la tragedia è ancora quella di Annemarie Koenig (1970), un’allieva di Knauer (cfr. sopra, p. 4, nn. 13, 14), che dal metodo del maestro ha derivato gli strumenti principali per l’indagine e la classificazione (*Strukturzeit, Leitzit, Detailimitation* etc.), oggi peraltro in buona parte superati da tecniche di auscultazione della tessitura letteraria più penetranti e meglio differenziate. Un sussidio prezioso da affiancare a questa dissertazione (che comunque è circolata molto poco) è offerto dalle ottime voci che l’*Enc. virg.* ha dedicato al teatro antico, specialmente “Euripide”, “Sofocle” e “teatro latino”, a cura di A. Martina, e “Eschilo”, a cura di E. Melandri; non hanno invece grande utilità critica le due sole altre monografie dedicate alla presenza della tragedia nell’*Eneide*, ossia B. Fenik, *The Influence of Euripides on Vergil’s Aeneid*, diss. Princeton 1960 e S. Stabryla, *Latin Tragedy in Vergil’s Poetry*, Wroklaw-Warszawa-Krakow 1970 (che tende ad escludere il rapporto diretto di Virgilio con la tragedia greca). Altra bibliografia utile è indicata da Ch. Collard, *Medea and Dido*, “Prometheus” 1, 1975, pp. 131-51 (in sé un ottimo studio, e l’unico importante compiuto sul libro IV da uno specialista della tragedia greca); M. Bonfanti, *Punto di vista e modi della narrazione nell’Eneide*, Pisa 1985, p. 85, n. 1; Pobjoy, op. cit., p. 38, n. 2; N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. XVIII-XIX, ad vv. 341-72n., 540-640n.; W. Clausen, *Virgil’s Aeneid. Decorum, Allusion, and Ideology*, München-Leipzig 2002, pp. 96-113 (il cap. *Dido and Aeneas*).

¹⁹ Cfr. H. Koechly, *G. Hermann*, Heidelberg 1874, p. 85.

Perciò, in attesa di idee migliori, qui si procederà a partire da conquiste ormai classiche dell'interpretazione di Virgilio (la fisionomia tragica del *Didobuch*; la drammatizzazione dello stile; la teatralizzazione degli effetti; la formazione ' lirica ' del punto di vista; l'uso tematico delle immagini; la tensione del significato fra valori epici e ' tragici ' ; il riconoscimento dei modelli dominanti e delle loro funzioni) adottando i risultati più convincenti delle nuove prospettive di ricerca – specialmente attingendo a quegli studi che hanno positivamente rinnovato l'idea culturale e tecnica dell'alessandrinismo virgiliano – quali strumenti di verifica e approfondimento, in vista di un assestamento ' di sistema ', non di una rifondazione estetica dell'indagine: è qui un valore critico presupposto Didone come personaggio originale e riuscito (Heinze: "la sola figura creata da un poeta romano che può entrare a far parte della letteratura mondiale") perché unito nell'intuizione poetica, in cui si esprime un'idea del mondo autentica, matura, compiuta, culturalmente e socialmente rappresentativa, concepita da un soggetto definito in un mondo oggettivamente definito, per costituire un significato unitario, che è compito centrale dell'interpretazione riconoscere, definire, comprendere in profondità. Didone come *patchwork* ideologico, invece, o come entità semiotica fai-da-te, proposta dal testo al libero smontaggio e rimontaggio della storicità della mente (anch'essa un testo), è per me una formula astratta, esclusa dalla comprensione e dall'interesse tanto quanto può esserlo l'idea di un personaggio non-soggetto, di un poeta non-soggetto e di me stesso come lettore non-soggetto. Come valore critico la Didone postmoderna fatta (e disfatta)-da-me, nell'*Eneide* postmoderna fatta (e disfatta)-da-me, opera del poeta postmoderno Virgilio fatto (e disfatto)-da-me e infine oggetto di lettura e studio del me stesso postmoderno fatto (e disfatto)-da-altri, si costituirebbe di là dalla linea di tutti i miei limiti e, ancor prima, delle mie intenzioni.

In particolare cercherò in queste pagine di mostrare come il movimento dialettico che si forma nel corso dell'episodio cartaginese allorché entrano in relazione fra loro valori oggettivi, affermati dalla voce epica, e valori soggettivi, costituiti dalla struttura ' tragica ', si sviluppi proprio nel IV libro, il libro più ' tragico ' dell'*Eneide*, elaborando una costrizione crescente sui processi ricettivi del lettore: all'appuntamento finale del *Didobuch* – la scena del *deus ex machina* dei vv. 693 ss. – il lettore arriva al culmine di un'esperienza estetica che è tendenzialmente di tipo tragico, aperta e mobile nel seguire la dialettica dei valori, ma sostanzialmente unitaria e progressiva nel sentimento drammatico e nel processo interiore del *συνομοιοπαθεῖν*: negli ultimi versi del libro, quando la voce del poeta eredita e stringe in giudizio la posizione affettiva del lettore (vv. 696-97 *Nam quia nec fato merita nec morte peribat...*), appena intensificatasi nel sentimento e perfino nell'ammirazione morale (vv. 688 ss. *Illa gravis oculos conata attollere rursus...*), il significato non è così costituito nella sua integrità, la sua natura resta dialettica tra valore ' epico ' e ' tragico ', tra affermazione e problema, ma l'interpretazione risulta fortemente orientata da un'ampia e unitaria esperienza emotiva:

“Il poeta epico ci lascia la più alta libertà di spirito... Il poeta tragico, al contrario, ci toglie la nostra libertà di spirito...dirigendo e concentrando la nostra attività in un'unica direzione...” (Schiller a Goethe, 21 aprile 1797).

II. L'IDEA ESTETICA: συνομοιοπαθεῖν, *rebus ipsis affici*.

In questa sezione cercherò di richiamare interesse sul valore che la lettura ‘mimetica’²⁰ – cioè l’esperienza psicologica che si sviluppa nel lettore-ascoltatore durante l’esecuzione continua e sensibile del testo narrativo – assume ai fini dell’interpretazione del *Didobuch* come ‘tragedia’.

New criticism, narratologia, ermeneutica, decostruzionismo hanno spesso offerto idee e strumenti alla critica che legge la presenza del tragico nell’*Eneide* a partire da un elemento cellulare e irradiante, vale a dire l’ ‘ambiguità’ della parola virgiliana, in parte intesa come elusiva indefinitezza, in parte come virtù plastica del linguaggio che può continuamente piegarsi al raccordo interno, sviluppare secondi sensi, incedere nella tensione costante tra denotazione e connotazione, affermazione e allusione²¹. L’ ‘ambiguità’ della parola epica – una

²⁰ L’espressione è di M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna 1983, pp. 24-31, spec. 24.

²¹ Un itinerario particolare è quello della critica simbolica applicata a Virgilio sulla base del trattamento delle immagini: W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930, e diversi spunti dei *New critics* (per molti versi da Empson influenzati), ma anche tendenze interpretative con affacci psicanalitici come per. es. l’influente lavoro di C. Spurgeon, *Shakespeare’s Imagery*, London 1935, furono assimilati negli studi classici a partire dallo studio fondamentale di W.B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford 1939, che tra l’altro pose in evidenza il particolare legame, nella tragedia, tra ‘ambiguità’ dello stile, immagini legate, ironia tragica (spec. pp. 12-22; cfr. anche P. Easterling nel saggio introduttivo a R.P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysos. An Interpretation of the Bacchae*, Bristol 1997² [*princeps* Cambridge 1948], pp. VIII-IX, sulle prime prove di questo metodo; per gli esiti più sofisticati di esso, cfr. in particolare i noti studi sull’ambiguità nella tragedia pubblicati da P. Vernant tra il 1969 e il 1970 e ora raccolti in J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, trad. ital. di M. Rettori, Torino 1976 [*princeps* Paris 1972], pp. 8-28 e 88-120). Soprattutto i lavori citati di Pöschl (1950¹) e Knox (1950) trapiantarono poi questa tendenza critica negli studi virgiliani mettendo nelle mani della *Two voices theory* harvardiana uno strumento ermeneutico di fascino e praticità incontrollabili, ma talora anche di notevole efficacia: una penetrante e informata ricostruzione di questo processo – più culturale che tecnico – in F. Serpa, *Il punto su Virgilio*, Roma-Bari 1987, pp. 46-88; cfr. anche sotto, p. 42. Spesso gli studi sull’ ‘ambiguità’ dello stile epico virgiliano e sulla *Weltanschauung* aperta, divisa o almeno dialettica, che in esso si esprime, sono citati come dimostrazioni di fondamentalismo scienziato o arbitrio critico o diletterismo filologico. Un esempio di ambiguo deformante: R. Hexter, *Sidonian Dido*, in AA. VV., *Innovation of Antiquity*, a cura di id. e D. Selden, New York-London 1992, pp. 332-84, nella conclusione del suo saggio (p. 359) osserva: *condere urbem* (1.5), è ‘variato’ poco dopo in *condere gentem* (1.33), un uso ‘improprio’

realtà indiscutibile nel testo virgiliano, ma che va valutata caso per caso e nell'insieme estetico-semanticamente dell'opera - è divenuta così la premessa per cogliere nell'organismo delle componenti poetiche dell'*Eneide* un invito alla libera costruzione del senso, partendo dal riconoscimento che in questa stessa opacità e lassità che apre spazi indefiniti alle integrazioni del lettore, risiede l'unica vera immanenza, l'unico lineamento oggettivo del senso. Al contatto con la forma affermativa esterna dell'opera epica questa permanente 'interpretabilità' non può dunque realizzarsi se non come termine di contrasto: la tensione che si crea fra l'autorità della parola epica e il suo ambiguo significato spinge costantemente il processo

che "ci coinvolge a penetrare più in fondo nelle sue complessità": la chiave è l'immagine di Enea che, a quasi diecimila versi di distanza, 'seppellisce' (12. 950 *condit*) la sua spada nel petto di Turno: "Io assumo la calcolata ripetizione di *condo* in particolare per indicare l'occultamento delle origini sempre implicato dall'edificazione di un impero... [anche l'etimologia di *Latium* da *lateo*, naturalmente, serve a questo]... Si costruisce, dunque, nascondendo". È ovvio pertanto che questa ambiguità investe anche il modo in cui Didone è presentata nel poema (1.446-47 *hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido / condebat*). C'è sempre un lato oscuro, una 'latente tragedia' storica o esistenziale che Virgilio ci invita a vedere, se solo sistematicamente non ci fidiamo di quello che, in positivo, il testo dice (e in negativo?). Cfr. anche sotto, p. 40-42. Risultati di questo genere sono promossi e accreditati da posizioni teoriche come quella espressa da Ch. Martindale, *Descent into Hell. Reading Ambiguity, or Virgil and the Critics*, "PVS" 21, 1993, pp. 111-50, meritevole di essere riportata nell'antologia critica di Ph. Hardie (*Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, op. cit., I, pp. 14-48). Alcuni autori, tuttavia, applicano acutezza e anche rigore di analisi (almeno nel metodo) a questo tema critico, che indiscutibilmente ha avuto ed ha un ruolo cruciale nell'interpretazione moderna dell'*Eneide*: cfr. per es. Quinn, op. cit., pp. 394-414; W.R. Johnson, *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles 1976; Ch. Segal, *Participation, Detachment and Narrative Point of View in Aeneid I*, "Arethusa" 14, 1981, pp. 67-83; Ph. Heuzé, *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Rome 1986, pp. 413 ss.; R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987; D. Fowler, *Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis*, "JRS" 81, 1991, pp. 25-35; Ch. Perrell, *Ambiguity and Irony: the Last Resort*, "Helios" 21, 1994, pp. 63-73; B. Weiden Boyd, *Non Enarrabile Textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the Aeneid*, "Vergilius" 41 (1995), pp. 71-90; S. Heil, *Spannungen und Ambivalenzen in Vergils Aeneis. Zum Verhältnis von menschlichem Leid und der Erfüllung des fatum*, Hamburg 2001; anche sotto, pp. 37ss. In genere, comunque, gli interventi che riportano ordine e disciplina critica in questo campo riescono più convincenti e perfino fondanti: cfr. in particolare A. La Penna, "DArch" 2, 1967, pp. 220-44; id. 2002, op. cit., pp. 128-40; Serpa, op. cit., pp. 46-88; A. Traina, *Ambiguità virgiliana: monstrum infelix (Aen. 2, 245) e alius Achilles (Aen. 6, 89)*, in AA. VV., *Mnemosynum. Scritti di filologia classica per Alfredo Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 547-55 (ora anche in id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III, Bologna 1989, pp. 141-151); id., *Le troppe voci di Virgilio*, "RFIC" 118, 1990, pp. 490-99; id., "Parole" di Virgilio, "RFIC" 120, 1992, pp. 490-98 (i due contributi sono ora raccolti in id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, IV, Bologna 1994, rispettivamente alle pp. 139-50; 151-60); cfr. anche E. Narducci, *Decostruendo Lucano ovvero le nozze (coi fichi secchi) di Ermete Trismegisto e di filologia*, "Maia" 51, 1999, pp. 347-87.

soggettivo della lettura verso il distanziamento critico, avvalorando così la ricezione analitica e discontinua, ‘ideologica’ o ‘grammaticale’, del testo²².

D’altra parte questo ‘valore soggettivo’ e ‘contrastivo’ della ricezione risulta sistematicamente confermato poiché l’autonomia del lettore-interprete trova continuo rispecchiamento nella struttura interna del racconto, essa stessa ‘soggettiva’, perché multiprospettica e incline a formare quasi senza sosta poli di autorità affettiva (le ragioni dei personaggi-vittime) che si impongono come tali proprio in grazia di un contrasto con il valore ideologico epicamente affermato (la necessità provvidenziale esplicitasi nella Storia). ‘Ambiguità’, ‘soggettività’, ‘tragicità’ (come espressione sintetica per pathos + ‘tensioni pervasive’, per usare una locuzione tipica) sono concetti che richiedono una definizione precisa e una accurata verifica sul testo, nel senso della proprietà tecnica e culturale, ma che spesso la critica virgiliana ha frequentato, come è stato giustamente detto, “con una genericità scoraggiante”²³. Nonostante alcuni tentativi rigorosi di stabilire il valore critico di queste categorie nella loro applicazione all’*Eneide*, il dogma trasgressivo dell’ ‘ambiguità che esprime la tragedia’, o che ‘riflette la visione tragica’, sta riaffermando la sua influenza ideologica e di metodo negli studi virgiliani, anche in conseguenza del nutrimento portato dalla critica intertestuale e neo-erudita²⁴ a tutte le interpretazioni che valorizzano, a spese dei fattori unificanti, l’importanza di ciò che divide. “Scavare nella ‘fonte’ di una poesia (intesa non come la fonte reale: la mente del poeta...) vuol dire disfare il lavoro del poeta: si cerca un’altra aggregazione di nuovi materiali rispetto a quella da lui scelta”²⁵: applicata oggi all’*Eneide*, in effetti, un’affermazione come questa – per quanto autorevole – suonerebbe per molti come ‘nostalgia del soggetto’, ‘psicologismo’, insomma come un’idea pre-scientifica.

Nelle letture virgiliane contemporanee vocate alla scomposizione e al reperimento del nascosto manca in genere qualsiasi attenzione al ruolo della ‘lettura mimetica’, la sola in effetti che – soprattutto in una società che in genere legge ascoltando²⁶ – presuppone un rila-

²² Con ciò si dichiara anche la debole rilevanza del tempo continuo ‘interno’ come ‘tempo estetico’: come se leggere ‘bene’ *Aen. IV* equivalesse, per es., a leggere ‘bene’ Catullo 64 o 68: ossia testi in certa misura narrativi, ma strutturalmente concepiti secondo una poetica della *doctrina* che deprezza la linearità.

²³ Conte 1980, op. cit., n. 14, p. 88.

²⁴ Le cui attitudini di indagine riflettono in buona sostanza un postulato come questo: “Le Muse di Virgilio abitavano – *si mihi fas audita loqui...* – non sulle pendici del Parnaso ma negli armadi e sugli scaffali di una buona biblioteca”: così Nicholas Horsfall (1991, op. cit., p. 29; tutto il capitolo intitolato *Le Muse in biblioteca* rappresenta una specie di manifesto di questa tendenza critica, peraltro importante e meritoria, che attribuisce particolare risalto ai fini intellettuali della poetica di Virgilio; cfr. anche, *ibid.*, pp. 55-66).

²⁵ L. Spitzer, *History of Ideas versus Reading of Poetry*, “Southern Review” 6, 1941, pp. 584-600, alle pp. 591-93.

²⁶ Andrebbe sempre ricordato che anche nel contesto sociale in cui l’*Eneide* fu prodotta e circolò “la voce...entrava a far parte del testo scritto in ogni fase del suo percorso, dall’emittente al destinata-

scio 'oggettivo' di valori poetici, e in particolare dei valori che costruiscono la 'risposta' del lettore in termini di compiuto e diretto rapporto estetico, di sintetica esperienza capace di riflettere in unità interiore il lavoro coordinato delle componenti artistiche²⁷. La lettura mimetica – così come l'ascolto di una sinfonia o la visione di un dramma a teatro - di fatto sottostà ad un certo numero di vincoli oggettivi, specie di natura dinamica come la necessità del ritmo, la continuità della visione interiore, la coerenza della curva emotiva, l'alternanza delle atmosfere e, naturalmente, la regolazione del tempo nella catena drammatica; la forza di questi vincoli è poi accentuata, nell'epos virgiliano, dal carattere patetico e dalla struttura marcatamente teleologica²⁸. Infine anche l'indugio, lo stato riflessivo e contemplativo della mente è previsto nella continuità della lettura 'naturale', perché è immanente alla forma istituzionale del testo in quanto racconto epico²⁹. Della libera frammentazione di questa continuità a fini critici si deve perciò dubitare, credo, in tutte le circostanze in cui il segmento isolato e reso significativo dall'analisi non è poi sottoposto a una verifica di tipo dinamico e proporzionale, se non è cioè coerente con l'effetto della lettura mimetica come movimento orientato, e non interrotto, della ricezione nell'intero narrativo. Proprio questa indifferenza al riscontro degli equilibri interni del testo nella lettura continua è stata spesso, effettivamente, all'origine di interpretazioni deformanti. Continuità e proporzione sono nell'*Eneide*, e nell'episodio cartaginese in particolare, valori artistici strutturali, che tutti riconoscono, ma sono anche i principi che *par excellence* regolano, specie in regime stilistico di sublimità, l'esperienza della lettura 'naturale', immedesimata³⁰. A ciò va aggiunto che:

- i) in Virgilio l'effetto tragico, come nel grande dramma attico, è effetto d'insieme, non solo momento del pathos teatralmente atteggiato (e in ciò va visto uno studiato superamento dell'emozione discontinua che intuiamo nella *palliata* e riconosciamo, per es., nell'epillio catulliano)³¹;

rio" (G. Cavallo, *Tra "volumen" e "codex". La lettura nel mondo romano*, in AA. VV., *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari 1998, ristampa con aggiornam. bibl. [*princeps* ibid. 1995], pp. 37-69, alla p. 49).

²⁷ Heinze, op. cit. [trad. ital.], p. 297, svolgendo sulle *Georgiche* un'osservazione che a maggior ragione vale per l'*Eneide*: "Né, trattandosi di una poesia di ampio respiro, è possibile interromperla a capriccio: ... perché così va perduto il meglio, l'impressione di unità".

²⁸ Heinze, op. cit., [trad. ital.], spec. pp. 350, 472-73.

²⁹ "Il suo scopo [scil. del poeta epico] si trova già in ogni punto del percorso" (Schiller a Goethe, 21 aprile 1797): cfr. Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 350 e 444; A. Perutelli, *La similitudine nella narrazione virgiliana*, "RCCM" 19, 1977, pp. 597-607.

³⁰ Cfr. Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 408, 413 ("Per avvicinare l'ascoltatore alla trama il poeta deve badare alla continuità della narrazione", altrimenti "alla fantasia... si impone di formarsi una nuova immagine invece di svilupparne una esistente"): da collegare con ciò che è detto sul sublime virgiliano alle pp. 505-10; cfr. anche Fernandelli 2002, op. cit., pp. 189-203.

³¹ "Avete mai riflettuto" dice Diderot in un celebre passo del *Paradosso sull'attore* "sulla differenza fra le lacrime suscitate da un evento tragico e le lacrime suscitate da un racconto patetico?... Gli

- ii) la poetica di Virgilio è in generale organicistica; ma in particolare nell’*Eneide*, come Heinze ha spiegato benissimo, egli sembra aver tratto i criteri fondamentali della sua tecnica epica – unità, continuità, concentrazione, tensione, semplificazione – proprio dallo studio della tragedia greca³²;
- iii) l’epica di Virgilio è, nella sua essenza, “un’epica del sentimento”: e ciò significa che il sentimento costruisce il significato, in quanto la distanza epica – il principio di verità della parola – è sentimentalmente regolata³³.

accenti si imitano meglio ma i movimenti colpiscono più violentemente”. Cfr. per es. Traina, 1970, op. cit., pp. 161-62 (sulla *Pathetisierung* dell’originale tragico nella ‘traduzione artistica’ romana); Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 508-509; Conte 1999, op. cit., pp. 37-41 (sulla distanza del sentimento virgiliano dal pathos neoterico).

³² Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 350-80, 472-99 (una ricapitolazione alle pp. 506-507).

³³ Forse la conquista più importante del libro di Heinze, così riassunta e valutata nelle parole di Serpa, op. cit., p. 19: “La sua autentica novità è nel peso critico assegnato al carattere soggettivo e patetico dell’epos virgiliano, alla scelta poetica per la quale la responsabilità del significato è affidata soprattutto al mondo interiore, alle emozioni di chi agisce nel racconto ma anche di chi è spettatore di quell’agire, sia egli narratore o lettore”. Heinze dimostra che Virgilio tende a presentare i fatti secondo il punto di vista del personaggio in azione e chiama questa costante dello stile virgiliano *Empfindung*. All’*Empfindung* va associato un altro dispositivo dell’affettività, ossia quell’espressione diretta del sentimento che infrange l’obiettività impersonale della voce epica ‘scoprendo’ il punto di vista del poeta: Heinze chiama questa forma di ‘commento’ emotivo o sentenzioso *Subjektivität*. Le due categorie, ridenominate rispettivamente *empathy* e *sympathy*, e associate al principio pöschliano della continuità sentimentale, rappresentano per Otis i costituenti essenziali dello ‘stile soggettivo’ con cui Virgilio riguadagna l’epos allo spirito e alla cultura moderni. “Stile soggettivo”, tuttavia, se pur è una formula che descrive efficacemente l’idea epica virgiliana in rapporto ai modelli omerici, non rappresenta una definizione in assoluto rigorosa: giusti i ridimensionamenti e le precisazioni apportati a questo concetto critico da La Penna (cfr. sotto, n. seg.), che limita la ‘soggettività’ alla *sympathy*, rinominandola “commento lirico” e opportunamente estendendone l’intervento a tutti gli accenti affettivi – quindi non solo quelli espliciti come l’apostrofe o l’epifonema – che esprimono la ‘presenza’ del poeta nella situazione descritta o narrata (1967, op. cit., pp. 220-29; 2002, op. cit., pp. 199-203): il metodo narrativo di Virgilio, dunque, “è una narrazione riportata al punto di vista del personaggio in azione e liricamente commentata dall’autore” (La Penna 1967 [1], op. cit., p. 51). A Conte soprattutto va invece il merito di aver rigorosamente verificato e sviluppato le intuizioni principali di Heinze (e la sistemazione di Otis) ridefinendo l’opposizione di *Empfindung* e *Subjektivität*, (= *empathy* e *sympathy*), in termini istituzionali, di storia e grammatica del genere letterario (spec. 1980, 1999, 2002, opp. citt.): le sue importanti considerazioni sulla funzione del punto di vista nell’epos virgiliano, non unico come in Omero ma variabile e frammentato, produttivo di “polifonia”, sono state poi oggetto di approfondimento narratologico nel lavoro citato della sua allieva Marzia Bonfanti, che dedica specificamente al libro IV (pp. 85-159) un’analisi ampia e ancora meritevole di attenzione, per quanto lo stile espositivo non incoraggi la lettura. Infine, sugli antecedenti antichi di queste indagini (ma anche sul quadro critico moderno in cui esse si iscrivono), è sempre illuminante G. Rosati, *Punto di vista narrativo e antichi esegeti di Virgilio*, “ASNP” 9, 1979, pp. 539-62.

Ora, è vero che questa formazione dinamica e ' lirica ' del punto di vista, modulato attraverso variazioni della distanza psicologica (*sympathy* ed *empathy*, espressioni dell' affettività in genere fra loro coordinate)³⁴, consente proprio quella stabilità e intensità di una prospettiva ' dal basso ' che avvicina l' effetto della dialettica tragica³⁵, e che la massima ricchezza di significato si consegue, nell' *Eneide*, là dove la forza di questa dialettica si fa centripeta e attrae a sé anche l' autorità affermativa, istituzionale, della parola epica³⁶; ma altrettanto vero è che questa stessa profondità, questa stessa vitalità umana del significato non ' chiuso ' che risulta dalla dialettica interna è di fatto espressione, sempre evidente, di un' u-

³⁴ Cfr. n. prec. Definisco qui ' lirico ' sia l' atteggiamento di partecipazione affettiva della voce narrante (La Penna: ' commento lirico ') sia quello che fonde la psicologia del narratore nell' esperienza del personaggio in azione: La Penna (2002, op. cit., p. 202) riconduce geneticamente *sympathy* ed *empathy* alla categoria poetica della *Beseelung*, ben definita come " la tendenza ad animare tutto di sentimenti umani e a ricondurre quanti più fili possibili allo spazio psicologico ", ma sul piano concreto della funzione nel testo definisce i due dispositivi come tendenze contrastanti, l' una (l' *empathy*, strumento di oggettivazione drammatica) disciplinatrice dell' altra (la *sympathy*, espressione di una presenza soggettiva del narratore nel racconto). Conte (1980, op. cit., pp. 68-73; 1999, op. cit., pp. 36-42) conserva e anzi accentua l' idea del contrasto, ma inverte le funzioni, affidando alla *sympathy* il ruolo regolatore (essa rappresenta l' atto con cui la voce epica ri-totalizza il significato dell' azione narrata mentre esso rischia di frantumarsi sotto l' impulso autoaffermativo delle prospettive interne): la *sympathy* dunque limita e riconduce alla *lex operis* la tendenziale degenerazione del racconto verso un policentrismo di tipo drammatico, sostituendo al momento tragico che sintetizza il conflitto in significato una soluzione ideologica portata dall' esterno (di cui la *sympathy* è appunto lo strumento): una soluzione che unifica il senso cristallizzando in " compresenze " i fattori di conflitto (1980, op. cit., p. 61, 1999, op. cit., p. 38). Non è qui possibile affrontare la questione in modo approfondito, ma personalmente sarei dell' idea (come Heinze e Otis, in fondo) di non separare le due ' tendenze ', né in senso sostanziale né nella funzione: mi pare vadano in questo senso i molti casi importanti in cui *empathy* e *sympathy* – così come accade nella tragedia – si trovano in stretto coordinamento nel potenziare l' effetto emotivo (anche attraverso un rapporto di contrasto) di ciò che è al centro dell' interesse (un esempio notevole è discusso sotto, pp. 24-30); non credo d' altra parte che la dialettica tragica realizzi necessariamente, nel momento sintetico, un significato razionale univoco, come è dimostrato proprio dal poeta (Euripide) che più adopera il *deus ex machina*, cioè la soluzione del dramma apparentemente più panoramica e fondante sul piano conoscitivo. Cercherò in un prossimo intervento di dimostrare come proprio nel finale – con *deus ex machina* – di *Aen. IV* questo dispositivo sia stato studiato e applicato da Virgilio con piena coscienza della sua capacità di articolare dinamicamente il significato, di costruirlo di là dalle apparenze ' istituzionali ' per la sintesi interiore e soggettiva.

³⁵ E' evidente che la struttura drammatica oblitera la voce e la prospettiva del ποιητής, non certo la possibilità della *sympatheia*, la quale è in genere esercitata dall' interno della scena in connessione con una caratteristica posizione cognitiva di certi personaggi o, soprattutto, del coro (intuizione, saggezza, vantaggio di informazione, reale o illusorio): la ' simpatia ' interna, così, funziona spesso da catalizzatore emotivo che favorisce l' immedesimazione psicologica del pubblico – l' ' empatia ' – nel personaggio sofferente o nella situazione scenica.

³⁶ Cioè fa della parola istituzionale e della sua ideologia una delle voci che costruiscono il senso.

nica voce, di un'unica visione, che raggiunge e dice la sua verità nella vibrazione del sentimento: e ciò che garantisce oggettività nella tragedia (appunto la dissoluzione della voce poetica nella varietà delle prospettive interne e 'dal basso') è invece fattore e segnale di soggettività nell'epos, dove la forma narrativa è liberata dalla sua natura e sembianza prospettica grazie a una particolare stilizzazione della voce narrante, investita a priori del diritto all'onniscienza e all'autorità sociale (l'ispirazione divina crea insieme la distanza e l'accento, la perfetta conformità della voce al tema): la negazione della relatività, nella parola del poeta epico, dipende proprio dal presentarsi della prospettiva come forza, come mediazione di uno sguardo e di un sapere assoluti³⁷. Nell'*Eneide* l'atteggiamento partecipativo, simpatico e soprattutto empatico, della voce narrante non frammenta il suo oggetto né sviluppa un effetto costante di relatività prospettica (come accade per esempio in Lucano), ma trova un punto di equilibrio, che media verità oggettiva e soggettiva, e che non si spiega – mi pare – solo accentuando il ruolo strutturale della *sympathy*³⁸ o marcando nell'empatia della voce poetica uno strumento di oggettivazione piuttosto che un segnale di soggettività³⁹. Un ulteriore, ma essenziale mezzo artistico che Virgilio adotta per mantenere il tema, sentimentamente accostato e formato, nell'assetto epico, è infatti quello di conservare al racconto la sua necessaria struttura 'oggettiva' – garanzia istituzionale di verità – combinando l'oggettività della distanza, del sapere e della *lex operis*, esternamente salvaguardata, con un altro tipo di oggettività, realizzata sul terreno dell'esperienza estetica: è il mimetismo della lettura, che Virgilio orienta verso una omeopatia di tipo drammatico e 'teatrale', vincolando la ricezione del lettore attraverso quei fattori unificanti di cui prima si è parlato⁴⁰. Ossia: il sentimento che forma la voce poetica e fonde nei contenuti risonanza e interpretazione, si oggettiva nel suo riflesso all'interno del soggetto che legge, come 'costrizione' operata dal sentimento sul sentimento; la misura di autorità epica che si perde nell'attenuarsi della distanza o nella perdita dell'impersonalità è riconquistata come forza coercitiva esercitata dall'imporsi dell'oggetto 'teatralizzato', secondo le regole antiche della

³⁷ Nell'*Eneide* (7.41), tra l'altro, Virgilio riconquista al poeta epico il ruolo del *vates*, del mediatore fra il sapere divino e la vita pubblica: cfr. Horsfall 2000, op. cit., ad v. 41. Dal punto di vista narratologico: Bonfanti, op. cit., pp. 138-39.

³⁸ Conte 1999, op. cit., pp. 38-41, spec. 41: "While the empathetic multiplication of points of view generates a dramatic structure in which individual subjectivities fragment the text as they emerge in their various affirmations of truth, the *sympatheia* of the omniscient narrator is able to recall each fragment to the objectivity of a unitary vision". Cfr. anche A. Perutelli, *Registri narrativi e stile indiretto libero in Virgilio (a proposito di Aen. 4,279 sgg.)*, "MD" 3, 1979, 69 ss.

³⁹ cfr. La Penna 1967 [2], op. cit., p. 223: "Il collocarsi dal punto di vista del personaggio e guardare coi suoi occhi o, meglio, coi suoi sentimenti la situazione, l'azione, le cose, il paesaggio, è un procedimento di oggettivazione diverso da quello prevalentemente icastico... di Omero, ma pur sempre di oggettivazione: altrimenti ogni tipo di oggettivazione drammatica diventa un procedimento di 'stile soggettivo'".

⁴⁰ Cfr. sopra, p. 11.

poetica sublime, e investito di necessità emotiva: ἐνάργεια, atteggiamento lirico della voce narrante (*empathy-sympathy*), struttura teleologica dell'azione formano l'autorità del testo epico moderno che si realizza come autorità diretta dei fatti 'ravvicinati', *rebus ipsis affici*⁴¹, e come oggettività nella 'risposta', συνομοιοπαθεῖν⁴². Un'autorità dunque che pretende di esercitarsi non sul lettore impersonale, ma sul lettore come individuo.

Come accade nei teatri allo spettatore tragico, allo stesso modo anche il lettore di *Eneide* IV è – per così dire – uniformato ritmicamente all'azione, convinto della 'verità' delle *res* proprio nel momento in cui è più stimolata la sua soggettività, la sua capacità profonda di partecipare al tema come soggetto in cui vive il sentimento. Per questo modello di composizione-esecuzione-ascolto c'è del resto un esempio interno, l'apologo iliadico-odissiaco di Enea: è significativo che le varianti maggiori rispetto all'originale omerico siano, in questo caso: la concentrazione del tempo esterno in una unità ben circoscritta (e a sviluppo 'discendente': 1.683 *noctem non amplius unam*); la teatralizzazione della circostanza ('teatro a banchetto'; *actio* di Enea); l'accentuazione dell'atteggiamento corale di ascolto (2.1 *Conticuere omnes intentique ora tenebant*⁴³; 3.716 ss. *Sic pater Aeneas intentis omnibus unus...*); l'importanza e la precisa definizione attribuite alle reazioni emotive del narratore al suo proprio racconto (*horror luctusque*, che si trasformeranno in φόβος καὶ ἔλεος allorché la notte fatale di Troia sarà 'rivissuta'); e infine l'approfondita, diffusa esplorazione di questa esperienza di ascolto nella psicologia di un soggetto che ad essa reagisce (Didone)⁴⁴.

Nel discorso che segue si procederà isolando ed esplorando alcune di queste 'costrizioni' che Virgilio opera sulla ricezione del lettore orientandone decisamente gli affetti e il giu-

⁴¹ Quint. *inst.* 6.36.

⁴² Cfr. sopra, p. 4, n. 11. Per un tentativo di collegare questi aspetti estetici alle poetiche antiche della sublimità (e in particolare al nesso psicologico φαντασία-πάθος), Fernandelli 2002, op. cit., pp. 196-203.

⁴³ Il verso nasce da una attenta rielaborazione di Apoll. Rhod. 1.513-15 (gli eroi ammalati dal canto di Orfeo continuano, ancora dopo la sua conclusione, ad allungare il collo, a tendere le orecchie, restando tutti immobili), che a propria volta trasforma il testo odissiaco (reazione all'apologo di Odisseo a Scheria): in entrambi i casi si tratta di una chiusura di episodio, mentre Virgilio vuole che il lettore 'veda' la scena *primo a che* il racconto si inizi, in modo che il senso visivo dell'*actio* di Enea e del suo pubblico intento permanga mentre si impongono sul primo piano i contenuti di quel racconto.

⁴⁴ In verità anche un certo rispecchiamento della struttura 'eziologica' fra racconto di I e di II livello (come è giunto Enea in Italia / come è giunto a Cartagine) crea uno scarto dal modello omerico e, al contempo, accentua il senso di un coinvolgimento 'normativo' dell'ascoltatore-lettore nell'esecuzione del racconto: "When *aitia* are present... they tend to link the poet's utterance to the audience's experienced world" (M. Depew, *Mimesis and Aetiology in Callimachus' Hymns*, in M.A. Harder, R.F. Retguit, G.C. Wakker, *Hellenistica Groningana. Callimachus*, Groningen 1993, pp. 57-77, alla p. 59): e *aition* è – a differenza di quanto accade nell'*Odissea* – il racconto di Enea per il pubblico della città in cui il tempio principale è decorato con le scene della guerra di Troia. Sul simbolismo del lettore interno cfr. anche sotto, pp. 51-52.

dizio, e ‘venendo meno’ così allo schema critico per cui tragedia = libertà (di sentimento e interpretazione) = ambiguità. Cercherò inoltre di valutare il peso relativo di questi aspetti suggestivi della composizione, indagandone il rapporto con la struttura poetica e con le forme del *πῶθος* che specificamente realizzano, nel libro IV dell’*Eneide*, l’effetto tragico.

1. Μίμησις: *personaggio e lettore dopo l’apologo.*

“L’uditore-spettatore deve trovarsi in uno stato costante di tensione sensibile, non deve poter riflettere e deve seguire appassionatamente l’azione. La sua fantasia è del tutto ridotta al silenzio, non le si può chiedere nulla; anche ciò che è solo narrato deve in qualche modo essere portato a rappresentazione” (Goethe in *Poesia epica e poesia drammatica*, 1827)⁴⁵.

Il carattere lirico-partecipativo della parola di Virgilio nell’*Eneide* è un tema critico che, sul piano generale, non ha certo bisogno di una ridefinizione. A partire da questa base acquisita, tuttavia, si possono - e si devono - ancora sviluppare esplorazioni di aspetti specifici, uno dei quali è certamente l’analisi di questo particolare atteggiamento dello stile in termini più schiettamente estetici, di poetica degli effetti. Sotto questo profilo l’episodio cartaginese nel suo insieme offre riscontri di eccezionale interesse, poiché in esso si costruisce - con calibrata gradualità e sensibilità - l’assetto di ascolto del ‘nuovo’ lettore dell’epos: come si è detto, il lettore non solo ‘comunitario’ ma anche - e anzi soprattutto - individuale⁴⁶.

⁴⁵ Qui Goethe oppone l’attività ideale del mimo a quella del rapsodo, in un quadro di *Wirkungsästhetik* (cfr. Szondi, op. cit. [trad. ital.], pp. 62-76). Le parole che precedono la citazione qui riportata rivestono a propria volta un interesse per il presente discorso, poiché gettano luce sull’apologo di Enea come situazione intermedia fra mimesi epica e drammatica: “la cosa migliore sarebbe che [il rapsodo] leggesse dietro un sipario, in modo che si possa far astrazione della sua persona... Per il mimo il caso è opposto: egli si presenta come individuo determinato, vuole che ci si interessi esclusivamente a lui e si partecipi del suo ambiente immediato, che si partecipi delle sofferenze della sua anima... che ci si dimentichi di se stessi di fronte a lui”.

⁴⁶ Il lettore-ascoltatore qui proiettato all’interno del racconto (Didone) è una figura che ‘assomiglia’ eticamente al narratore (1.630 *non ignara mali miseris succurrere disco*); è competente sui contenuti intesi come *publica materies (picturae* della guerra di Troia: 1.453-93; alla fine de libro la regina *blande et docte percontat*); ha straordinaria capacità di concentrazione e sensibilità di ascolto (*Conticue-re...*; per Didone - 4.14 - l’ospite-narratore *canebat* le sue peripezie); e in particolare ha una vivacità immaginativa, condivisa con il narratore stesso, capace di promuovere la profondità e la forza del sentimento a valore critico, a valore di coscienza: è la fisionomia personale del ‘lettore sublime’ (cfr. il titolo di Conte sotto citato) costruita da Lucrezio con l’*exemplum* di Ifigenia di 1.80 ss., una vera iniziazione estetica. Anche il Catullo dell’epillio 64 prevede gesti ‘formativi’ iniziali nei confronti del suo lettore: ai vv. 60-62 (*maestis Minois ocellis | saxea ut effigies bacchantis, prospicit, e h e u, / prospicit...*) il poeta che ‘contempla’, nella fantasia, il manufatto, è attratto dall’efficacia artistica dell’immagine al *συννομοιοπαθεῖν*: di qui il mimetismo, con la sua accelerazione emotiva, è contagiato al lettore, già immerso in un’azione fantastica ancora più mediata e complessa (cfr. L. Candili, *Viamque*

Nella serrata compagine di questo episodio sono accolti, in posizione fortemente anticipata rispetto ai modelli epici principali:

- (i) un tema di spiccato interesse psicologico, che porta al centro dell'attenzione l'interiorità femminile (libro I: libro III in Apollonio; tema assente in Omero);
- (ii) l'apologo retrospettivo del protagonista, inteso come *re-narratio* (libri II-III: libri IX-XII nell'*Odissea*; tema assente in Apollonio);
- (iii) lo sviluppo del tema erotico (avviato nel libro I, sempre attivo nei libri II-III) in un'esperienza psicologica compiuta e rappresentata come intero drammatico, come autonoma 'tragedia' (libro IV: i libri III-IV di Apollonio fungono da premessa di un adempimento tragico extratestuale; non c'è corrispondenza nell'*Odissea*, dove, tra l'altro, dopo l'apologo, i destinatari del racconto non rappresentano il centro dell'interesse psicologico-drammatico).

In questi tre passaggi la presentazione epica dapprima stabilisce le sue proprietà, esprimendole – come già ricordato – all'interno di una nitida cornice imitativa, la *Leitzitat* odissea (libro I)⁴⁷; quindi la struttura poetica assume sul piano dei contenuti la relazione comunicativa esterna (narratore-pubblico), immergendo nel sentimento vissuto sia il ruolo del narratore (Virgilio proiettato su Enea) sia l'atteggiamento del pubblico (l'ascoltatore esterno assimilato al gruppo interno: 2.1 *Conticuere omnes...*); le reazioni di Enea alla sua propria *renarratio*, d'altra parte, formano la 'monodia' della risposta individuale entro la cornice collettiva di concentrato e ammirato silenzio che rappresenta la ricezione. Infine: l'ascolto dell'apologo ha sovrapposto l'esperienza del lettore a quella dei personaggi, in senso sociale e in senso individuale; il rapporto empatico-simpatetico di Enea con la sua stessa

adfectat Olympo. Memoria ellenistica nelle "Georgiche" di Virgilio, Milano 2001, pp. 107-109). Alcune prospettive critiche sul lettore virgiliano e sulle sue premesse sociologiche e culturali: Smereka, op. cit., *passim*; H.W. Clarke, *Homer's Readers*, Newark 1981, spec. pp. 144-76; K. Quinn, *The Poet and His Audience in the Augustan Age*, "ANRW" 1981, II 30, 1, pp. 76-180; M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari 1995, pp. 207-69; S.F. Bonner, *Education in Ancient Rome*, London 1977, pp. 250-327; G.B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991, spec. pp. 9-52 (il capitolo sul 'lettore sublime'); Horsfall 1991, op. cit., spec. pp. 29-53 e 55-66 (cap. V, *Doctus et lector*); del medesimo autore cfr. anche la – pur non favorevole – recensione al libro di Citroni sopra citato, in "Vergilius" 42, 1996, pp. 157-61, con utile discussione bibliografica; R.J. Starr, *Vergil's Seventh Eclogue and Its Readers: Biographical Allegory as an Interpretive Strategy in Antiquity and Late Antiquity*, "CPh" 90, 1995, pp. 129-38; *The Flexibility of Literary Meaning and the Role of the Reader in Roman Antiquity*, "Latomus" 60, 2001, pp. 433-45; J. Pucci, *The Full-Knowing Reader. Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*, New Haven – London 1998; D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001, pp. 1-8; L. Edmunds, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore 2001, pp. 39-62, 108-31.

