



MARCO FERNANDELLI

Ombre sull'acqua, da Virgilio a Pascoli\*

a Meki, Bruno e Nicolò

Virgilio, *Eneide* VIII 94-96:

Olli remigio noctemque diemque fatigant  
et longos superant flexus uariisque teguntur  
arboribus uiridisque secant placido aequare siluas.

L'interpretazione di *uiridisque secant placido aequare siluas* (v. 96), è controversa: alcuni commentatori accolgono l'esegesi di Servio, secondo la quale le navi troiane, risalendo il fiume, 'fendono' le ombre proiettate dagli alberi sull'acqua<sup>1</sup>; altri sentono come troppo moderna l'immagine così intesa e ritengono che *secant* si avvicini al senso più generico di 'attraversare'<sup>2</sup>, in taluni casi sostenendo questa esegesi con il richiamo al vicino v. 63, [*Thybrim*] *stringentem ripas et pinguis culta secantem*<sup>3</sup>; altri ancora avvertono un'ambivalenza nell'espressione<sup>4</sup>. Ritengo che l'idea del 'compiere una traversata' sia suggerita effettivamente, come senso secondario, da quel *siluas*, plurale, in *explicit* di colon e di pericope. Cercherò tuttavia di portare qui un nuovo argomento a sostegno della lettura di Servio. Ciò mi consentirà di svolgere alcuni rilievi sulla costituzione letteraria dell'episodio del Tevere nel suo insieme; e di fare una segnalazione relativa alla fortuna del motivo 'ombre sull'acqua', che Virgilio qui mi sembra inaugurare.

A partire dal v. 18 Virgilio va tessendo il nuovo, e finale, racconto delle origini. Egli iscrive i materiali selezionati in una sceneggiatura omerica: l'epilogo di *Odissea* V – l'incontro con il fiume, primo atto di una rinascita – e il ritorno a Itaca sulla nave feacia (XIII 70ss., v. 88 θαλάσσης κύματ' ἔταμεν) offrono la veste epica per il racconto della tradizione. Il motivo inaugurale è caratterizzato, in questa campata che precede l'arrivo a Pallanteo (vv. 18-96), come 'prima navigazione': Argo – e cioè Apollonio Rodio, forse Varrone Atacino, di certo Catullo 64 – è sullo sfondo. Il racconto delle origini richiede toni antichi: si indugia sull'aiton di Alba, il tipo tematico è ellenistico, ma il colore, nei punti sensibili, è enniano. Tutto l'epos maggiore è dunque chiamato a raccolta in questo debutto di Enea nel paesaggio saturnio. Cose note. Vediamo ciò che qui in particolare interessa.

Nel trattare l'incontro di Enea con il Tevere (ingresso nel fiume, VII 25-36; epifania del dio, VIII 18-80), Virgilio scompone in due parti una porzione unitaria del racconto odissiacco: un motivo in più per considerare stringente la relazione tra i due passi. L'incertezza di Enea, sul far della notte, in riva

---

\* Nella preparazione di questo saggio, ho consultato il commento inedito al libro VIII dell'*Eneide* che Mario Martina completò verso la fine degli anni '80. Di questo ottimo lavoro, ora parte del fondo librario allo studioso intitolato presso la biblioteca del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste, è attesa la pubblicazione. Ho segnalato in nota gli interventi di Martina di cui mi sono avvalso.

<sup>1</sup> Seru. *ad Aen.* VIII 96: *ostendit adeo perspicuam fuisse naturam fluminis, ut in eo apparerent imagines nemorum, quas Troianae naues secabant*. Seguono Servio: La Cerda, Voss, Conington, Peerlkamp, Forbiger, Pascoli, Ladewig-Schaper-Deuticke, Sabbadini, Marmorale, Plessis-Lejay, Mackail, Paratore. Giusto il richiamo di Peerlkamp a *ecl.* II 25s. (*nuper me in litore uidi | cum placidum uentis staret mare*), poi dimenticato.

<sup>2</sup> Cf. in part. Page *ad v.* 96: «'and part the verdant forest on the peaceful stream'... such a fancy... is modern and without parallel in Virgil, while, if it was intended, some word indicating that the *uirides siluas* are only reflected *must* have been introduced». Su questa linea di pensiero, che risale a Heyne, anche Gossrau, Papillon-Haigh, Grandsen; meno sicuri Fordyce e Martina.

<sup>3</sup> Così in particolare Henry e Eden, il quale pensa che il Tevere sia in piena (v. 86) e che la navigazione si svolga perciò in mezzo a isolotti formati da gruppi di alberi. Henry e Martina ritengono che l'immagine del v. 96 sia ripresa ai vv. 107-108 (*ut celsas uidere rates atque inter opacum | adlabi nemus*).