⁴⁷ Cfr. sopra, p. 4, n. 14.

storia ‘rivissuta attraverso il racconto’ forma una disciplina dell’ascolto dopo aver definito l’ethos del tema (un racconto che ci coinvolge per la sua serietà, non una sequenza di argomenti che avvengono) insieme con il modo della sua esposizione (la brevità)⁴⁸. Ma in questa sovrapposizione dell’esperienza estetico-emotiva esterna a quella interna, Virgilio costituisce anche i presupposti perché il lettore recepisca il seguito del racconto sulla linea di una particolare elaborazione di quell’esperienza comune della visione e dell’ascolto: e cioè sulla linea della psicologia di Didone. La sensibilità del *συνομοιοποθεῖν* nella tragedia del IV libro, e quindi la stessa capacità di valutazione morale del lettore, dipendono infatti largamente dalla possibilità di quest’ultimo di recepire il processo erotico – per così dire – *per adfinitatem et differentiam*, come scarto cioè rispetto a un movimento interiore proprio e ‘convissuto’, che ha a lungo investito di pietà, timore, ammirazione valori condivisi. Dopo la presentazione della regina come gemella morale di Enea nel libro I, nel IV questa è la nuova base, di natura prevalentemente psicologica, da cui si forma l’attitudine partecipativa dell’esperienza di lettura.

Ogni nuova impressione, ogni nuova vibrazione del sentimento, ogni progresso introspettivo che si realizza nel lettore, corrisponde d’altra parte, sul piano artistico, a un nuovo passo nella caratterizzazione del personaggio; e l’intensità e la precisione degli effetti, alla calibrata orchestrazione dei mezzi:

“Credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.
Degeneres animos timor arguit. Heu quibus ille
iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!” (vv. 12-14).

Questi versi del IV libro appartengono al primo tratto del discorso di Didone, in cui un movimento interno diviso fra ansiosa repressione (v. 9 *quae me suspensam insomnia terrent!*) e impulso a dichiararsi (vv. 10-14) si esprime alla fine in una serie di esclamazioni (*quae...insomnia... / quis novus... hospes / quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis! / ... / ... Heu quibus... / ... Quae bella...!*), inframezzate da una constatazione che assorbe le emozioni in una cornice razionale (*Credo equidem...*) e poi addirittura ancora il pensiero a una verità generale: *degeneres animos timor arguit*. Il movimento che, dopo la

⁴⁸ Alla fine del libro I (vv. 750-56) Didone rivolge ad Enea una serie di domande sulla guerra di Troia, le quali sembrano scaturire dall’avidità di racconti avvincenti: questo spirito si contagia anche alla richiesta finale, presentata in *oratio recta* (vv. 751-56: *casus Troiae, errores*), cui Enea risponde nell’atteggiamento opposto (*blanda recusatio*, negazione di un racconto intrattenitorio, proposito di narrare l’essenziale, ossia *breviter*). In termini di poetica par di riconoscere, nelle tensioni e nella soluzione professate, un orientamento peripatetico più che specificamente callimacheo (il rifiuto della narrazione *διηγηκός* di ascendenza odissea è innanzitutto rifiuto del *πολύμυθον* e dei *mirabilia* di tipo ‘ciclico’, in nome di una narrazione unitaria ed essenziale, tutta orientata verso il suo momento decisivo, la peripezia della notte – e del destino – di Troia): Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 62-64; *διηγηκός* in Aristotele e Callimaco: l’essenziale in R. Hunter, *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*, Cambridge 1993, pp. 190-95.

serie esclamativa, distende il discorso al v. 12 e poi irrobustisce il proprio fondamento razionale nell'epifonema nel verso successivo, si presenta evidentemente come 'intenzione', e come espressione del controllo morale sul tema, ma il suo intimo itinerario resta in effetti di tipo associativo, essendo il pensiero governato ancora, nel profondo, dalla continuità psichica di tre modi della visione: la visione concreta dell'*actor* Enea (2.2 *Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto...*); la visione fantastica dei contenuti narrati (libri II e III); e la visione onirica (cfr. 4.3-5; 9). Il sistema associativo, appena si rende percepibile, rivela gradualmente la portata e il dinamismo dell'esperienza in atto, richiamando componenti psicologiche anche da lontano: allora i ricordi profondamente interiorizzati che determinano il discorso di Didone nella sua concretezza verbale e nel suo intimo movimento, si rivelano anche come 'ricordi' del lettore che un'altra logica associativa, espressione della struttura profonda del testo, riaccende nella memoria.

È questo un primo, notevole caso di sovrapposizione dei processi interni al lettore su quelli interni al personaggio. Quando il discorso di Didone transita dall'espressione ammirata della figura fisica di Enea (*quam sese ore ferens, quam forti pectore et armis!*) alla constatazione distensiva del v. 12, e poi ancora alla *sententia* del v. 13, proprio il tratto più marcato, e perciò più intenzionale, del suo discorso (*genus... deorum / degeneres animos*) rivela nello *schema etymologicum* la propria intima natura associativa⁴⁹: e in effetti questa serie di passaggi intensifica progressivamente l'evocazione di un luogo del I libro di grande importanza sia come premessa psicologica (delle parole di Didone) sia come momento dell'azione narrata (per la memoria del lettore).

Si tratta della prima apparizione di Enea alla regina, una scena che si svolge sotto l'accorta e onnipotente regìa di Venere. Alle spalle dei versi del IV libro ci sono soprattutto il ricordo delle sembianze deificate di Enea, (v. 589 *os umerosque deo similis*), così come si erano manifestate a Didone⁵⁰; quindi un passaggio del ringraziamento di Enea, in cui l'eroe dichiara con parole solenni, e destinate a ricorrere, l'immensità delle sofferenze troiane (vv. 597 ss. *O sola infandos Troiae miserata labores, / quae nos reliquias Danaum, terraeque marisque omnibus exhaustos iam casibus... / urbe domo socias...*); infine un gruppo di versi che rappresenta la risposta della regina, all'interno (emozione) e all'esterno (discorso):

⁴⁹ Già al v. 3 (*multa viri virtus animo... recursat*), l'etimologia aveva funzionato, in una cornice suggestiva (*cura*, v. 1, *recursat*, v. 3, *cura*, v. 5), come sensibile strumento introspettivo (cfr. J.J. O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor 1966, pp. 127-28): lo *schema etymologicum* che qui accosta l'oggetto del desiderio (*vir*) al segno della sua nobilitazione sociale (*virtus*, poi rinforzato da *honor*), esprime la compressione e insieme la mobilità della psiche, tanto assediata quanto astuta nell'aprir varchi all'assedio.

⁵⁰ Cfr. anche l'espansione icastica che favorisce, nella similitudine dei vv. 592-94, il sovrapporsi della visione del lettore a quella del personaggio: *quale manus addunt ebori decus aut ubi flavo l'argentum Pariusve lapis circumdatur auro*.

Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido,
casu deinde viri tanto... (vv. 613-14)
“tune ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae
alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam? (vv. 618-19).
[...]
Me quoque per multos similis fortuna labores
iactatam hac demum voluit consistere terra;
non ignara mali miseris succurrere disco” (vv. 628-30)⁵¹.

La matrice psichica delle associazioni nel discorso di Didone ad Anna (4.11-12-13a) risiede dunque in questo primo incontro con Enea, una situazione in cui il nesso di *primus aspectus e casus tantus viri* si stringe subito, nell'animo della regina, sotto la spinta di un'emozione di natura erotica (*Obstipuit...*). Molto incisa è anche la premessa 'omeopatica' ("*Me quoque... / iactatam...*") che favorirà l'irritamento di Didone durante il racconto dell'ospite. Le associazioni depositate sulla superficie del discorso ai vv. 11 ss. di *Aen. IV* sollecitano al contempo, e progressivamente, la memoria verbale-drammatica del lettore, che nella sua mente sviluppa il processo introspettivo: ciò che noi, penetrando la superficie del testo, 'ricordiamo' (e cioè i tratti poeticamente ben marcati di quel primo incontro fra Didone ed Enea) è anche la causa profonda dello specifico 'comportamento verbale' della regina nel dialogo con la sorella: l'incremento di sensibilità e profondità nella comprensione psicologica del personaggio è allo stesso tempo un gesto della caratterizzazione poetica attraverso etopea.

Ma non basta. Anche altre associazioni, sollecitate dalla parola poetica, si creano nella memoria del lettore. Nel dialogo letterario con le *Argonautiche*, che Virgilio, come è ben noto, tiene vivo e regola con grande maestria all'inizio del *Didobuch*⁵², la singolare enunciazione della massima al v. 13a (*degeneres animos timor arguit*) assume valore distintivo rispetto al modello ellenistico, dove l'amore di Medea è bensì causato e nutrito in modo simile a quello di Didone (Apoll. Rhod. 3.453-58 "davanti ai suoi occhi si formavano ancora le immagini di ogni cosa: l'aspetto di Giasone e l'abito che indossava, come parlava..."), ma l'elemento patetico che arroventa l'eros è nitidamente separato dall'*admiratio* (vv. 459-62 "tremava per lui...e già lo piangeva per morto senz'altro..."; Giasone stesso è, in figura, una τρήρων πελειάς)⁵³. Non c'è stimolo morale che si associ a quello della bellezza semi-

⁵¹ Per la possibile base omerica (incontro di Odisseo e Circe) di questa scena, cfr. Knauer, op. cit., pp. 177-80.

⁵² Cfr. spec. Nelis, op. cit., pp. 125-46.

⁵³ Vv. 541 ss. e 558 ss. L'amore di Medea continua ad alimentarsi dell'angoscia per la vulnerabilità dell'amato via via che questi si avvicina alla sua prova eroica (vv. 753 ss.). Sullo sfondo della composizione virgiliana c'è forse anche 3.402 ([*Aeeta loquens*] "Εἰ γὰρ ἐτήτυμόν ἐστε θεῶν γένος..."), che realizza nella situazione epica il mitema 'prova dell'origine divina', ed è segnalato come riferimento da Nelis, op. cit., p. 467.

divina nella passione di Medea, che cresce secondo la ferrea logica dell'*ut vidi, ut perii* virginale: l'animo di Didone, invece, – e ben prima dell'intervento di Amore – associa immediatamente all'impulso erotico prodotto dalla bellezza l'ammirazione morale (*Aen.* 1.613-14 *Obstupuit...l deinde...*), un'ammirazione che sorge dal profondo del carattere e dal centro dell'esperienza (vv. 628 ss. *Me quoque... similis fortuna...*). Tradotto in termini estetici: "l'ascoltatore non deve solo interessarsi agli stati d'animo [di Didone], ma deve accalorarsi per il personaggio nella sua interezza, come ha evidentemente fatto il poeta stesso"⁵⁴.

L'apologo dell'eroe (assente in Apollonio) ha dunque riscaldato la componente ammirativa, morale-ideale dell'eros, ma la sua esecuzione ha anche prodotto un altro effetto, di tipo schiettamente psicologico, che il ricordo apolloniano aiuta a ricevere con maggior pienezza e precisione. Quando la regina pronuncia la massima del v. 13 (*degeneres...*), la tensione del sentimento rilancia il processo associativo, evidentemente a partire dall'idea del *timor*, da Didone troppo partecipata emotivamente per non trasfigurarsi in compiuta φαντασία produttiva di πάθος⁵⁵: ciò che Enea non ha temuto, i pericoli affrontati, si ripresentano in un attimo alla mente della regina, come replica dell'esperienza narrata dall'eroe – e convissuta dai suoi ascoltatori – nell'apologo: *H e u quibus ille / iactatus fati!*, ella esclama all'improvviso, con espressione significativamente pittorica (*iactatus*) e dopo una chiusura ritmica dell'enunciato (la dieresi bucolica) che esprime il rifluire nell'animo della *cura*⁵⁶. E poi

⁵⁴ Heinze, op. cit. [trad. ital.], p. 165. La maturità personale e la durezza dell'esperienza già vissuta, la forza di carattere che ha consentito il superamento di prove e l'assunzione di responsabilità estreme, una lungimiranza che deriva dalla capacità di comprendere la verità comune dei casi umani: Virgilio marca la dignità di regina del personaggio spingendolo verso la portata morale (*humanitas* nel I libro, *magnanimitas* nel IV); e per farlo lavora a fondo su biografia, ethos e anche psicologia, pervenendo a un risultato nuovo, ancorché intensamente sintetico, specialmente grazie alle componenti attinte dal dramma: cfr. ancora Heinze, op. cit. [trad. ital.], spec. pp. 153, 156-57, 165-66; Otis, op. cit., pp. 72-76, 92-93; La Penna 1967 [1], op. cit., pp. LXIX-LXX; Collard, op. cit., pp. 138, 142-43.

⁵⁵ Per esprimersi con *subl.* 15.1-2: cfr. anche sotto, pp. 51 e 53.

⁵⁶ L'uso della dieresi bucolica nell'*Eneide* è raro (*Ecloghe* 9%, *Georgiche* 1,7%, *Eneide* 0,6%; due soli casi nel libro IV) e quindi stilisticamente mirato: "La d.b.... va considerata dal punto di vista della struttura dell'enunciato, che essa modifica con il suo intervento, provocando la fine o una sospensione del discorso e l'avvio del successivo: il pensiero pertanto è impedito di adeguarsi pigramente all'estensione dell'unità ritmica e nella nuova ripresa viene sollecitato a liberarsi dalle strette del μέτρον, per segnalare nella residua parte di esso qualche elemento di particolare rilievo" (G. Pascucci, s.v. "dieresi bucolica" in *Enc. virg.*, II, Roma 1985, pp. 65-66, alla p. 65, che qui parafrasa con poche aggiunte M.R. Lucot, *Ponctuation bucolique, accent et émotion dans l'Énéide*, "REL" 43, 1965, pp. 261-74, p. 261). Nel caso presente la dieresi bucolica isola l'epifonema, consentendo alla lettura recitata un respiro, cui la movenza avviata da *heu*, marca di *initium abruptum* (cfr. Horsfall 1999, op. cit., ad vv. 293 e 594) finisce dunque per contrapporsi: l'effetto è in linea con l'uso epico virgiliano di questa incisione, che propizia uno sviluppo di drammaticità o patetismo nel secondo emistichio, specie quando coincidono – come in questo caso – la situazione di parlato e la clausola con tre accenti di parola (cfr. Lucot, op. cit., spec. pp. 265 e 272). La straordinaria sensibilità etopoietica di Virgilio

ancora: *quae bella exhausta canebat!* (v. 146). Medea trepidava nella visione mentale di Giasone in preda al pericolo; addirittura reagiva già alla sua morte (*Argonautiche* 3.459-62). Soprattutto la prima esclamazione della regina cartaginese sembra rappresentare uno stato analogo di perdurante e ansiosa visionarietà. Ma entrambe le espressioni di Didone (vv. 13b-14a; 14b) sono, in un senso complesso, dense di esperienza vissuta e vivente. La prima esclamazione (*Heu quibus... iactatus fatis!*) corrisponde alla sezione ‘odissiacca’ dell’apologo (libro III), la cui impressione dunque è più vicina: *iactatus* è il centro emotivo della frase, una scelta fortemente espressiva e ancora una volta ricca di memoria interna (cfr. 1.3; 628-29 *Me quoque per multos similis fortuna labores / iactatam...*)⁵⁷; la seconda esclamazione (*quae bella exhausta...!*) rimanda invece alla sezione ‘iliadica’, quella più lontana: anche in questo caso il termine più inciso, per espressività e ricercatezza, il participio *exhausta*, riporta al passo del primo incontro (vv. 597 ss. *O sola infandos Troiae miserata labores... / quae nos... / omnibus exhaustos iam casibus...*)⁵⁸. Le due parti dell’apologo sono così rievocate, nella coppia esclamativa, secondo un coerente ordine psicologico; *casus Troiae* ed *errores* si ripresentano tradotti in αἴσθησις, in una nuova unità psicologica; l’intreccio di

mostra qui come l’ardore della passione e l’attività fantastica che ad essa è connaturata non conoscano soluzione di continuità anche quando il discorso assume un assetto ostentatamente controllato, addirittura una posa di saggezza. In questo caso il giogo razionale imposto all’impulso affettivo del discorso si mostra subito nella sua artificiosità creando l’anomala articolazione ritmica del verso (e all’effetto collabora la mancanza di varietà dei quattro dattili consecutivi racchiusi dalla dieresi), ma anche formando un assetto innaturale del pensiero, giustamente sottolineato da Heyne (“Invertit orationem: credo eum prolem deae esse, quandoquidem fortitudo ac constantia in ferendis laboribus ac periculis generosam ac divinam originem arguit”). Quanto mai vale qui – applicato alla tecnica del verso – il noto principio spitzeriano secondo cui “una particolare espressione linguistica è... il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito”. Sull’uso espressivo della dieresi bucolica osservazioni importanti e ricca bibliografia si trovano ora in M. Tartari Chersoni, *La dieresi bucolica nelle Satire di Persio*, “BStudLat” 31, 2001, pp. 432-57.

⁵⁷ Nel proemio *iactatus* è il ‘luogo verbale’ in cui il paradigma epico evocato (Odisseo) è portato per la prima volta ad assumere le nuove coloriture dell’eroismo virgiliano: da *πολλῶν δ’ ὄ γ’ ἐν πόντῳ πάθει ἄλγεα* (*Od.* 1.3) a *multum ille et terris iactatus et alto / vi superum* (*Aen.* 1.3-4) sono incrementate le proporzioni dell’esperienza e il suo carattere di pathos (molto altro su questi rapporti nell’attento lavoro di A. Cavarzere, *Il ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΟΣ Enea*, “Lexis” 20, 2002, pp. 79-86). Nelle successive occorrenze (cfr. in part. 6.692-93) il verbo conserva dunque di necessità una marcata capacità evocativa, che riporta la mente in questo punto cruciale dell’intonazione e della caratterizzazione.

⁵⁸ Forbiger, accogliendo un suggerimento di Wunderlich glossa: “*exhausta*: tolerata, adiuncta tamen magnitudinis et molis notione”. In termini di etopea, però (siamo in *oratio recta!*), lo scarto stilistico vale come caratterizzazione psicologica: qui la connotazione icastica del termine scelto rappresenta lo stato mentale visionario, affettivamente sollecitato, di Didone; la nobiltà di eloquio che conviene al rango regale è anche l’a priori mimetico che apre campo alle deviazioni del linguaggio dall’espressione piana. Sull’uso metaforico del participio *exhausta* (che non si incontra prima di Virgilio epico) e sulla sua genesi e fortuna, cfr. il commento di Austin *ad* v. 14.

ammirazione, impulso alla *sympatheia*, tensione fantastica che forma l'immagine interiore dell'amato negli *insomnia* e poi oltre (4.1-5, 9) si riflette – in *oratio recta* – nel confluire dei contenuti emotivi (*quibus... fatis...! quae bella...*) verso il verbo che chiude il pensiero, il pittorico e insieme empatico imperfetto *canebat* (immagine e parola ancora durano nella mente)⁵⁹. È questo anche il suggello di diverse, significative associazioni, di ruoli e di esperienze vissute (1.1-4 *Arma virumque cano qui... /... fato profugus... / multum ille et terris iactatus et alto / vi superum*; 3.716-17 [*pater Aeneas*] *fata renarrabat divom cursusque docebat*; 4.14 *Heu quibus ille / iactatus fati! quae bella exhausta canebat!*)⁶⁰.

Virgilio dunque sovrappone per largo tratto l'esperienza interna del pubblico a quella del personaggio in azione (entrambi rapiti ascoltatori dell'apologo di Enea), e poi imposta, nella mente del lettore, uno stretto rapporto fra penetrazione introspettiva (nelle profondità del personaggio) e penetrazione mnemonica (nella tessitura poetica del testo): Didone muove così il suo primo passo nell'azione tragica del libro IV in un momento in cui le tecniche della caratterizzazione indiretta e, soprattutto, diretta rimodellano la relazione del lettore al personaggio non solo accentuando la sensibilità psicologica, ma anche sfruttando il dinamismo del processo erotico che tormenta Didone per richiamare e riconfigurare quasi senza sosta, dall'interno, il ritratto morale formatosi 'oggettivamente' nel I libro. Nella struttura tragica dell'azione, infatti, perché si produca il pieno risultato emotivo-conoscitivo del *συνομοιοπαθεῖν*, l'interesse psicologico e il tema morale non possono rimanere in uno stato di sospesa coesistenza (come accade per esempio nelle *Argonautiche* o nel carme 64 di

⁵⁹ Certamente nel ricordo di Apoll. Rhod. 3.453-58, versi sopra citati. Il commento di Conington a *canebat*, ossia "Virgil may have been identifying the narrative of Aeneas with his own heroics", passa da possibilità a certezza (e dimette ogni elusività) sostituendo *Virgil* con la *persona loquens*, Dido.

⁶⁰ Virgilio sfrutta ancora una volta l'elevata dignità del *sermo regalis* per articolare il senso secondo le proprie molteplici esigenze: *canebat*, giustificato stilisticamente dall'etopea e dal retroscena odissiaco (Odisseo 'è come' un aedo: 11.368; cfr. 8.487-98), da un lato aderisce alla caratterizzazione psicologica (mentre Didone designa un'azione oggettiva – il racconto di Enea – esprime anche l'effetto – l'incanto – che essa e il suo *actor* hanno sortito su di lei); dall'altro rinsalda come tecnicismo la relazione metapoetica fra i due narratori e i due strati di pubblico (interno ed esterno). Per lo spettro e le articolazioni semantiche di *canolcanto* è ancora molto utile G. Burzacchini, *Cantores Euphorionis*, "Sileno" 4, 1978, pp. 179-84; cfr. anche E. Zaffagno, s. v. "*canolcanto/cantus*" in *Enc. virg.*, I, Roma 1984, pp. 648-49. In un contesto di sociologia della ricezione: Cavallo 1998, op. cit., p. 48; in termini di arte poetica: G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, p. 21; E. Fraenkel, *Some Aspects of the Structure of Aeneid VII*, "JRS" 35, 1945, pp. 1-14, alla p. 2 (ora anche in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Roma 1964, pp. 145-71, alla p. 148); L. Faedo, *L'inversione del rapporto poeta-Musa nella cultura ellenistica*, "ASNP" 39, 1970, pp. 377-86; C.O. Brink, *Horace on Poetry. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, p. 114; G. Polara, *Precettistica, retorica e tecnica poetica nei proemi della poesia latina*, in id. *Undici studi di letteratura latina*, Napoli 2000, pp. 32-33; Horsfall 1999, op. cit., ad v. 698; Cavarzere, op. cit., pp. 84-85 (con opportune precisazioni relativamente al contributo citato di Fraenkel).

Catullo), ma devono entrare in un rapporto dinamico orientato a una sintesi, che realizzi la fine significativa dell'azione centrata sull'eros: nell'esordio di *Aen.* IV la dialettica interna alla regina tra passione e identità morale si avvia ponendo il secondo termine come 'idea di sé' del personaggio, come coscienza matura di una 'forma della vita' che è aspetto coerente dell'esperienza – delle sofferenze, delle decisioni, delle azioni ormai oggettivatesi nella *fama prior*⁶¹. Proprio il radicamento interiore, il profondo sentimento dell'identità morale come valore attivamente costituito nel βίος (un altro elemento che distingue in modo decisivo Didone dalle fanciulle protagoniste di ἐρωτικά παθήματα in Apollonio e Catullo) rappresentano la risorsa cognitiva e il tratto di autonomia che consentono, in un punto critico, il riordino del pathos nell'ethos; ossia la sintesi della 'decisione tragica' che nega la vita ricostituendo l'identità⁶².

È importante ribadire che all'inizio del libro IV la vivacità della psicologia, che in primo luogo sviluppa la familiarità del lettore con le motivazioni interne del personaggio, è anche uno strumento atto a esplorarne la portata morale, a illuminarne cioè, proprio mentre si produce lo sforzo di resistenza e si rivela la parte più vulnerabile della personalità, le energie attive, le capacità di comprensione, valutazione e autosuperamento che sono necessarie per trasformare il puro contrasto interiore in azione tragica. Questa premessa si realizzerà del tutto nei versi che rappresentano la 'peripezia interna' del libro IV, non per caso i più intensamente introspettivi e più esplicitamente collegati alla tragedia dell'intero episodio cartaginese. Ce ne occuperemo tra poco.

2. *Sympathy: personaggio e lettore nella crisi tragica.*

Un secondo esempio molto notevole e, anzi, unico nel suo genere, di intreccio fra l'esperienza percettiva-emotiva del lettore e quella del personaggio in azione è dato dal contesto in cui è inserita la famosa similitudine delle formiche (4.402-407). Questi versi occorrono in un brano che sulla superficie ha un carattere transitorio, di connessione tra due momenti forti (ossia tra l'ultimo sfogo di Didone con Enea, vv. 362-92, e l'ultimo tentativo della regina di trattenere a Cartagine, attraverso Anna, l'eroe, vv. 416-49): esso in realtà ha anche un'altra funzione, di natura strutturale, poiché si fissa qui la separazione 'ritmica' del racconto, fra una rapida progressione dei fatti, che ridisegna il corso epico (la partenza dei Troiani da Cartagine), e l'assorbimento e la dilatazione di essi nelle profondità di una – ormai isolata - psicologia: premessa di un avvento pieno della tragedia. In accordo con questo importante valore architettonico, il passo nel suo insieme ha anche una marcata identità espressiva, caratterizzata in particolare da una tendenza della voce del poeta a lasciare pro-

⁶¹ Didone ad Enea: *te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior* (4.321-23).

⁶² Cfr. sotto, pp. 30ss.

gressivamente l'assetto mimetico fino a trovare il suo momento pieno in una memorabile, e tragicamente atteggiata, espressione di *sympathy*:

Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis? (v. 412)⁶³.

L'epifonema, in questo caso, è particolarmente 'cinetico' perché mentre completa, sul piano espressivo, una progressione, è riferito, sul piano semantico, a uno sviluppo: il racconto sta raggiungendo il vertice della piramide tragica e accumula in un punto memoria interna, tensione morale, energia emotiva subito prima che l'azione si disponga secondo l'assetto discendente della catastrofe (vv. 450 ss.)⁶⁴.

Il primo gesto con cui la voce poetica prepara il crescendo della *sympathy* è una mossa non troppo esplicita, rappresentata dal commento con cui Virgilio rivela il vero sentimento che Enea prova preparandosi a lasciare Cartagine (vv. 393-96 *At pius Aeneas... / ... / multa gemens magnoque animum labefactus amore / iussa tamen divom exsequitur classemque revisit*): mai, però, nel corso dell'episodio cartaginese la voce del poeta aveva toccato il lato passionale degli affetti di Enea, mai era andata così in fondo⁶⁵; il pathos della resistenza dell'eroe alle parole di Anna, poco più avanti (vv. 437-49), non fa che espandere questo passaggio, intensissimo eppure raccolto in un istante, quasi dissimulato. Segue la rappresentazione dei preparativi per la partenza da Cartagine: qui Virgilio drammatizza lo schema descrittivo 'somma' (vv. 396 *iussa tamen divom exsequitur...*) – 'dettaglio' (vv. 397-400 *Tum vero Teucrici incumbunt...*)⁶⁶, e lo fa in un modo che colpisce la sensibilità del lettore esperto, poiché dapprima il poeta sviluppa tutta la descrizione come spettacolo sottoposto

⁶³ Il modello diretto cui si pensa per il v. 412, come si sa, è Apoll. Rhod. 4.445-47 (Σχέτλι' Ἔρως...; cfr. anche Cat. 64.94 ss.; e Nelis, op. cit., pp. 164-65): questo testo, però, a propria volta sembra attingere al topos degli inni al potere di Eros che si incontra nella tragedia: per cui cfr. per es. Eur. *Hipp.* 525 ss.; E. Cerbo, *Gli inni ad Eros in tragedia*, in AA. VV., *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, a cura di R. Pretagostini, II, Roma 1993, pp. 645-56; e soprattutto Conte 1999, op. cit., pp. 39-40. Per questo tipo di apostrofe, altri riferimenti utili in Pease, op. cit., *ad l.*

⁶⁴ Cfr. sopra, p. 3; e sotto, pp. 30ss.

⁶⁵ Nell'unico altro passo confrontabile – vv. 281 (*dulcisque relinquere terras*) e 292 (*tantos... amores*) – l'espressione del sentimento di Enea è decisamente più indiretta. La reticenza di Virgilio a esplorare e manifestare i moti affettivi dell'eroe troiano nei libri I e IV si spiega per Heinze (op. cit. [trad. ital.], pp. 156-57, e spec. n. 12, pp. 170-71) secondo la logica del *decorum*, ma anche secondo l'intento di garantire a Didone il primo piano dell'interesse nel libro IV; per una spiegazione più articolata, Bonfanti, op. cit., pp. 94-106 e soprattutto 129-36, dove si esaminano specificamente i vv. 393-96.

⁶⁶ Quint. *inst.* 8.3.67-69; Lausberg, op. cit., nn. 262, 272, 289; Smereka, op. cit., *passim*; R.G. Austin, *P. Vergili Maronis, Aeneidos Liber Secundus*, Oxford 1964, *ad* vv. 506 e 507; totalità e dettaglio possono essere intesi come componenti distinte dell'effetto di ἐνάργεια: cfr. Manieri, op. cit., pp. 141-42.

allo sguardo del personaggio centrale ([*Aeneas*] ... *classemque revisit. / Tum vero Teucri incumbunt...*); poi, in modo atipico, egli completa la breve descrizione con una formula che riproduce l'atteggiamento riassuntivo e complessivo dei vv. 396-98a (... *classemque revisit. / Tum vero Teucri incumbunt... / deducunt...*), riportando però la scena non più al punto di vista di Enea, bensì a quello del lettore:

Migrantis cernas, totaque ex urbe ruentis (v. 401).

Apparentemente si tratta di una naturale chiusura descrittiva in cui *cernas* risulta poco più di un banale strumento di variazione, ma il modulo, per il lettore dell'*Eneide*, è senza precedenti e quindi produttivo di un certo estraniamento. Ad accentuare e ad articolare questo effetto di *novitas* concorrono poi altri aspetti, fra loro coordinati:

- i) l'attenta scelta lessicale, che marca il risultato della contemplazione intesa e predispose così, nella psicologia del lettore direttamente apostrofato, anche l'assorbimento in profondità dell'immagine inaspettatamente 'aggiunta' (vv. 402ss.)⁶⁷;

⁶⁷ *Cernere* è termine di registro elevato, arcaizzante (si trova in Ennio, Pacuvio, Accio, Lucrezio), che Virgilio accoglie quasi solo nell'*Eneide* (50 occorrenze contro due sole rispettivamente nelle *Ecloge* e nelle *Georgiche*), dove – come verbo di percezione – è adoperato in due accezioni distinte: come sostituto del generico e prosastico *videre*; oppure, con valore psicologico più determinato e significativo, per designare il 'vedere distinto', e talora il vedere 'complessivo' che genera intendimento o valutazione (11.703-704 *ubi se nullo iam cursu evadere pugnae / posse...cernit*), esito di osservazione intesa, di una "visione attiva e volontaria del soggetto" (A. Ernout, *Le groupe cerno-cresco*, in id., *Philologica*, I, Paris 1946, pp. 83-97, alle pp. 84-85; cfr. anche Ch. Guiraud, *Les verbes signifiant "voir" en latin*, ibid. 1964, pp. 27-28). Questo tipo di visione può essere anche intesa come interiore (cfr. 6.86-87 *bella... | et Thybrim multo spumantem sanguine cerno*): del resto *cerno* ricorre, in espressioni o contesti tecnici, per definire l'αἴσθησις nitida dell' 'occhio interno' (cfr. per es. Cic. *Am.* 35.98 *haec quae non vidistis oculis, animis cernere potestis*; Quint. *inst.* 6.2.29 *quas φαντασίας Graeci vocant...per quas imagines rerum absentium ita repraesententur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur* etc.); il che interessa, naturalmente, il caso qui in esame. Opportunamente R. Lamacchia, s.v. "*cerno*", *Enc. Virg.*, I, Roma 1984, pp. 748-49, alla p. 748, osserva che con il più diffuso valore "perfettivo e pregnante... V. vuol sottolineare la partecipazione affettiva del personaggio (o del poeta stesso) all'azione", assegnando a questa categoria 4.408 (*tibi... Dido, talia cernenti*) e riducendo invece l'occorrenza del v. 401 (*Migrantes cernas...*) alla sinonimia di *videre*. Ma è difficile appiattare l'effetto di *cerno*, in questa apostrofe, sull'accezione "generica e affievolita" del verbo: esso compare in un punto in cui la percezione dell'immagine da parte del lettore – mentre insieme e particolari sono descritti – è già transitata di fatto nello stadio contemplativo; la coniugazione del potenziale al presente sollecita partecipazione nel lettore, allineando di fatto la sua prospettiva sulla scena a quella, emotivamente mossa, di Enea e poi di Didone; infine – non va dimenticato – questo uso allocutorio di *cerno* (e che Forbiger, in un'ottima nota, chiama "ottativo potenziale" con verbi come *puto, credo, scio, dico* etc.) è di fatto nell'*Eneide* un *unicum* stilistico: vi corrisponde un'espressività particolare, ricca di componenti dinamiche, non certo separabile dalla sua 'rifrazione' nei vv. 408ss.

- ii) l'enallage (Forbiger: “*cernas* poëtice pro *cerneres*”), che promuove nella mente del lettore un rinforzo mimetico, di immedesimazione⁶⁸;
- iii) il concorso di questi due dati nel variare una movenza epica più familiare alla memoria del pubblico cólto⁶⁹.

Cernas stabilisce così un certo effetto suggestivo, uno stimolo alle capacità di percezione dell' 'occhio interno' che subito ritrova nuovi contenuti allorché il racconto, ancora in modo atipico, riprende direttamente con una similitudine (vv. 402-407 *ac velut ingentem formicae farris acervom / cum populant...*): è questa un'immagine particolarmente dettagliata e articolata, che si sviluppa dopo che l'*illustrandum* sembrava descrittivamente già 'esaurito', e che quindi risulta particolarmente adatta a riconfigurare lo spettacolo appena contemplato da Enea (e dal lettore); a 'vederlo con altri occhi'. Per tutta l'estensione dei vv. 402-407, in effetti, l'immagine sembra come isolata, estranea ai campi di percezione interni, e quindi puro contenuto mentale della lettura; ma completata la 'visione' dell'*illustrans*, in un secondo momento estraniante, il lettore scoprirà che questi 'altri occhi' non erano solo i suoi, bensì anche quelli di Didone:

Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,
quosve dabas gemitus, cum litora fervere late
prospiceres arce ex summa, totumque videres
misceri ante oculos tantis clamoribus aequor? (vv. 408-11).

⁶⁸ Su questo effetto è importante la nota di Pease, op. cit., *ad l.*

⁶⁹ *Cernas* crea distinzione o opposizione significativa rispetto ai suoi antecedenti più riconoscibili, particolari e tipologici: ossia (i) la similitudine di Apoll. Rhod. 4.1452 ss., che normalmente si considera modello diretto di quella virgiliana, ma che non è introdotta da verbo di percezione (“Come quando le operose formiche si aggirano in massa...”); e (ii) il tipo omerico φαίης ἄν e affini, recepito anche da Theocr. 1.42 (Hunter 1999, op. cit., *ad l.*) e Apoll. Rhod. 4.132 (in una similitudine: cfr. Hunter 1993, op. cit., p. 132). All'interno di questa categoria due varianti più vicine al caso virgiliano sono quelle con voci di γινώσκω (nel senso intellettuale di 'distinguere': 5.85-86, 14.58-60, 15.638-40) e quella dello “spettatore immaginario” (Leaf *ad Il.* 343-44 “sarebbe stato veramente un intrepido chi avesse gioito vedendo la mischia...”; cfr. anche 4.539-42, con l'importante scolio bT *ad v.* 541; poi 13.127-28, 17.398-99), che offre effettivamente l'esempio più vicino a quello di *Aen.* IV: Ἐνθ' οὐκ ἄν βρίζοντα ἴδοις Ἀγαμέμνονα δῖον (*Il.* 4.223): nella forma negativa, però, l'effetto mimetico del verbo risulta molto attenuato. Né il primo né il secondo tipo omerico, comunque, sono adottati per introdurre una similitudine. L'elemento comune fra i passi iliadici e quello virgiliano è messo in luce da Eustazio 506.6-8, quando – a proposito di 4.541 – osserva che τοιοῦτος δ' ἄν εἴη θεατῆς ὁ τοῦ ποιητοῦ ἀκροατής, uno 'spettatore', dunque, che si gode nella mente il θέαμα della battaglia: la nota è riportata da Irene de Jong, *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987, pp. 56-60, spec. 59-60, che giustamente sottolinea come lo scopo di questi appelli e inviti espliciti – piuttosto rari in Omero – sia di coinvolgere più direttamente i sensi e le emozioni del lettore nella storia narrata. Cfr. anche S. Richardson, *The Homeric Narrator*, Nashville 1990, pp. 174-78; e M.W. Edwards, *Commentary on Iliad 17-20*, Cambridge 1991, pp. 2-7 (in generale sulla 'vicinanza' fra poeta e pubblico in Omero).

Così, dopo la lettura di questi quattro versi, anche gli aspetti di *Beseelung* e i colori emotivi, in particolare ‘aggressivi’, del precedente quadro naturalistico (*ac velut... formicae... cum populant; nigrum... agmen; praedamque... convectant; castigantque moras...*) perdono il loro prevalente valore di *ornatus* – momento del dialogo più ‘esterno’ fra l’artista e il lettore-intenditore – per giustificarsi invece come accenti proiettati sulla scena (la partenza dei Troiani che ricorda l’ordinato fervore delle formiche) da un particolare soggetto percipiente, da uno stato d’animo interno, sempre attivo e ben presente al lettore.

In realtà questo alterarsi ‘affettivo’ della percezione della scena è impostato nella mente del lettore ancora una volta con il concorso di una forte evocazione dall’interno dell’episodio cartaginese. Si tratta della similitudine delle api di 1.430-36 (*Qualis apes aestate nova...*), un’immagine complessa – come si sa –, che espande la prima visione di Cartagine e dei suoi monumenti da parte di Enea: nella similitudine del libro IV sono introdotti alcuni elementi che rinforzano il richiamo a quella delle api (la complementarità *aestate nova / hiemis memores*, parallela a quella inizio-fine, ma anche a quella degli eventi reali⁷⁰; e soprattutto il motivo iconico caratteristico, *fervet opus / opere omnis semita fervet*, con cui i due quadri si chiudono); altri aspetti favoriscono invece il senso di uno scarto⁷¹. Ma questo scarto è determinato proprio da quelle accentuazioni ‘negative’, in particolare ‘aggressive’, che – come prima si è detto – proiettano la prospettiva di Didone sulla scena della partenza: il ricordo interno, pertanto, finisce per marcare i tratti descrittivi che realizzano la – momentaneamente inconsapevole – empatia del lettore nel sentimento della regina. L’allineamento ‘prospettico’ del lettore con il personaggio è dunque marcato – a sorpresa – dal richiamo di *cernas* in *cernenti* nonché dal parallelismo delle apostrofi (*cernas / tibi cernenti, Dido*); la disparità di intonazione fra i due appelli posti in corrispondenza esprime la realtà psicologica di un movimento che avvicina progressivamente allo stato d’animo di Didone l’affettività del lettore, in più modi stimolata (dall’espressione aperta dei sentimenti di Enea; dall’apostrofe *cernas*; dagli accenti interni allo spettacolo della scena animale): così quando il poeta, nel suo accesso simpatetico, si rivolge enfaticamente alla regina e pur lascia indeterminata – per la prima volta – l’espressione delle sue sofferenze (*Quis tibi tum Dido cernenti talia sensus...*), la costruzione psicologica elaborata interiormente dal lettore è abbastanza profonda e articolata nella sensibilità da generare spontaneamente, dal proprio interno, tale determinazione. Il contenuto psicologico elaborato dai vv. 393-407 si traduce dunque in *empathy*; poi, a partire dai versi immediatamente successivi (408-14), il poeta

⁷⁰ Cfr. 1.756 *aestas*, 4.309 *hiberno...sidere*.

⁷¹ Per la rete di relazioni letterarie che Virgilio istituisce attraverso questa similitudine, alcune utili indicazioni – e qualche azzardo – si trovano in W.W. Briggs, *Narrative and Simile from the Georgics in the Aeneid*, Leiden 1980, pp. 52-56; id., *Virgil and Hellenistic Epic*, “ANRW” II, 31.2, 1981, pp. 948-84, alle pp. 967 e 971.

sfrutta questa accresciuta adesione del lettore alla visione del personaggio sofferente per fissarla in valore critico: il momento di identificazione, così attentamente preparato, è accolto nella luce della *sympathy*, quella forma esplicita dell'affettività virgiliana che arricchisce di una componente morale lo stato di partecipazione, proprio come avviene nelle riflessioni commosse o ansiose dei cori tragici⁷².

Dunque sul medesimo oggetto (i preparativi dei Troiani per la partenza da Cartagine) si è esercitata simultaneamente una triplice prospettiva (quella di Enea; quella del lettore; quella di Didone); e ciò accade in modo che lo spostamento del fuoco prospettico da un punto di vista all'altro si verifichi coinvolgendo il lettore in modo decisamente del tutto anomalo: ossia dapprima con un'apostrofe diretta che ne marca la posizione esterna, contemplativa, autonoma; e poi rivelandogli – a posteriori – l'empatia assoluta della sua percezione. La similitudine media questi due momenti: essa non è solo 'riposo estetico', o 'rallentamento' che ripristina la fisionomia del genere sfidato dalle tensioni e dalle progressioni drammatiche⁷³; come si è visto la funzione della similitudine è quella di raccordare nella mente del lettore, con un procedimento straordinariamente sottile ed insieme economico, la verità del sentimento di Enea e la vera condizione di vittima di Didone, sviluppando gradualmente nel lettore un potenziale affettivo – l'*empathy* – che poi la voce simpatetica del poeta converte nel giusto assetto di valutazione: e così deve essere in un punto in cui tutto va ricapitolato prima che le cose precipitino:

Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis?
Ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando
cogitur et supplex animos submittere amori,
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat (vv. 412-15).

Il vincolo posto dalla voce poetica alla ricezione del lettore in questa atmosfera marcata-mente 'registica', di *sympathy* (*cernas, Quis tibi... Dido, Improbe Amor*) è quindi – lo ribadisco – un forte orientamento del giudizio, il quale si costituisce in presenza di due riferimenti certi, uno psicologico (l'autentico amore e l'autentico dolore di Enea) e uno morale (la condotta di Didone rivista alla luce della costrizione divina): ciò accade mentre l'architettura e le suggestioni del racconto demarcano nella memoria una vasta e nitida campata, che inquadra l'azione cartaginese tra le due similitudini parallele, cioè tra la prima visione di Cartagine, vissuta con meraviglia e speranza da Enea (1.430-36), e la visione della partenza dei Troiani, vissuta con amarezza e tormento da Didone (4.402-407). Il quadro ferma in ricordo 'la storia come avrebbe potuto essere', per un momento, mentre irreparabilmen-

⁷² Cfr. Pease, op. cit., p. 10: "No chorus can well find a place in epic, yet its part, as expressing the reflection of the poet, is taken by occasional subjective intrusions into the narrative and by passages of almost lyrical tone".

⁷³ Cfr. Perutelli 1977, op. cit., pp. 598-99.

te essa si prepara a transitare nella pienezza della sua contraddizione: a rivelarsi come effettivamente è.

3. *Empathy: al cuore della tragedia come esperienza.*

Esaminiamo ora un terzo procedimento con cui Virgilio, sulla linea del poeta drammatico, opera “dirigendo e concentrando la nostra attività in un’unica direzione”⁷⁴. Vanificatosi l’ultimo tentativo di trattenere Enea a Cartagine (vv. 415-49), Didone riconosce il proprio destino e decide di darsi la morte:

Tum vero infelix fatis exterrita Dido
mortem orat: taedet caeli convexa tueri (vv. 450-51).

La incalzano anche prodigi e visioni – una specie di ricapitolazione sinistra e ossessiva del suo destino –⁷⁵, dapprima inducendola all’isolamento (v. 456 *hoc visum nulli, non ipsi effata sorori*), poi portandola al concepimento di un piano di morte (vv. 474 ss. *Ergo ubi concepit furias evicta dolore / decrevitque mori, tempus secum ipsa modumque / exigit...*): la catastrofe discenderà, alla maniera tragica e in particolare sofoclea, da un discorso ingannevole⁷⁶, che la protagonista rivolge subito alla sorella (vv. 478ss.).

La visione in cui la serie culmina e dalla quale si sviluppano direttamente la risoluzione e il disegno del suicidio, è un duplice sogno; ad esso è associata la duplice similitudine ‘teatrale’ di cui già si è parlato⁷⁷:

Agit ipse furentem
in somnis ferus Aeneas; semperque relinqui
sola sibi, semper longam incommitata videtur
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra (vv. 465b-68).

Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus
et solem geminum et duplicis se ostendere Thebas,
aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit, ultricesque sedent in limine Dirae (vv. 469-73).

⁷⁴ Cfr. sopra, p. 8.

⁷⁵ B. Grassmann-Fischer, *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966, p. 103: “La catena degli eventi prodigiosi riporta alla luce i momenti essenziali della vita di Didone – il matrimonio con Sicheo, la morte del marito, il giuramento di fedeltà, l’amore-furore nei confronti di Enea – e sembra essa stessa simboleggiare l’inesorabilità del fato”.

⁷⁶ Cfr. sopra, p. 4.

⁷⁷ Cfr. sopra, p. 4.

Colpisce subito, nella presentazione del sogno, l'assenza delle comuni mediazioni logiche (spazio-temporali e prospettiche) che strutturano la ricezione nella lettura epica⁷⁸: l'immagine psichica si impone senza filtri, occupa come 'mondo interno' la totalità dell'orizzonte del lettore, e per un tratto solo apparentemente breve, date la ricchezza di evocazioni, l'articolazione, la perfetta coerenza emotiva con la serie che precede, la densa tessitura dei rapporti tematici con la similitudine che segue⁷⁹.

Il lettore 'vede', in senso estetico, e recepisce nel sentimento, ciò che Didone 'vede' e 'vive' nel sogno: il passo avanti rispetto alla tecnica 'fotografica' adottata da Apollonio per i sogni di Medea è notevole⁸⁰; ma soprattutto merita attenzione il modo in cui Virgilio studia e trasforma il principio del realismo onirico accolto dal suo modello maggiore, il sogno enniano di Ilia⁸¹. In questo noto sogno il procedimento omerico tipico

⁷⁸ Goethe: "Il poema epico presenta di preferenza un'attività limitata alla sfera personale, il poema drammatico una passività dello stesso ordine. L'epopea presenta l'uomo come agente *all'esterno...* [cioè come autore] d'imprese che necessitano di una certa ampiezza di spazio sensibile; la tragedia presenta l'uomo come *rivolto verso il suo interno...*" (*Über epische und dramatische Dichtung*, 1827). L'osservazione si applica bene a questo passo virgiliano, in cui attività e passività, esterno e interno, epos e tragedia entrano in una tensione forte e ricca di significato. Il sogno della regina porta alla sua *climax* l'impostazione caratteristica del catalogo dei prodigi: l'assenza di coordinate spazio-temporali che regolino razionalmente la percezione esprime, evidentemente, l'atteggiamento mimetico del poeta nel rappresentare l'esperienza visionaria del personaggio.

⁷⁹ D. West, *Multi-Correspondence Similes in the Aeneid*, "JRS" 59, 1969, pp. 40-49 (= AA.VV., *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, a cura di S.J. Harrison, Oxford 1990, pp. 429-44, da cui qui si cita, pp. 442-43; ora anche in Hardie, op. cit., vol. III, pp. 384-99).

⁸⁰ G. Paduano - M. Fusillo, *Apollonio Rodio. Argonautiche*, Milano 1986, p. 451, ad vv. 616-32n.; importante anche l'analisi di A. Perutelli, *Il sogno di Medea da Apollonio Rodio a Valerio Flacco*, "MD" 33, 1994, pp. 33-50, spec. pp. 40-41.

⁸¹ Cfr. F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, I, Berlin 1915, p. 179, n. 2; O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985, pp. 193-94; Rieks, op. cit., pp. 106-107; H.D. Jocelyn, *Ennius and the Impregnation of Ilia*, "Ann. Fac. Lett. di Perugia" 27, 1989-90, pp. 20-46; E. Andreoni Fontecedro, *Il sogno sciamanico di Ilia*, "Aufidus" 14, 1991, pp. 7-28; N. Krevans, *Ilia's Dream: Ennius, Virgil, and the Mythology of Seduction*, "HSCPh" 95, 1993, pp. 256-71; S.M. Goldberg, *Epic in Republican Rome*, New York - Oxford 1995, pp. 90-101; altra bibliografia utile in Nelis, op. cit., p. 136, n. 48. Per Skutsch, op. cit., p. 194, nella rappresentazione realistica del sogno vi è una linea di sviluppo che va da Euripide ad Apollonio Rodio a Ennio, il quale sembra però "di gran lunga" il più raffinato in termini di realismo onirico. Sulla *dreamlikeness* presso i poeti tragici greci è di particolare importanza G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno - Psycho - Analytical Study*, Oxford 1976, spec. pp. XVII-XXXIX. Il modello enniano è dominante, ma va considerato alla luce di alcune mediazioni (cfr. sotto, n. 87) e 'conferme' supplementari, tra cui la più importante è Cat. 64.55-57 (*nequid etiam sese quae visit visere credit, | utpote fallaci quae tum primum excita somno | desertam in sola miseram se cernat harena*).

dell'*Außenraum*⁸² è corretto assimilando caratteri propri del sogno tragico (sogno in genere femminile, interiore e realistico, simbolico)⁸³:

Et cita cum tremulis anus attulit artubus lumen.
 Talia tum memorat lacrimans, exterrita somno:
 “Eurydica prognata, pater quam noster amavit,
 vires vitaeque corpus meum nunc deserit omne.
 Nam me visus homo pulcher. per amoena salicta
 et ripas raptare locosque novos. Ita sola
 postilla, germana soror, errare videbar,
 tardaue vestigare et quaerere te, neque posse
 corde capessere: semita nulla pedem stabilibat.
 Exim compellare pater me voce videtur
 his verbis...” (ann. I, XXIX Skutsch, vv. 34-44).

La verosimiglianza psicologica di questo sogno era esemplare già per Cicerone (*div. 1, 42 Haec, etiamsi ficta sunt a poeta, non absunt tamen a consuetudine somniorum*). Ma il realismo onirico, come si vede immediatamente, è un valore primario anche nell'imitazione virgiliana di Ennio: nel modello arcaico l'efficacia suggestiva del sogno dipende da certi atti di necessitazione, 'esterna' (nel quadro della trama) e 'interna' (necessità del simbolismo; necessità nel linguaggio simbolico). La particolare nota di pathos che Ennio ottiene applicando al sogno di Ilia motivazione narrativa e proprietà psicologica è studiata attentamente da Virgilio che, avendo escluso dalla sua rappresentazione la possibilità dell'*oratio recta*, persegue l'effetto del realismo onirico trasferendo il principio di necessitazione su altri piani: continuità emotiva; essenzialità di rappresentazione (il significato è il criterio di esistenza dell'immagine onirica: reale è nel sogno solo ciò che ha significato per il sognante, senza eccedenze o dispersioni); pregnanza tematica, soprattutto: il tratto decisivo del-

⁸² *Außenraum*: il sognatore è visitato; ascolta nel sogno un discorso; la conoscenza così acquisita ha un peso nell'azione successiva; l'impianto simbolico (caratteristico dell'*Innenraum*) e la rivelazione alla confidente appartengono più tipicamente al dominio del sogno tragico: cfr. Skutsch, op. cit., pp. 193-94. Sull'antitesi fra sogno 'esterno' (oggettivo) e 'interno' (soggettivo) a partire da Omero, cfr. J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald 1935, specialmente pp. 44 e 81; E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. di V. Vacca De Bosis, Firenze 1973 [princeps Berkeley and Los Angeles 1951], pp. 119-57, spec. 122-29; anche Pease, op. cit., ad v. 465; Devereux, op. cit., spec. p. XXIV, n. 11; G. Guidorizzi, *Sogno e funzioni culturali*, in id. (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988, pp. VII-XXXVIII, e spec. XI-XV, XXVII-XXXI; J.P. Schwindt, *Tragischer und epischer Traum: Euripides, Iph. Taur. 42-64 und Homer, Od. τ 535-69, "Hermes"* 126, 1998, pp. 1-14.

⁸³ Cfr. W.H. Friedrich, *Ennius-Erklärungen*, "Philologus" 97, 1948, pp. 288-91; H.R. Steiner, *Der Traum in der Aeneis*, Bern-Stuttgart 1952, pp. 22, 48-51, spec. 49; Skutsch, op. cit., pp. 193-94; Krevans, op. cit., pp. 257-66.

l'interpretazione virgiliana è il fatto che essa – così come si era osservato per i vv. 11-13 del discorso di Didone – arricchisce la coerenza narrativa e la proprietà psicologica con un elemento di memoria interna, che penetra la verità degli eventi, dal passato al presente (per es. *furens... agens...*, vv. 68ss. e *agit... furentem...*, vv. 465ss.: anticipazione-realizzazione)⁸⁴ o viceversa (richiamo di un particolare notevole, ma privo di carica prolettica): ad es. per il significato 'sola', pensato oniricamente da Didone, c'è il significante specifico *incomitata*, non solo motivato sul piano stilistico⁸⁵, ma anche su quello psicologico e tematico: *incomitata*, con la sua forma privativa, riaffaccia alla memoria l'immagine 'archetipica' della regina, quale ella appare per la prima volta ad Enea (1, 496ss. *forma pulcherrima Dido, / incensit magna iuvenum stipante caterva. / Qualis in Eurotae ripis... / exercet Diana choros* ...), misurando così in un istante, nella mente del lettore, la profondità e il pathos della peripezia in atto⁸⁶. Le parole che descrivono il sogno, dunque, ne costituiscono simultaneamente la decifrazione: Virgilio fonde in una densa unità le componenti che in Ennio trova, secondo tradizione, separate⁸⁷.

Ma lo scarto più importante da Ennio, Virgilio lo realizza nel modo della rappresentazione: nell'esposizione in *oratio recta* di un'esperienza onirica ancora viva e irrisolta, straordinariamente efficace nella caratterizzazione diretta del sognatore (Ilia), è ricercato un effetto drammatico estraneo alla norma epica: ma per quanto Ennio si sforzi di avvicinare nel tempo e compenetrare affettivamente l'evento mentale e la sua esposizione dialogica, la forma drammatizzata dell'*oratio recta* implica una mediazione dell'esperienza interna (appunto il racconto del sogno a qualcuno) e quindi la sua collocazione nel passato. Virgilio invece, pur facendo del sogno una causa di ciò che è al centro dell'interesse nell'attualità (il processo della 'scelta tragica'), lo rappresenta, come detto, quale esperienza in essere; al contempo egli trae un arricchimento per il suo tema dalla tragedia (l'approfondimento psicologico) e lo porta a un rendimento estremo grazie alla forma epica: la mimesi di una esperienza psichica in atto è infatti accessibile al dramma solo (o quasi) attraverso la mediazione di una *persona loquens* e quindi nella forma del delirio e dell'allucinazione. E anche in

⁸⁴ Cfr. Nelis, op. cit., pp. 125-35 (spec. 131-32), 140-41.

⁸⁵ L'aggettivo è in sé notevole, per dignità, effetto espressivo e rarità: due sole occorrenze in Virgilio; due sole occorrenze previrgiliane (Lucr. 6.1225, Varr., *r.r.* 2.10.9).

⁸⁶ Il motivo patetico è poi ribadito più avanti, con la consueta tecnica virgiliana della modulazione, spec. ai vv. 543-45 (*sola fuga nautas comitabor ovantis? / an Tyriis omnique manu stipata meorum / inferar...?*).

⁸⁷ Nel tipo del sogno enniano, come in quello di *Od.* 19.535ss., l'intendimento del simbolo onirico dipende da un mediatore, che può essere lo stesso visitatore onirico o un interprete in stato di veglia (il sognatore stesso, in linea teorica) o entrambi: ciò comporta uno stato di 'colloquio' che (i) all'interno del sogno tende a imporre lo schema delle comunicazioni reali; (ii) all'esterno, dopo il sogno, il 'colloquio' allontana descrittivamente, nel tempo e nello spazio, l'esperienza psichica.

questo caso si avrà sotto gli occhi, a teatro, un comportamento, una reazione, non un contenuto psichico puro⁸⁸. Qui il lettore virgiliano vive immediatamente, dall'interno, e nel suo farsi, un sogno dalla cui autenticità è irretito e che è sviluppato nel racconto come causa ultima della decisione fatale: nei teatri, invece, l'attimo dell'intuizione-decisione coincide in genere con l'ammutolimento, il silenzio e la partenza dalla scena⁸⁹. Ciò che a teatro in un istante va intuito dal pubblico e permane solo come sospetto, occupa nella situazione epica dunque, per qualche tempo, l'intero campo della percezione. Virgilio accede alla pura realtà psichica del personaggio centrale per motivarne in profondità la scelta decisiva e favorire l'immedesimazione del lettore in un punto critico dell'azione; non solo, pertanto, cerca mezzi epici per adattare e accogliere il tema tragico, ma anche li mette in opera proprio per intensificare, quasi – diremo – per 'drammatizzare' la tragedia che in questa leggenda egli ha 'trovato': per attualizzarne pienamente l'essenza.

Conseguenza diretta di questo sogno del personaggio, sognato in parallelo, per così dire, anche dal lettore, è il particolare effetto psicologico che Virgilio persegue con la similitudine 'teatrale': un'invenzione senza precedenti nel genere, che il poeta colloca nel punto culminante della scena 'deliberativa' (la 'peripezia interna'), e del libro stesso, subito prima che l'assetto tragico si affermi in modo pieno, senza più interferenze, seguendo il *Leitzitat* dell'*Aiace* di Sofocle. La scoperta evocazione della tragedia attraverso la similitudine 'annuncia' dunque l'epilogo tragico del libro, inteso in senso tematico, formale, letterario; al contempo la vicenda psicologica che si articola nella mente del lettore attraverso il catalogo dei prodigi e culmina nel sogno si protrae nella similitudine ricodificandosi nei termini precisi di un'esperienza estetica già vissuta. Preparandosi cioè a narrare la catastrofe conseguente alla 'decisione tragica' di Didone, Virgilio modella la disposizione di ascolto del suo pubblico nei termini del *συννομοιοπαθεῖν* teatrale. Vediamo subito in che modo.

La similitudine è un elemento di *ornatus* ben motivato dalla natura marcatamente visiva e anzi contemplativa della percezione epica. Attingendo oggetti familiari all'esperienza ordinaria o all'immaginario comune, la similitudine avvicina allo sguardo i contenuti notevoli del racconto, sviluppando dall'interno del *continuum* narrativo un tempo della contemplazione che è anche indugio del pensiero sul momento epico riconfigurato. In generale, come si sa, la sensibilità per i processi di percezione ed elaborazione sollecitati dalle simi-

⁸⁸ Il caso del sogno delle Erinni all'inizio delle *Eumenidi* – una scena comunque assai controversa per la filologia drammaturgica – rappresenta l'eccezione che conferma la regola: la vista dell'*εἶδωλον* di Clitemestra sognato dalle Erinni dormienti sorprese il pubblico ateniese a tal punto che, sostiene l'antico biografo, alcune donne abortirono e alcuni bambini svennero (*Vita Aesch.* 7; cfr. Manieri, op. cit., pp. 89-94). All'evidenza scenica si sommava in effetti la verosimiglianza psicologica del processo onirico: Devereux, op. cit., pp. 147-68.

⁸⁹ K. Reinhardt, *Sofocle*, trad. it. di M.A. Forgiione, Genova 1989 [*princeps* Frankfurt 1933], pp. 67-68, e in particolare n. 17 (pp. 263-64).

litudini è tipica della sagacia artistica di Virgilio, che in questo caso compie però una prova particolarmente ardua e psicologicamente impegnativa. Nel passo che ci interessa, l'intervento della similitudine si giustifica sulla superficie poetica, perché il racconto si è inoltrato in una situazione che, secondo le consuetudini del genere, richiede un bilanciamento sensibile, visivo, e in particolare perché la profondità dell'introspezione e la qualità specifica delle emozioni in atto (terrore e angoscia ossessiva nella visione onirica) sono atipiche nel genere, ne stanno forzando la natura: qui l'innesto della similitudine ha quindi un effetto di ristabilimento che si realizza sul piano formale, del 'ritmo' epico, mentre l'esperienza del lettore subisce una singolare sollecitazione proprio sul piano della percezione visiva⁹⁰. I processi del racconto che durante il catalogo dei prodigi e la rappresentazione del sogno incrementano gradualmente il processo identificativo del lettore con il personaggio centrale (Didone), costruiscono, allorché le immagini oniriche occupano l'orizzonte della lettura, una forma di esperienza ancora compatibile con il 'vedere' epico, che è necessariamente di natura immaginativa e ammette momenti della percezione suggestiva-partecipativa, a patto che l'immagine pura sia direttamente assorbita nei processi dell'azione (mediata da un personaggio che racconta la sua esperienza, come nel caso del sogno di Iliia) o si riconfiguri come oggetto concretamente visibile⁹¹. Ebbene, la similitudine teatrale di *Aen.* IV simula esternamente, ritmicamente questa sequenza (invisibile/visibile), ma di fatto non offre alcun riscontro visivo concreto poiché il tema (la visione psichica di Didone) non sviluppa le immagini dell'*illustrans* per configurare un comportamento esterno della regina, bensì per far percepire una condizione interiore, qualcosa cioè che nei teatri non si è mai offerto allo sguardo del θεατής: il *simile* che collega all'*illustrandum* l'*illustrans* consiste in quell'esperienza interiore del visionario tragico che nessuno ha mai concretamente 'visto' dalla cavea e che anzi proprio l'evidenza dello spettacolo scenico deve rivelare come illusoria, come pura realtà psichica⁹². Dunque l'immagine che il testo virgiliano, in questo punto nevralgico dell'azione, invoca come *illustrans*, ovvero la doppia scena tragica, non chiude il cerchio della comparazione secondo il codice visivo che regola l'andamento epico (tema-traduzione visiva con-

⁹⁰ L'uso della similitudine come equivalente concreto e visibile di un processo interiore è quasi sistematico in Omero: per es. "ma non cedeva alla dolcezza del sonno Agamennone Atride / pastore di popoli, che molto pensava in cuor suo: / come quando lampeggia lo sposo di Era dalla bella chioma... fitto così nel suo petto andava gemendo Agamennone / giù dal fondo del cuore, e gli tremavano dentro i precordi" (*Il.* 10.3-10; trad. G. Cerri; ma il caso più notevole è forse *Od.* 20.5-30, su cui cfr. W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933, pp. 106-15). Questa tecnica è frequente anche nell'epos virgiliano: La Penna 2002, op. cit., pp. 183-84. L'esempio più cospicuo (8.18-25) è di matrice apolloniana (3.756-59, versi che rielaborano proprio il passo iliadico sopra citato): Nelis, op. cit., pp. 330-33.

⁹¹ Cfr. sopra, p. prec.

⁹² Ciò accade con particolare effetto patetico, come si sa, sia nelle *Baccanti* che nei drammi centrati su Oreste, specie nella tragedia omonima di Euripide.

creta), ma rimanda a sua volta ad un'altra immagine, reale ma non sensibile, che appartiene alla conoscenza del lettore solo in senso suggestivo, in conseguenza dell'esperienza psicologica che a teatro assimila sentimento scenico (del personaggio in azione) e sentimento di sé nella scena (dello spettatore tragico): ossia lo stato di immedesimazione, *συνομοιοπαθειν*, *rebus ipsis adfici*. Il lettore epico, il quale è effettivamente abilitato a 'vedere' mentalmente qualcosa di empiricamente non dato (come per es. nelle similitudini mitologiche), può 'vedere' nell'epos le visioni di Penteo o quella di Oreste, ma solo rivivendo l'esperienza emotiva ed identificativa del teatro. Un atto di immaginazione è in comune fra il vedere 'epico', cui il lettore è chiamato nel momento in cui Didone vede le immagini del sogno, e il particolare vedere 'tragico' al quale è indotto lo spettatore teatrale mentre una visione psichica è al centro dell'interesse drammatico (Penteo) o attrae, per compartecipazione, le energie emotive del pubblico (Oreste).

Nel testo virgiliano ciò che salda e collega fra loro tutti questi modi della visione (dell'ascoltatore epico, dello spettatore tragico, del personaggio epico che sogna, del personaggio tragico che delira) in un'esperienza estetica coerente è il pathos del momento narrativo, quella *vis* che la lettura di John Conington, con la solita sicurezza di giudizio, così rappresenta: "Virgil's power is nowhere more conspicuously shown than in the lines describing the horrors which drive Dido to her fatal purpose (vv. 450-73)". Accrescendo questa forza nel punto culminante della scena, e trovandolo proprio nel centro psicologico di essa, Virgilio attrae il lettore a un diverso stato di sintonia con il racconto: infatti di fronte alla vicenda di Didone, così come il poeta la rielabora nel IV libro dell'*Eneide*, e in particolare nel suo finale tragico, per il lettore non si tratta soltanto di 'vedere più chiaramente' un segmento particolare dell'azione narrata, ma di 'essere più presente' per 'comprendere più in profondità' quel momento che sposta definitivamente l'interesse da un fatto notevole al suo significato, dal meccanismo generativo oggettivo (l'intrigo divino) al processo interiore (la decisione umana) che ridetermina l'azione come 'catastrofe'; e dalla contemplazione all'interpretazione: insomma dall'interesse epico per il fatto al rapimento tragico nel problema.

Il poeta, dunque, sfrutta l'anacronismo che attira in modo atipico, nel testo, la realtà vissuta del lettore (*veluti... scaenis...*) e fa del suo atto percettivo, così sollecitato dall'intensità emotiva dell'*illustrandum* (le visioni e i sogni di Didone) e dal coinvolgimento diretto nella 'formazione' dell'*illustrans* (il richiamo delle esperienze di 'visione mentale' e di *Einführung* a teatro) il vero luogo d'incontro di epos e tragedia. Presupposto per la ridefinizione formale, in senso tragico, del corso narrativo, è quindi un mutamento dell'assetto di ascolto: è qui istruttivo osservare come 'incrocio dei generi' – un'espressione critica illustre⁹³ a volte

⁹³ Introdotta nella critica dell'*imitatio*, come è noto, da W. Kroll, *Die Kreuzung der Gattungen*, in id., *Studien zum Verständnis der römische Literatur*, Stuttgart 1924, pp. 202-24 (il saggio è ora disponibile anche in trad. ital. e con una premessa a cura di L. Belloni, in "Aev. Ant." 4, 1991, pp. 5-38).

invocata per classificare questo frangente del racconto –, si riveli un modo troppo vago, e perciò inadeguato, per definire i principi, i meccanismi e gli stessi effetti di un'operazione compositiva che, va ripetuto, ricerca la collaborazione del lettore sul piano psicologico-estetico, ma senza lasciarlo troppo libero nei momenti cardinali in cui le componenti della ricezione, emotive e critiche, si devono stringere nella comprensione ordinata e insieme penetrante del senso.

III. L'IDEA CULTURALE: *autonomia e attività del lettore virgiliano.*

“Infine sarà opportuno avvertire che la poesia dei vinti e il senso tragico dell'*Eneide* si possono e si debbono ricavare da espressioni più o meno esplicite del testo, non escogitando, con giochi degni della settimana enigmistica, duplici o molteplici sensi al di là di quello manifesto” (Antonio La Penna)⁹⁴.

Ambiguità' è una categoria critica ampia in cui si possono accogliere funzioni vicine e concomitanti dell'opera d'arte come – almeno - l'apertura, l'indeterminatezza, l'elusività, la polisemia, la plurivocità. L'ambiguità è stata riconosciuta come una condizione ontologica dell'opera d'arte, e più in particolare dell'opera di poesia, fin da Platone (*resp.* 3.386a ss.); la 'parola complessa' è una potenza immanente al linguaggio poetico e lo caratterizza attraverso un'ampia fenomenologia, che si può osservare secondo una prospettiva tecnica (grammaticale-stilistica, retorica) o piuttosto mimetico-psicologica (come nel caso dei 'sette tipi di ambiguità' empsoniani); l'ambiguità dell'opera di poesia è anche un portato necessario del dinamismo estetico e critico della lettura operata nella sfera del soggetto e attraverso il tempo, cosicché paradossalmente si è potuto osservare che la vitalità dell'opera concreta dipende dalla sua capacità di essere 'equivocata', e cioè di essere creativamente ricevuta e compresa, interrogata secondo nuovi o rinascenti bisogni⁹⁵.

Come è noto, la *map of misreading* dell'*Eneide* attraverso la storia – dalle letture allegoriche dell'antichità pagana e cristiana, passando per la lettera a Can Grande e la *Commedia*, per arrivare fino alla *Two voices theory* e ai suoi epigoni decostruzionisti – potrebbe essere adottata come il caso-guida per tutta la letteratura dell'Occidente. In questa secolare vicenda non c'è dubbio che la plasticità del senso nell'*Eneide* ha avuto un ruolo centrale e che questa 'plasticità' è il risultato di più componenti: (i) la flessibilità del linguaggio poetico virgiliano, massicciamente emersa fin dalle prime esplorazioni grammaticali antiche; (ii) l'importanza e la natura del significato, inteso non come affermazione normativa ma come oggetto di progressiva conoscenza; ossia non un valore emanato direttamente dalla voce che

⁹⁴ La Penna 2002, op. cit., p. 63.

⁹⁵ A partire da Humboldt (cfr. E. Raimondi, *Il pathos critico del sublime*, “Studi di estetica” 4-5, 1984, pp. 35-46) fino a Harold Bloom (spec. *Una mappa della dislettura*, Milano 1988).

vivifica e lega fra loro le figure del κλέος, ma un valore che emerge dinamicamente dalla profondità delle cose non visibili, dal radicamento nei soggetti di bisogni e volontà che non si possono fra loro comporre, dal conflitto fra l'individuo e l'assolutezza impersonale del fato, insomma da tutto il 'rimosso' – come è stato osservato intelligentemente – dell'epos romano tradizionale, specchio magnificante del lettore 'comunitario'⁹⁶; (iii) il forte nesso che lega la presenza sentimentale del poeta nel racconto, le particolari situazioni che la motivano (specie le diverse piccole o grandi tragedie dei personaggi virgiliani che patiscono, comprendono e decidono, agiscono) e la natura dell'interesse che l'azione narrata suscita nel lettore: una costruzione estetica che realizza l'epos come 'esperienza', creando l'epicità del tema attraverso la sua risonanza (*Tantae molis erat Romanam condere gentem*) e trasformando così il narratore impersonale, le figure autorevoli del κλέος e il lettore comunitario in energie individuali diversamente attive all'interno di una esperienza morale-psicologica condivisa in profondità; (iv) infine: nei primi tre libri, Enea-personaggio 'interpreta' l'azione valutandola; Enea-spettatore legge e interpreta il senso delle *picturae* nel tempio di Giunone a Cartagine; Enea-narratore espone, interpretandoli retrospettivamente, i *labores* suoi e della sua gente; nel IV l'effetto dell'ascolto, e del riascolto, è seguito nelle profondità di una coscienza ben caratterizzata (quella di Didone), che si fa sempre più individuale via via che assume nella propria sensibilità e arbitrariamente deforma il contenuto del racconto. In questi primi quattro libri che, come si è detto più volte, formano la nuova ἀΐσθησις del lettore epico, l'importanza del tema cognitivo e l'urgenza della realtà individuale in tutte le funzioni del racconto si collegano in modo particolarmente stretto e fecondo.

Ogni espressione della conoscenza umana è sempre insufficiente a rispecchiare il senso dei fatti; ogni decisione che si fonda sull'interpretazione parziale è destinata a produrre conseguenze pericolose o catastrofiche; solo la scelta autodistruttiva (il suicidio deciso dalla regina), perché del tutto interna al campo morale e al destino dell'individuo, è illuminata.

Tema cognitivo e esperienza individuale (nell'azione; dell'azione) si erano combinati – intrecciandosi e limitandosi reciprocamente – sul palcoscenico della tragedia attica, spesso al centro dell'emozione teatrale: nel testo drammatico l'ambiguità verbale ha sempre la funzione, ironico-drammatica o solo atmosferica, di far sentire l'eccedenza o l'asimmetria del significato rispetto alla parola pronunciata, per rivelare dalle viscere del μῦθος che le cose 'non sono come sembrano' o come si vuole che siano⁹⁷: la verità che si rivela nel teatro al culmine della tragedia è epifania della necessità, un momento che la tensione drammatica

⁹⁶ Conte 1980, op. cit., pp. 48-53.

⁹⁷ Su questo punto cfr. spec. Vernant, opp. cit. Per l'uso dell'ironia nella tragedia basterà qui rimandare ai recenti studi di T.G. Rosenmeyer, *Ironies in Serious Drama*, in AA. VV. *Tragedy and the Tragic. Greek Theater and Beyond*, a cura di M.S. Silk, Oxford 1996, pp. 497-519 (con bibliografia molto ricca) e N.J. Lowe, *Tragic and Homeric Ironies: Response to Rosenmeyer*, ibid., pp. 520-33.

forma gradualmente e che il pathos dilata nell'esperienza psicologica del θεατής fino a farne un contenuto stabile della coscienza; una risorsa del pensiero esperto, della σοφροσύνη individuale, che si fissa come resto del processo catartico. La comprensione finale è anche scioglimento retrospettivo delle ambiguità, verbali e di situazione, immanenti all'azione in quanto tema di tragedia.

Nell'*Eneide* molte ambiguità del linguaggio poetico esprimono proprio la plurivocità e l'ingannevole sembianza del reale allorché esso si fa esperienza di individui pur altamente consapevoli. Spesso le ambiguità virgiliane sono realizzate scomponendo il senso, all'interno del medesimo enunciato, in due prospettive simultanee, che entrano o no in tensione tra loro; oppure facendo coesistere più ipotesi semantiche, specialmente attraverso l'uso flessibile e non di rado straniante della sintassi; oppure ancora sviluppando dalla dizione concisa un effetto di *emphasis*, un invito a *subintelligere*, oppure un effetto di indeterminato, un'area di manovra per la mente del lettore chiamata a supplire nessi logici o veri e propri contenuti⁹⁸. Anche i richiami interni e le allusioni rivolte all'esterno, facendo ponte sulla vigilanza, la memoria e l'accortezza critica del lettore assimilano sostanza alla lettera del testo: ma spesso queste evocazioni mentali non soddisfano direttamente il senso bensì lo caricano di nuova tensione e profondità: come accade nel caso delle *lacrimae inanes*, delle *gemmae Somni portae* o della morte di Turno, il nitido ricordo omerico che è suggerito dal dettato epico, mentre avvicina la scena alla sensibilità del lettore, ne complica dialetticamente l'intendimento, poiché l'accostamento mnemonico, se porta informazione e carattere, misura anche la distanza temporale, culturale, critica fra i due momenti coinvolti, quello antico e quello moderno: la continuità stessa, mentre è stabilita, si rivela enigmatica. Virgilio costituisce, nello stato di familiarità del lettore con gli archetipi del genere, sfide all'intelligenza che insediano nella tradizione, insieme con la classicità dell'*Eneide*, i *loci classici* della sua esegesi: nella loro permanenza essi divengono luoghi simbolici della ricerca, della necessità di capire, questioni aperte – volontariamente – all'infinito. *Vergilius amat secretiora dicere* osservava il Danielino: ma in quali casi e fino a che punto?

Riconoscere e valutare sul piano macroscopico le ambiguità immanenti allo stile, interpretare la cellula nella sua relazione all'intero, riferire infine questo rapporto a una categoria più ampia – filosofica, ideologica –, è stato il compito principale che la critica recente

⁹⁸ Alcuni buoni esempi in M. Dolç, s.v. *Ambivalenza* in *Enc. Virg.*, I, Roma 1984, pp. 129-32; cfr. anche Traina 1989 (con bibl. essenziale molto ben mirata); per lo schema 'tema e variazione', che frequentemente in Virgilio introduce una doppia prospettiva sul medesimo oggetto o fatto, si vedano Quinn, op. cit., pp. 323-31; W. Görler, s.v. *Eneide, La lingua*, in *Enc. Virg.*, II, Roma 1985, p. 276; G.B. Conte, *Anatomia di uno stile: l'enallage e il nuovo sublime*, in id., *Virgilio. L'epica del sentimento*, pp. 5-63, spec. 43-45.

dell'*Eneide* si è assunto⁹⁹: la lettura pöschliana¹⁰⁰, che rinveniva nel poema una tensione – pur dinamicamente conciliata – fra un senso indiretto dell'*Eneide*, più ampio e profondo (la verità umana e religiosa emergente da una complessa trama di simboli) e uno diretto più limitato (l'ideologia augustea), ha ispirato il dualismo harvardiano, che di Pöschl ha conservato il metodo (anche per la congenialità di esso con alcuni principi-guida del *New criticism*, ancora molto autorevole nella cultura americana degli anni Sessanta)¹⁰¹, capovolgendone però in senso 'pessimistico' le conclusioni ("L'uomo non è adatto alla storia")¹⁰²: di qui i celebri titoli ossimorici delle letture negative dell'*Eneide*, da *Discolor aura*, *Tragic Victory*, *The Realm of Tragic Guilt* etc., fino a *Darkness Visible*¹⁰³, un saggio affascinante e influentissimo in cui le due voci harvardiane si riarticolano nei quattro strati di senso della parola scritturale, mentre è posto un forte accento sul nesso fra tragedia, fallimento della conoscenza, assimilazione dell'oscurità o dell'opacità dell'esperienza eroica nella forma e nell'espressione linguistica (*blurring images* è il concetto chiave per la definizione dello stile). Dopo qualche anno di ripensamenti, albeggiando negli studi virgiliani il regime critico ermeneutico-decostruzionista, il tema dell'ambiguità si è riaffacciato, aggiungendo voci (da R.O.A.M. Lyne, *Further Voices*, Oxford 1987, fino alla deriva lacaniana – da Lyne stesso approvata – di M. Paschalis, *Virgil's Aeneid: Semantic Relations and Proper Names*, Oxford 1997) ed estendendosi in modo robusto anche allo studio delle altre opere del poeta. Da Wolfgang Iser, Stanley Fish e proprio dalle tesi di *Darkness Visible* muove Christine Perkell per affermare che nelle *Georgiche*, "un poema deliberatamente ambiguo", "le ambiguità che i lettori hanno sempre riconosciuto non sono problemi da risolvere, ma piuttosto possono essere recepite come il più profondo significato del poema"¹⁰⁴; il che per l'autrice è indizio sicuro di visione tragica: "La tragedia dà risalto alla rivelazione che certi dilemmi sono universali, inevitabili e irrisolvibili" e le *Georgiche* muovono "dal didattico, che presume il sapere, al tragico, che non lo presume". Tutto il discorso – di cui non occorrerà qui rilevare debolezze e contraddizioni – prende le mosse dall'assunto fondamentale del *reader-response criticism* per cui "tentare di 'normalizzare' un testo ambiguo, escludere un senso e

⁹⁹ "Asserted hope, with an undertone of pathos; or stressed pathos, with a faint background hope – such, in the bluntest terms, are the poles revolving around which the mainstream criticism of the *Aeneid* appears to be stuck" (Denis Feeney citato da Martindale, op. cit., p. 31, a proposito del fatto che "the ambiguity of the *Aeneid* is becoming a somewhat tired trope").

¹⁰⁰ Cfr. sopra, p. 5, n. 18.

¹⁰¹ Primo fra tutti l'assunto che "the language of poetry is the language of paradox", come afferma Cleanth Brooks in apertura di *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (1947).

¹⁰² R.A. Brooks, *Discolor aura: Reflections on the Golden Bough*, "AJPh" 74, 1953, pp. 260-80, alla p. 280.

¹⁰³ Cfr. sopra, p. 9, n. 21.

¹⁰⁴ Perkell 1989, op. cit., pp. 5-7, 17.

privilegiarne un altro significa distorcere il testo ignorandone la risonanza e la complessità¹⁰⁵. Le premesse di questo metodo critico anti-autoritario e tendenzialmente anti-intenzionalista si sono trovate in vari momenti della tradizione esegetica (dopo Johnson, Martindale: “qualcosa di simile all’ermeneutica medievale della polisemia, del senso multiplo, potrebbe essere per noi il modello più vantaggioso da seguire oggi”)¹⁰⁶: ma già nei commenti virgiliani antichi, ricorda Raymond Starr, era posto in evidenza il ruolo attivo del lettore nella fissazione del senso¹⁰⁷. Un’osservazione di Tiberio Claudio Donato *ad Aen.* 9.390 (*Euryale infelix qua te regione reliqui*) e cioè *iudicium hic legentis est necessarium* [scil. se interpretare *infelix* come vocativo o come nominativo], *ut sequatur utrumque aut deligat alterum quod putaverit melius*, è tipica – secondo Starr – rispetto al fatto che nella pratica romana antica della lettura “l’autorità interpretativa è simultaneamente decentralizzata nei lettori e ricentralizzata in una tradizione che senza sosta si espande”¹⁰⁸. Di qui il passo è breve verso ciò che più si poteva temere. Il coro delle ‘voci’ intertestuali risponde docilmente al richiamo del relativismo ermeneutico: commentando la nota eco di Cat. 66.39 (*invitus, regina, tuo de vertice cessi*) in *Aen.* 6.460 (*invitus, regina, tuo de litore cessi*) Mark Pobjoy¹⁰⁹ osserva che

“Virgil is asking us in his own allusive way to compare Aeneas with Berenice’s lock, but at the same time he is inviting us to compare Dido with Berenice herself. Then suddenly he asks us to compare her with others. In response to Aeneas’ impassioned words, Dido...[recalls] at once the silent response of the suicide Ajax to Odysseus...and that of Athena to the supplicating women of Troy... in *Aen.* I. Then just as suddenly we think back to Berenice. Dido turns and takes herself into the refuge of a *nemus umbriferum*... As Berenice was reunited with her husband? Or should we be pointing the contrast in happiness between these queens of African lands? Or, again, are we to think of Dido not in the light of Berenice’s rejoining her husband, but in connection with the violent death that she later suffered?”¹¹⁰.

Non segue risposta. *Disiecti membra lectoris*. E poi, mentre decostruiamo il personaggio nelle sue parti letterarie – nella speranza di trovarci effettivamente in uno di quei punti in cui il confronto con l’esterno produce *disturbing commentary* – o mentre ci poniamo tutte queste domande su ‘che cosa siamo invitati a pensare’, mi chiedo, che ne è della lettura,

¹⁰⁵ Perkell 1989, op. cit., p. 6.

¹⁰⁶ Martindale, op. cit., p. 37.

¹⁰⁷ Starr 2001, op. cit., p. 433.

¹⁰⁸ Starr 2001, op. cit., pp. 441 e 444.

¹⁰⁹ Cfr. sopra, p. 1, n. 1.

¹¹⁰ Pobjoy, op. cit., p. 52.

della lettura intesa nel senso più ordinario della parola? Mentre meditiamo sul rosario dei modelli e su quello dei nostri stati d'animo o dei nostri pensieri in attesa di trovare, verso per verso, l'associazione del giorno, a che punto saranno arrivati i personaggi in movimento? Come facciamo, infatti, a non pensarli in movimento se solo abbiamo preso sul serio il modo di considerare la storia di Didone che Pobjoy ci suggerisce nel suo titolo (*Dido on the Tragic Stage: An Invitation to the Theatre of Carthage*)? Il fatto è che l'unico modello di 'lettore' presente nel pensiero dello studioso è decisamente moderno, è il lettore che riesce nella sua indifferenza all'insieme perché non è egli stesso unito (o anche: è programmaticamente disunito) nella personalità, nella cultura, nel sentimento dell'esperienza; è anche il lettore che legge come se l'opera fosse una filigrana verbale sotto la quale si intravedono direttamente – e soltanto – idee primarie che interessano di più della realtà artistica dell'opera, intesa come 'apparato' e non come organismo estetico ("le varie voci ci invitano ad uscire dal sentiero principale del racconto... molto che è essenziale nel poema è [nella lettura lineare] perduto"). Questo modello di lettore è pensato però non solo come unica ipotesi ma anche come lettore ideale, iscritto nella struttura dell'opera, poiché è detto e sottolineato che Virgilio invita a leggere ascoltando le voci che staccano l'attenzione "from the main path of narrative". È importante osservare che questo lettore è concepito come 'lettore implicito' dell'*Eneide* da un punto di vista che attribuisce un valore critico speciale al libero slegamento dell'opera (e ogni slegamento delle componenti letterarie in un punto è anche slegamento verticale, perché stabilisce un turbamento del tempo interno) senza prendere in nessuna considerazione la necessità di ri-legarla, la necessità critica, cioè, di verificare se effettivamente nello scopercchiare e nel disarticolare quella costruzione artistica se ne stava realmente comprendendo la *ratio*. È questo un caso particolarmente chiaro in cui il critico proietta la propria immagine sul lettore implicito e di qui sulla struttura significativa dell'opera. Essa appare così concepita come un congegno espressivo-ideologico in cui il senso non risulta dall'integrazione delle componenti caratteristiche; il senso è bensì spezzato fra superficie e sostanza, apparenza e verità, intreccio e idee, e soprattutto, valore sensibile-emotivo e valore critico. Come dice Franco Serpa, con la mente rivolta all'inizio di questo processo interpretativo, "Possiamo decifrare un significato unitario del poema in una rete di concetti e convinzioni di cui le espressioni poetiche sarebbero simboli; ma nel far ciò defraudiamo la poesia del suo carattere formale primario e conquistiamo un'unità che è logica e astratta e non espressiva e immaginativa: perché noi in questo caso ci siamo serviti del linguaggio verbale come di una presenza sostitutiva di dati mentali e psicologici complessi"¹¹¹. Nella nemmeno troppo lunga transizione dalla lettura colta e quasi incantata di Pöschl e dalla disperazione esistenziale degli harvardiani fino al *cocktail party* decostruzionista le interpretazioni dicotomiche dell'*Eneide* hanno gradualmente stabilito l'inessenzialità del-

¹¹¹ Serpa, op. cit., p. 50.

l'esperienza estetica rispetto alla 'comprensione' del testo. Il lettore 'invitato' da Virgilio a lasciare lungo *the main path of narrative* una controfigura ingenua e a sedersi con lui, in un punto qualunque del racconto, per parlare di 'cose sostanziali' è evidentemente un lettore a una sola dimensione – quella intellettualistica. Questo lettore, come oggi qualcuno ama dire, 'costruito dal testo', è dunque un lettore che rigetta l'immedesimazione nella poesia, attribuendo maggior valore al distanziamento grammaticale-ideologico da essa, all'immedesimazione con il critico: il lettore implicito dell'*Eneide* è cioè direttamente il suo critico. La ben documentata ricostruzione del lettore romano antico come lettore educato a essere *bonus trapezita*, intenditore, e quindi anche 'lettore attivo' sembrerebbe accreditare questa conclusione¹¹². "Ciascun lettore dunque" dice Raymond Starr in un suo notevole intervento già citato "è concepito come un individuo e non come un automa, e come qualcuno che ha un ruolo attivo e non passivo: deve decidere indipendentemente sul significato di ogni parola e di ogni verso: qual è il caso di questa parola? che cosa significa? ha un significato speciale qui? con quali altre parole è connessa? sta parlando l'autore o uno dei personaggi? che tono devo usare per rendere il verso ad alta voce? che cos'è questo riferimento storico? a quale mito si riferisce questo? quale altra opera letteraria echeggia? Queste domande descrivono l'atto del leggere il latino [spaziato mio] sia per un lettore antico che per uno di oggi, ma la pratica romana sottolineava aggressivamente [*aggressively highlighted*] la responsabilità del lettore e la sua importanza nella comprensione del testo, senza presentare l'insegnante o il commento come la sola autorità adatta a decidere"¹¹³.

Ora, direi che il lettore così configurato da Starr non sembra tanto una persona colta che legge, quanto una persona che prepara con certe esigenze di comprensione la lettura, così come fa qualunque lettore di oggi che esplori dapprima un testo non familiare - in quanto complesso o lontano nel tempo o alloglotto - per scioglierne le difficoltà, colmare le lacune di informazione e poi leggerlo in modo continuo al fine di riceverne l'effetto pieno nell'esecuzione completa e non frammentaria. Ma il punto è piuttosto un altro. Starr estende a tutta l'antichità latina, almeno a partire dalla fine del II sec. a.C., il modello del *prudens lector*, il lettore pienamente abilitato alla scelta esegetica, che trova delineato nel *Contra Rufinum* di San Girolamo e che riscontra in formule critiche (il tipo *varie hic locus exponitur*) comuni a Elio Donato e a commentatori tardoantichi come Servio, Servio Danielino, Tiberio Claudio Donato, Porfirione: formule che insieme presuppongono e sollecitano l'atteggiamento 'attivo' del lettore chiamato a prendere una decisione davanti a un luogo difficile, perché ambiguo o oscuro, del testo. Ma si tratta sempre di problemi particolari che emergono dallo sgranamento analitico dell'opera e si pongono alla competenza grammaticale-erudita del lettore: secondo la logica del commentario antico il lettore è 'attivo' nella

¹¹² Starr 2001, op. cit., pp. 436-37.

¹¹³ Starr 2001, op. cit., p. 443.

scelta esegetica tanto quanto l'opera è però da lui 'subitā' nella sua progressione millimetrica, ferma a ogni inciampo della comprensione grammaticale o dei *realia*; viva nella parte, inerte nell'insieme. Anche in questa rappresentazione il lettore ricostruito è monodimensionale, figura puramente intellettualistica in cui riesce impossibile, per esempio, rispecchiare il giovane Agostino che legge e rilegge commosso l'episodio virgiliano di Didone (*conf.* 1.13. 20-21). Molto di quanto non torna in questo tipo di ricostruzione culturale credo dipenda da un'omissione importante in quel campo della psicologia storica che possiamo seguire attraverso l'evoluzione delle poetiche dei generi. Il concetto critico in questo caso più manchevole mi sembra essere proprio quello su cui Starr e, da lui indipendentemente, le moderne letture dicotomiche dell'*Eneide* più si fondano, ossia il principio della 'autonomia' e della 'attività' del lettore. Mi limiterò qui a poche considerazioni concentrate su ciò che si può intendere per 'autonoma attività' del lettore nei generi della poesia sublime antica, cui l'*Eneide* indiscutibilmente appartiene¹¹⁴.

L'idea che l'immedesimazione estetica sia in qualunque modo un limite posto alla capacità del lettore o dello spettatore di trascendere nella libera comprensione il tema poetico o addirittura una forma ripagante di passività che conferma il pubblico nel suo insufficiente stato critico di partenza è un'idea moderna, post-romantica, la cui attuazione letteraria più notevole è, come ben si sa, una forma del dramma che punta allo straniamento dell'oggetto artistico (della trama, dell'eroe) e allo shock intellettuale che da ciò deriva – il teatro epico di Brecht, il cui influsso, diretto o indiretto, sullo strutturalismo letterario, sulla critica sociologica della letteratura e, di qui, anche sulla teoria della risposta estetica è stato molto penetrante¹¹⁵. L'antichità greco-latina non ha a disposizione concetti così 'ideologici' della passività o dell'attività del lettore-spettatore nell'esperienza dell'arte. Nella riflessione antica sull'arte poetica, diciamo da Gorgia a Quintiliano, l'effetto psicagogico della poesia sublime può essere configurato come illusionismo tautologico, come allettamento che riduce il governo della volontà sulla psiche, o anche come soggiogamento che inibisce l'autonomia critica (per es. Hor. *epist.* 2.1.210-13); ma quando la psicagogia è pensata come strumento estetico rivolto a un fine extraestetico, e cioè come momento di un processo conoscitivo che richiede, per realizzarsi nel suo specifico valore, un'esperienza di tipo mimetico, la condizione 'passiva' della mente trasportata è inestricabilmente legata a una condizione 'attiva'. Ciò avviene, naturalmente, soprattutto nell'esperienza teatrale della tragedia attica, che rappresenta per eccellenza la poesia sublime e al contempo la maggior occasione artistica del

¹¹⁴ Cfr. in particolare Heinze, op. cit. [trad. ital.], pp. 516-26; Conte 2002, op. cit., 5-65.

¹¹⁵ Cfr. in particolare B. Brecht, *Scritti teatrali* (sottotitolo originale, eliminato nell'edizione italiana: *Über eine nicht-aristotelische Dramatik*), trad. ital. di E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Torino 2001² [*princeps* Frankfurt am Main 1957], spec. pp. 25-37, 178-80.

¹¹⁶ Fernandelli 2002, op. cit., pp. 191-92 e 199-203.

processo identificativo¹¹⁶. Nella tragedia l'essenza dell'esperienza interna – *πάθει μάθος* – è omeopaticamente contagiata al pubblico teatrale; i due termini che costruiscono la sintesi di sofferenza e conoscenza non sono mai separati nel corso del processo tragico, anche se alla fine del dramma risulta evidente che ciò che si conosceva all'inizio solo ora è realmente conosciuto; questo progresso della conoscenza attraverso l'esperienza è in genere asimmetrico nel corso del dramma (perché nei personaggi del mito mancano, nello stato iniziale dell'azione, informazioni invece disponibili alla cultura comune del pubblico), ma si tratta di due processi che tendono entrambi verso un unico punto, quello in cui la conoscenza degli eventi si converte in comprensione del loro significato – in *μάθος* appunto – e il movimento, la varietà del contatto psicologico con l'azione si condensa in una *γνώμη* ricca di verità morale. L'esperienza particolare trascesa in saggezza è il compimento del processo catartico; esso a propria volta è il riflesso psicologico del dinamismo oggettivo, interno al dramma. Una storia che prima era nota (il mito) è stata mostrata a teatro in una luce nuova, proposta alla comprensione del suo significato profondo e vitale; il che però significa anche, per una coscienza formata, che una verità generale è stata portata, grazie alla visione della tragedia, nel dominio della sensibilità in cui l'idea si fa esperienza e la sapienza conquista critica. Parallelamente si può dire che questa esperienza del *θεατής* si è realizzata su due versanti: quello comunitario, che conferma il cittadino nella sua identità religiosa, culturale, politica; e quello individuale: comprendendo attraverso il *συνομοιοπαθεῖν* tragico il significato simbolico e vitale del mito, lo spettatore ha impegnato nell'intimo la totalità della sua persona, le energie affettive come le risorse intellettuali, associate in combinazioni dinamiche nel ritmo passivo-attivo della coscienza tragicamente sollecitata. Questo movimento tende a stabilire una condizione di 'attività' – la conoscenza evolutasi, attraverso la sofferenza, in comprensione – alla fine del processo estetico; ma una condizione di 'attività', intesa non solo come vigilanza critica o competenza culturale, deve essere presupposta anche prima di questa esperienza: perché essa si possa pienamente realizzare, infatti, è necessario che ci siano, nel soggetto, uno spazio morale-psicologico adeguato e una disposizione diversa da quella della *vacua mens*. Questa idea ci è chiarita in modo mirabile in alcuni passi del *Περὶ ὕψους*. Intendendo distinguere la sublimità vera da quella falsa, l'autore, in un momento celebre della sua epistola (7.2), osserva che “sotto l'azione della vera sublimità quasi per natura l'anima nostra si esalta e, prendendo non so qual generoso slancio, s'empie di gioia e di orgoglio come se, quel che ha udito, lo avesse creato essa stessa”¹¹⁷. Il discorso ha qui una piega tecnica (si definisce τὸ ἀληθὲς ὕψος) e così l'immedesimazione dell'ascoltatore è intesa come immedesimazione con l'atto creativo. Essa è possibile

¹¹⁷ Tutte le traduzioni del *De sublimitate* qui riportate sono tratte da A. Rostagni, *Anonimo, Del Sublime. Testo, traduzione e note*, con un *Aggiornamento* a cura di L. Belloni, Milano 1982.

φύσει, per l'innata possibilità dell'anima umana di attingere alla grandezza; e tuttavia questo è un punto che va chiarito in termini morali: nel poeta come in chi lo ascolta, infatti, la sola sede e radice del vero sublime è la *magnitudo animi*, poiché ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα (9.2). La capacità di concepire in grande è per lo più innata, ma le anime possono essere ad essa educate¹¹⁸. Torniamo ora al capitolo VII. Un uomo assennato ed esperto di lettere (dunque un *prudens lector*), dice l'autore, riconoscerà senz'altro la falsa sublimità quando un passo udito più volte non gli disponga l'animo alla grandezza e al tempo esaurisca il suo effetto nel tempo dell'audizione. Al contrario ciò che è veramente grande e sublime risponde a questi tre requisiti, o meglio, sortisce tre effetti: suscita assidua meditazione (ἀναθεώρησις); rende difficile o addirittura impossibile la 'resistenza' (κατεξάνστασις); dura incancellabilmente nella memoria (7.3). Un'ultima prova di autenticità del sublime è il suo effetto universale: "In conclusione tu puoi tenere per belle e vere sublimità quelle che sempre piacciono di continuo, e a tutti. Quando uomini di diverse professioni, abitudini di vita, tendenze, età, idiomi convergono intorno alla medesima cosa tutti assieme del medesimo parere, allora questa specie di unanime sentenza da parte dei giudici (κρίσις καὶ συγκατάθεσις) l'un dall'altro indipendenti acquista all'oggetto ammirato un credito solido ed incontestabile" (7.4)¹¹⁹. Quanto l'anonimo autore afferma a proposito dell'effetto del sublime sul lettore capace di riceverlo – sul 'lettore sublime' come dice Gian Biagio Conte – ci presenta dunque un quadro di questo tipo:

- i. l'effetto del sublime è oggettivo tanto quanto lo è la sua essenza (il sublime promana dalla φύσις e secondo la φύσις è recepito);
- ii. l'effetto del sublime è un'emozione che produce identificazione; qui si parla di una identificazione di soggetti (il lettore con l'autore), altrove di una immedesimazione di un soggetto (il lettore-spettatore) nell'oggetto (il contenuto sublime)¹²⁰;
- iii. l'effetto sull'individuo (indipendentemente dalla sua cultura etc.) è la garanzia di questa oggettività;
- iv. se ricorrono le condizioni comunicative necessarie (l'omologia della magnanimità tra autore e lettore), il sublime produrrà necessariamente uno e un solo tipo di reazione: un'emozione che psicologicamente replica l'opera creatrice ("...come se quel che l'anima ha udito lo avesse creato ella stessa") e che esprime, in qualunque individuo predisposto, la veri-

¹¹⁸ Cfr. anche. 1.1 e 2.2-3.

¹¹⁹ Anche Dionigi di Alicarnasso crede nell'universalità oggettiva dell'effetto estetico, che per es. si verifica allorché, a teatro, gusto dello spettatore ed eufonia della composizione poetica si incontrano sul terreno comune, oggettivo, della φύσις (CV 11.6-14).

¹²⁰ *subl.* 15.1-2.

- tà profonda della sua natura morale (μεγαλοφροσύνη, μεγαλοψυχία, μεγαλοφύες etc.);
- v. alla base dell'esperienza estetica del lettore c'è dunque la più autentica e attiva forma di indipendenza morale: la μεγαλοφροσύνη; alla fine di essa si stabilisce una condizione di attività cognitiva e critica, la ἀναθεώρησις, garantita nella sua produttività dall'effetto positivo del contenuto sublime (impossibile la κατεξάνστασις) e potenzialmente aperta all'infinito grazie dalla permanenza della μνήμη;
 - vi. un tratto espressivo caratteristico della sublimità che causa assidua riflessione (ἀναθεώρησις) è la densità dello stile, l'asimmetria fra significato e segno (πλείον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθερούμενον) che l'opera "lascia in consegna al pensiero".

Lo scopo dell'epistola è pragmatico, rivolto all'attività: l'autore intende tradurre in τεχνολογία, in precetto tecnico *ad usum oratoris*, la sua consapevolezza critica di un concetto finora attinto solo intuitivamente e disponibile solo fenomenologicamente. Ai fini del nostro discorso è importante d'altra parte notare che il ragionamento è impostato come uno scambio di idee fra amici, da condurre in modo non sistematico e 'alla pari', nella forma di un colloquio epistolare colto (1.2); nei due interlocutori è rappresentata una universale disposizione all'arte, cui si combina tuttavia una competenza di specialisti. In questo senso il punto chiave dell'esposizione è quel luogo del breve capitolo VI in cui l'autore si dispone a definire in positivo, e con assoluta precisione, il vero sublime (καθαρὰ ὕψους ἐπιστήμη καὶ ἐπίκρισις): operazione non impossibile ma impegnativa, perché il giudizio letterario (ὁ τῶν λόγων κρίσις) è l'esito ultimo di una grande esperienza. Dunque come il discorso morale non è separato dal discorso tecnico, così anche la competenza specialistica è intrecciata al tono amichevole: "The practitioner of κρίσις in any sense" annota Donald Russell *ad l.* "is the κριτικός", ossia un esperto di letteratura di competenza più alta del grammatico oppure un grammatico assai specializzato, con la cui provincia interferisce quella del retore¹²¹.

Non c'è dubbio dunque che i due amici siano due *prudentes lectores*, se con l'aggettivo si intende quel grado elevato di cultura letteraria che include la competenza attiva della grammatica, della retorica, dell'arte poetica. Questa competenza tecnica si dimostra soprattutto, com'era da attendersi, nella dimensione microscopica della lettura e dell'insegnamento. Subito dopo aver dichiarato l'universalità di effetto del sublime, l'autore afferma che esso promana da cinque fonti (8.1), delle quali due sono spirituali e innate (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον e τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος), tre invece si conseguono attraverso l'arte: di queste tre fonti tecniche la più importante è l'ultima, la

¹²¹ D. Russell, 'Longinus'. *On the Sublime*, Oxford 1964, *ad l.*

composizione delle parole (ὀνομάτων σύνθεσις), poiché include anche le altre due (tropi; elevato registro dello stile, che a sua volta comprende scelta delle parole e elocuzione traslata ed elaborata). Sulla composizione delle parole l'autore si trattiene per due capitoli (39-40, con una coda nei successivi due), pur avendo già dedicato a questo tema particolare un'opera autonoma in due libri: la ben connessa composizione delle parole (ἡ ἁρμονία), infatti, è anche mirabile strumento di μεγαληγορία e πάθος (39.1). “Le grandi locuzioni, isolate qua e là le une dalle altre, disperdono insieme con sé anche il sublime, laddove, composte mediante associazione in unico corpo e di più conchiuse nei legami dell'armonia, diventano, per il giro stesso della frase, sonore. Quindi si può dire che, nei periodi, la grandezza è il contributo fornito da una moltitudine di elementi” (39.1). La più stupefacente dimostrazione di questo assunto è l'effetto di ὕψος che un'autore come Euripide, poco incline per temperamento alla sublimità, ottiene grazie all'accorta σύνθεσις di parole usuali (40.2-4).

Il superamento della sentenziosità epica arcaica in un insieme armonico e fortemente finalizzato; la nobilitazione apportata dalla sintassi ad un linguaggio poetico sostanziato di *communia verba*: ecco due requisiti essenziali dello stile epico virgiliano. In un saggio recentissimo e molto acuto sull'uso dell'enallage nell'*Eneide*, Gian Biagio Conte rileva ed esamina forse per primo queste corrispondenze fra pratica (Virgilio epico) e teoria (il *De sublimitate*), che si stabiliscono su uno sfondo culturale abbastanza ben riconoscibile:

“Dionigi [di Alicarnasso] fu certo il primo a individuare nella concretezza della *synthesis* verbale il movente estetico che raggiunge l'animo del lettore (o meglio dell'ascoltatore) e ne accende le emozioni... Il percorso critico inaugurato con decisione da Dionigi avrebbe trovato nell'anonimo del Sublime il suo punto d'arrivo: la *megalopsychia*, la vitalità dell'anima che può accendere i pensieri e le emozioni sollevandoli fino al sublime, deve necessariamente reggersi sulla *synthesis megaloprepes*, deve cioè trovare nella *compositio verborum* una forma dell'espressione che catturi il lettore e lo trascini con sé”¹²².

Questo effetto compulsivo ('catturare', 'trascinare con sé' il lettore) è mirabilmente conseguito, conclude lo studioso, dalla 'sintassi d'arte' virgiliana:

“dietro un profilo di strutture ordinate sarà possibile [al lettore] percepire le vibrazioni di un linguaggio fatto di elementi dinamici còlti nell'attimo stesso della loro creazione, quasi ancora in movimento. Non è per scelta che il lettore deve stare all'erta, pronto a cogliere nell'elocuzione virgiliana ogni possibile guizzo di vitalità artistica; d e v e f a r l o [spaziato mio] perché così ha programmato l'au-

¹²² Conte 2002, op. cit. pp. 10-11.

¹²³ Conte 2002, op. cit. p. 61.

tore stesso...In quei sussulti si nasconde il segreto del suo stile”¹²³.

L’idea di ‘autonoma attività’ della lettura configurata nel modello del lettore-turista di Pobjoy o del lettore-grammatico di Starr, come si vede, è decisamente lontana. Giustamente Conte trae molto – e non solo in questo intervento – dall’esame dei capitoli VII e IX dell’Anonimo¹²⁴. La forza costrittiva del sublime sortisce dalla grandezza di concezioni, si comunica omeopaticamente al lettore-ascoltatore, servendosi di un organo che stimola microscopicamente la sensibilità, le parole con le loro ‘armonie’. Ma questa costrizione non è ‘incantatoria’ (come il canto di Orfeo nelle *Argonautiche* o quello di Iopa che vi si ispira, nel finale di *Aen. I*)¹²⁵, non si limita cioè a soggiogare, bensì sviluppa nella mente un movimento, un’attività che si appropria il dinamismo spirituale-stilistico interno all’opera: posta in uno stato di sensibilità e grandezza la mente ripercorre il processo creativo, si ‘illude’, addirittura, di essere artefice della sua stessa esperienza. Ci sono condizioni ‘oggettive’ (devono essere compresenti e coordinate, nell’opera, le cinque fonti del sublime) perché questo processo possa verificarsi; e ci sono quelle ‘soggettive’: a tutti può accadere di fare esperienza della sublimità poetica, ma è evidente che ad essa saranno portati soprattutto i lettori più dotati di capacità ‘attive’. E queste capacità sono: la magnanimità e la sensibilità ‘filologica’, ovvero il volume della cassa di risonanza interiore (un dono naturale: ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα vale anche per il lettore) e quella competenza tecnica ‘attiva’ che nella sensibilità organizzata del κριτικός trova la sua attuazione ideale. Quanto più salde ed evolute queste premesse spirituali e tecniche, tanto più produttiva di conseguenze critiche l’esperienza trascendente della poesia: il grado di ‘autonoma attività’ che il lettore sublime raggiunge al compiersi del processo e nel sommarsi delle esperienze è – mi pare – ben testimoniato dall’epistola stessa: il momento passivo-mimetico della lettura non è che una accumulazione di energia destinata a riconvertirsi in un movimento attivo, assecondato e intensificato dallo spazio e dai contenuti della personalità; un movimento che trascende i confini dell’αἴσθησις e trova il suo approdo finale nel libero dominio del soggetto, nel libero e intimo territorio della ἀναθεώρησις. Qui il lettore verifica – per esprimersi con le parole di un grande interprete della tragedia greca – l’ ‘allargamento della sensibilità’ in cui consiste l’esperienza estetica sublime¹²⁶; qui si fondano, con più ampia portata e con arricchite esigenze, le nuove letture, dello stesso testo e di altri.

¹²⁴ Cfr. Conte 1991, op. cit., pp. 27-31.

¹²⁵ Cfr. sopra, p. 15, n. 43.

¹²⁶ E.R. Dodds, *On Misunderstanding the Oedipus rex*, “G&R” 13, 1966, p. 49: con “enlargement of sensibility” Dodds fa riferimento a una facoltà sintetica della psiche – nel senso eliotiano di unità intellettuale-sentimentale – e con questo senso culturale, in italiano irriproducibile, vorrei intendere anch’io nel mio discorso il termine ‘sensibilità’.

Il lettore-grammatico e il lettore-sublime, come abbiamo osservato nell'esposizione stessa dell'Anonimo, possono dunque coesistere nella medesima persona, purché però l'aspetto critico-intellettualistico si configuri come l'esito necessitato di un'esperienza unitaria e più grande, che riflette la portata e l'organizzazione interna dell'opera: comprensione e apprezzamento dipendono fortemente da una capacità 'passiva' della mente critica. Il critico sublime deriva infatti la propria libertà contemplativa dal ripetersi delle sue esperienze di lettore sublime che si è appropriato – volta per volta – il processo creativo dell'opera: il critico è cioè proiezione ideale e cosciente del 'lettore implicito' e non viceversa. Quando dunque il critico proietta sull'opera la propria fisionomia ideologica e il proprio metodo di lavoro; oppure quando il critico interpreta la propria attività come autonomia critica dall'opera e non come autonomia critica prodotta dall'opera, allora il modello intellettualistico del lettore si fa assoluto divaricandosi in modo incompatibile da quello del lettore sublime.

Per concludere con un esempio concreto: posto di fronte al verso-simbolo dell'*Eneide* per l'esegesi virgiliana moderna - *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (1.462)¹²⁷ – un verso letto oggi come la madre di tutte le ambiguità, il lettore-grammatico che immaginiamo attivo secondo il modello di Starr, interrompe la lettura, o raggiunge il testo direttamente in questo punto, per risolvere la questione – poniamo – della referenza soggettiva o oggettiva di *rerum*: la sua è un'indagine necessaria ma anche infinita, se è vero che ancora oggi questo problema esegetico resta aperto¹²⁸. Il lettore sublime, invece, che 'subisce' le costrizioni del testo, accordandosi con tutta la capacità attiva della sua persona al dinamismo interno di esso, avverte di trovarsi qui in un punto particolarmente intenso e ricco di correlazioni e sviluppi: l'anomalia dell'espressione rivela un addensamento psicologico – sono parole in *oratio recta*, pronunciate da Enea – che accentua l'attenzione del lettore in corrispondenza di un momento commovente: le *lacrimae rerum* esprimono una doppia agnizione, quella contingente e liberatoria (siamo fra simili) e quella che dichiara il *λυγρόν* del-

¹²⁷ Nei secoli passati: *Tantae molis erat Romanam condere gentem* (1.33): così R.D. Williams, *Changing Attitudes to Virgil*, in AA. VV., *Virgil*, a cura di D.R. Dudley, London 1969, p. 134.

¹²⁸ Riassume la questione in una nota magistrale per economia e precisione A. Traina in *Virgilio. L'utopia e la Storia*, Torino 1997, p. 65 (a favore della referenza oggettiva del genitivo: cfr. anche id., *Virgilio e il Pascoli di Epos*, in AA. VV., *Virgilio e noi*, Genova 1982, p. 100; e N. Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, p. 107, n. 39; per una posizione diversa Viparelli Santangelo, s.v. "lacrima" in *Enc. Virg.*, III, Roma 1987, pp. 94-96). Altrettanto importante rispetto all'interpretazione sintattica di *rerum* è l'interpretazione semantica, a quella del resto connessa: riempitivo logico? manierismo stilistico? oppure strumento di amplificazione concettuale in linea con l'astratto *mortalia*? Il ragionamento ellittico e insieme generalizzante di Enea crea spazio per le integrazioni e determinazioni mentali del lettore; il tema al centro dell'episodio – l'incontro 'morale' di Enea e Didone – promuove d'altra parte l'assorbimento coerente dell'idea generale nella dinamica dei fatti. Per una panoramica sul problema, H. Funke, *Sunt lacrimae rerum. Komposition und Ideologie in Vergils Aeneis*, "Klio" 67, 1985, pp. 224-33.

l'esperienza vissuta, ripercorsa da Enea in silenzio e fra le lacrime, descritta nei termini apparentemente oggettivi dell'ecphrasis dalla voce del poeta. *Sunt lacrimae rerum* è locuzione di una certa ambiguità (è preciso il sentimento, indeterminata l'espressione poetica) che si giustifica, sul piano psicologico, come espressione di un pensiero denso, perché rapidamente sviluppato e immediatamente significativo nella mente della *persona loquens* (πλεῖον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον in senso psicologico): a questa densità e all'emozione che ad essa è associata corrispondono, con estrema coerenza, lo straordinario spessore e la qualità emotiva della scena seguente, in cui Enea è lettore di passaggio di una scena eterna che lo ritrae e che il poeta ri-narra per spiegare le parole di commento e la reazione commossa del suo protagonista. Le immagini hanno così due lettori complementari interni al testo (il personaggio; il poeta che integra il movimento interiore della contemplazione di Enea) che formano in realtà un solo catalizzatore per la φαντασία e il πάθος del lettore esterno. Significativamente, così, il pubblico esterno, Enea, il poeta si trovano così nella medesima posizione di 'lettori' delle *images*: alla densità del sentimento di συμπάθεια si associa questo allineamento percettivo-emotivo di fronte alla materia della poesia, cui Enea nel v. 462 ha dato, per così dire, un sottotitolo, estraendo dal tema particolare (i *casus Troiae*) il suo significato, contingente (*hic etiam...*) e generale (... *mortalia tangunt*). Nei punti in cui questo allineamento è scomposto, il distanziamento prospettico del narratore dal personaggio affaccia un effetto ironico, ma anche sviluppa *sympathy* nel lettore (per es. vv. 464-65, [*Aeneas*] *animum pictura pascit inani...*): la *sympathy* accumula il sentimento, mentre la voce narrante è ancora atteggiata in modo descrittivo e riassuntivo (v. 465 *multa gemens, largoque umectat flumine vultum*): si prepara così il nuovo momento di *empathy*, la fusione di ogni prospettiva 'esterna' (del lettore, del narratore) nel processo percettivo-emotivo del personaggio (vv. 466-68: da *Namque videbat...* si passa a *hac... hac...*): e il ri-allineamento psicologico delle tre letture (lettore-personaggio-narratore) di fatto si estende per tutta la durata dell'ecphrasis (vv. 466-93). Enea è qui modello del lettore sublime: guarda le *images* da 'intenditore' e in modo attivo (v. 461 *En Priamus*), cercando preliminarmente di catturare la *ratio* di quella rappresentazione; l'elemento critico-attivo della coscienza, condensato nell'affermazione *hic etiam... mortalia tangunt...*, si dissolve poi nella fase passiva-mimetica, in cui, sotto la spinta dell'emozione, Enea 'subisce' il racconto figurato della sua storia, alienata e universalizzata: l'esperienza particolare (qui rivissuta e ancora immersa in un *continuum* incompiuto) si versa nel suo significato; rispecchiamento diretto (di Enea nelle *picturae*) e rispecchiamento simbolico (del lettore – e del poeta – nel personaggio che connette esperienza e significato, particolare e generale) sono sostenuti dalla studiata dialettica di allineamento-scomposizione-riallineamento dei punti di vista; l'identità è rinforzata emotivamente (dall'esperienza del 'rivivere' nel rispecchiamento) ma anche razionalmente (dal 'riconoscersi' in un quadro più ampio e riempito di significato): eppure la progressione dell'ecphrasis incede verso un culmine caratterizzato in termini di 'passività', e in particolare di 'passività' esteticamente indotta: dalle *lacrimae* nella cui *Stimmung* la 'digressione' delle *picturae* prende avvio, si perviene alla concentrata *admira-*

tio in cui la mente di Enea è rapita (vv. 495-96 *Haec dum... miranda videntur; / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno...*), quando appare Didone. Qui, come è ben noto, la costruzione poetica è calibrata in modo da realizzare nell'epifania di Didone una 'aggiunta' alla sequenza dell'ecphrasis, un quadro culminante, che trae il massimo vantaggio dalla temperatura psicologica e dal sistema di sovrapposizioni percettive-emotive fra i 'lettori' delle immagini. Anche questo incontro, che fa uscire Enea dalla dimensione del 'rivivere' e lo reintegra nell'azione – nell'assetto autonomo e attivo della personalità – nutrito dalla sua 'lettura' delle *images*, appartiene dunque alla logica del 'riconoscimento' che ha governato la scena proprio a partire dai versi delle *lacrimae rerum*: l'accento espressivo ha reso memorabile un sintagma su cui meditare, frammento di altre, più ampie sfide destinate alla ἀναθεώρησις del lettore competente e magnanimo (per es. la valutazione di tratti di ironia, effettivi o potenziali, nella rappresentazione della scena); ma questo 'accento espressivo' è pienamente motivato, nel momento narrativo, nella costruzione della scena, nella complessità del suo fine estetico e di pensiero, e infine nella struttura dello stile, che – nei termini indicati da Conte – ha fin qui sollecitato la competenza del lettore modellandone la sensibilità. Non solo dunque il v. 462 non interrompe la lettura della scena ma è un fattore essenziale della sua intonazione e della sua coesione interna e con l'insieme: esso si deposita in un processo di 'comprensione' che ha bisogno di una sensibilità articolata e di tempi ampi, ossia della ricezione sintetica che il testo sollecita con una particolare – cioè non con una qualunque – combinazione delle sue risorse. Si può restare divisi, esaminando il v. 462, sull'esegesi sintattica e semantica di *rerum* (e più si resta divisi se l'analisi linguistica non rileva le motivazioni dell'etopea); ma quale che ne sia l'interpretazione, rimane univoco e 'oggettivo' l'effetto che la scena – di cui pure il v. 462 è un cardine – esercita sul lettore come unità, un'unità psicologicamente costruita.

Se dunque riconsideriamo quanto fin qui detto – sul particolare atteggiamento partecipativo e sull'intensità sentimentale della voce epica di Virgilio; sull'omeopatia di tipo tragico che la struttura virgiliana del racconto può sollecitare nel lettore; sugli aspetti 'costrittivi' dello stile così ben delineati da Conte; sulla relazione organica di attività e passività nel dinamismo dell'esperienza estetica sublime; sulla particolare importanza che in essa rivestono la competenza tecnica e la grandezza d'animo del lettore; sulla funzione catalizzatrice e insieme normativa assegnata da Virgilio alle esperienze interne di lettura e ascolto –, alla luce di tutte queste osservazioni ecco allora che i diritti della lettura mimetica sembrano superare di molto la ridotta portata del *sensus litteralis* o, viceversa, riflettere un'esperienza estetica ben più organizzata e penetrante rispetto all'indeterminata idea moderna del 'piacere della lettura'. La 'lettura mimetica', che lo stile epico virgiliano – come si è visto – sollecita con la piena e coordinata azione di ogni sua caratteristica risorsa, è il modo più certo di recepire gli effetti particolari, e soprattutto quelli produttivi di riflessione, sullo

¹²⁹ Cfr. sopra, p. 11.

sfondo degli equilibri interni del testo; nell'*Eneide* tali equilibri sono dinamici in ragione della natura istituzionale dell'opera, che è narrativa, e della sua particolare struttura, che è fortemente sentimentale e insieme teleologica¹²⁹. In questo senso, e nel senso inteso dall'*Auctor de sublimitate*, la 'lettura mimetica' è in realtà una forma di lettura critica, propriamente una 'mimesi critica': competenza e grandezza d'animo formano lo stato preliminare di autonomia-attività del lettore, che proprio grazie ad esse però è – rispettivamente - più permeabile agli effetti del linguaggio poetico e più disponibile all'esperienza spirituale combinata di φαντασία e πάθος¹³⁰. La lettura si sviluppa così come processo contemporaneamente passivo e attivo, come un 'uscir di sé' nel trasporto della poesia (ἔκστασις) che replica, e perciò almeno in parte si appropria, il processo creativo; al termine del processo, nella fase 'anestetica' della memoria e del pensiero (ἀναθεώρησις), lo stato autonomo e attivo di partenza si ristabilisce, ma su nuova base: l' 'autonomia e l'attività' del lettore si sono arricchite e potenziate. Il ciclo della lettura fonda così il dinamismo della cultura, legandolo al dinamismo interiore della personalità. Come per lo spettatore tragico, anche per il lettore virgiliano, il mito noto a tutti è 'diverso' nella coscienza individuale dopo essere stato conosciuto attraverso l'esperienza dell'opera che lo ha non solo riproposto ma riattraversato. Come capita ad Enea stesso dinanzi alle *picturae*, proprio il dato 'passivo', di immedesimazione nell'azione narrata, crea il nesso diretto fra il fittizio e il reale, fra l'immagine e la vita, fra l'oggettivo e l'individuale, fra il passato e l'aperto presente in cui ciò che stato compreso deve attivamente dispiegarsi: dunque quel nesso è lo strumento estetico adottato da Virgilio per dare al significato epico, che si forma progressivamente nella mente del lettore, una nuova importanza e un nuovo valore, di tipo non più solo assertivo ma anche conoscitivo in un senso dialettico. È questo valore conoscitivo del significato che, nell'*Eneide*, realizza la lettura come 'esperienza', e segnatamente come esperienza individuale: individuale è questa esperienza proprio in quanto si rivela radicale e trascinate all'interno del soggetto che la compie; al contempo è vero che – come nel fenomeno tragico della κάθαρσις che ci è descritto da Aristotele –, il culmine del processo è un momento 'oggettivo', è la perdita del senso di sé come soggetto – a tutti comune – che ha luogo nello ὁμοιοπαθεῖν. Questa intensità vissuta in comunione con l'oggetto stabilisce dunque 'quanto in profondo' il tema si è inoltrato in un soggetto che legge: è cioè interiorizzazione, è il correlativo psicologico, nel lettore, dell'*empathy* virgiliana; l'appropriata risposta estetica al tratto più originale dello stile epico rinnovato e 'drammatizzato'.

Per l'interprete che, sulle orme di Heinze o dei critici 'dicotomisti', legge il *Didobuch* alla

¹²⁹ *subl.* 15.1-2; Fernandelli 2002, op. cit., pp. 199-203.

¹³¹ Un esempio particolarmente istruttivo di questa tecnica è discusso da Conte 1991, op. cit., pp. 44-45.

luce della tragedia, dovrebbe dunque risultare di grande importanza il fatto che nell'unico punto del libro e del poema in cui la tragedia è apertamente evocata, ossia nella similitudine dei vv. 469-73 essa è presentata come esperienza psicologica, che attira la lettura epica a modellarsi sulla visione teatrale: un'espansione, forse, della tecnica ellenistica con cui un modello è citato passando attraverso il suo stile, ossia formando la ricezione del nuovo testo sull' *αἴσθησις* già sperimentata dell'altro¹³¹. In sé questo procedimento dotto rappresenta la ricercata saldatura della tecnica allusiva, che rimanda all'esterno del testo, all'integrità espressiva di esso; ma in particolare in questo caso, per la funzione di snodo strutturale e di culmine emotivo che l'evocazione della tragedia rappresenta, la lettura continua, guidata al progressivo *ὁμοιοπαθεῖν*, è manifestamente funzionale all'effetto pieno delle risorse del testo, di quelle costruttive ed espressive come di quelle che si rivolgono alla *doctrina*.

Quando si osserva che 'abbandonarsi' alla lettura lineare dell'*Eneide* significa leggere passivamente e perdersi molto dello spessore dell'opera, se non la sua più vera ricchezza, ci si esprime dunque secondo categorie critiche molto più astratte di quel che potrebbe sembrare oppure secondo ripartizioni retorico-filosofiche antiche che proprio nel testo dell'*Eneide* – così dinamico, internamente coeso e coinvolgente nel profondo – vediamo superate o negate¹³². D'altra parte non è frequente leggere obiezioni di superficialità rivolte al modello di *αἴσθησις* immedesimata che Aristotele ha definito per lo spettatore tragico o l'*Auctor de sublimitate* per il pubblico della letteratura sublime, spesso – tra l'altro – pensando a testi che nell'*Eneide* si trovano rielaborati. Dobbiamo invece concludere che proprio il luogo più esplicitamente tragico del poema – la similitudine teatrale nella peripezia del libro IV – dichiara l'invito alla lettura mimetica, attraendo progressivamente il lettore allo stato di 'costrizione' oggettiva e di profondità del coinvolgimento psicologico da lui medesimo sperimentata a teatro: opporre resistenza alla 'costrizione' (la *κατεξανάστασις* 'impossibile' per l'Anonimo) significa proprio resistere alla profondità soggettiva dell'esperienza di lettura e probabilmente anche rinunciare al fondamento oggettivo della comprensione critica.

“Uno studio del tipo che abbiamo tentato di fare sarebbe stato reso interamente superfluo sin dal principio da una semplice recitazione della poesia, se l'esecutore fosse stato capace, con varie pause e intonazioni, di suggerire i grandi motivi

¹³² Cfr. per es. la posizione testimoniata da Plut. *mor.* 2.11 “Come nei pascoli l'ape insegue il fiore, la capra il germoglio...così nel leggere un poema c'è chi coglie il fiore della storia [il *φιλόμυθος*], chi s'attacca alla bellezza e all'efficacia retorica delle parole [il *φιλόλογος*]..., e chi invece si interessa...di quanto è detto per la formazione morale [il *φιλότιμος* e *φιλόκαλος*]”.

¹³³ L. Spitzer, *Linguistics and Literary History. Essay in Stylistics*, Princeton 1948, p. 218.