<sup>4</sup> Così R.D. Williams, che *ad v.* 96 richiama VII 717 (*quosque secans infaustum interluit Allia nomen*).

al fiume (VIII 18-30), riflette la situazione omerica, ma Virgilio sceglie un'immagine di Apollonio per sviluppare la psicologia (vv. 22-25: cf. A.Rh. III 755-59). All'interno dell'immagine che illustra l'inquietudine dell'eroe, due dettagli che variano il modello – *tremulum... lumen* e *aut radiantis imagine lunae* – hanno origine enniana<sup>5</sup>. I tre *auctores* epici di Virgilio fanno avvertire simultaneamente la propria presenza e di ciascuno è subito chiara la parte. È tipico del poeta, all'inizio di una sezione importante, acclimatare il lettore, guidarlo alle difficoltà e alle ricchezze del testo, predisporre la risposta della *doctrina* alla tecnica. Dunque il modello di lettura iscritto da Virgilio in questo inizio del libro VIII regola la sensibilità del pubblico intorno al *quid* e al *quomodo*: il tema è noto, il racconto è nuovo, la tessitura è complessa, ma con una chiara discrezione delle componenti e una chiara gradazione dei compiti da esse svolti. Posta sul primo piano del discorso, e in sede iniziale, la citazione da Apollonio segnala la presenza importante di un modello, mentre le varianti ad esso apportate definiscono l'*imitatio* virgiliana come *aemulatio*: essa non riguarda solo l'ambito del contenuto, operando come arricchimento e ingrandimento dell'immagine originale, ma lavora anche su un altro piano, stabilendo un legame tra romanizzazione della base greca e stile personale<sup>6</sup>. Esattezza antiquaria; varietà e ordinata combinazione degli apporti poetici; calibrata romanizzazione di motivi e forme greci: tutto questo dà lo spessore culturale del brano; quanto sopra osservato sui procedimenti dell'*aemulatio* misura invece la finezza della composizione, le schiette pretese dell'*ars*.

Dopo l'epifania del Tevere e la risposta di Enea (vv. 31-78), hanno luogo i preparativi del viaggio (vv. 79-80); seguono due prodigi, che danno esecuzione al vaticinio notturno (vv. 81-85, appare la *candida sus* con i trenta cuccioli; vv. 86-89, il dio-fiume placa la propria corrente). Il brano si completa allora con il racconto della risalita del Tevere, doppiamente miracolosa: per i Troiani, che navigano sulle acque immobili contromano; e per la natura saturnia, ignara di navi e navigazioni (vv. 90-96). In questa sezione dedicata alla risalita del fiume, l'epica di Apollonio, il poeta principe del viaggio di Argo, affiora di nuovo alla memoria, di nuovo come oggetto di *aemulatio*<sup>7</sup>; di nuovo il modello stimola il confronto sul piano della finezza descrittiva; di nuovo l'ispessirsi 'storico' della composizione virgiliana propizia il superamento dell'originale.

Il modello di Virgilio è ovviamente il brano in cui Apollonio descrive la prima partenza di Argo (I 519-58). Esso si articola in quattro momenti:

1. disposizioni di Tifi (vv. 519-23);
2. grido di incitamento (vv. 524-25): l'equipaggio si insedia (vv. 526-35);
3. partenza: miracolo della navigazione (vv. 536-546);
4. spettatori del miracolo (vv. 547-51); Chirone con Achille (vv. 552-58).

A questa sequenza corrispondono in Virgilio i vv. 79-93:

1. Sic [Aeneas] memorat, geminasque legit de classe biremis  
remigioque aptat, socios simul instruit armis (vv. 79-80);
2. Ergo iter inceptum celerant rumore secundo (v. 90);
3. labitur uncta uadis abies (v. 91a);
4. mirantur et undae,  
miratur nemus insuetum fulgentia longe  
scuta uirum fluuio pictasque innare carinas (vv. 91b-93).

<sup>5</sup> Enn. *trag.* fr. CXXII 250 Jocelyn *lumine sic tremulo terra et caua caerulea candent*, un dattilo di studiata sonorità, che presenta evidentemente – forse nell'*illustrandum* di una similitudine – l'effetto della luce lunare (cf. Verg. *Aen.* VII 9 *splendet tremulo sub lumine pontus*). Al v. 23 del nostro passo, *radiantis* riporta però a Lucr. IV 211-13 (*quod simul ac primum sub diu splendor aquai | ponitur, extemplo caelo stellante serena | sidera respondent in aqua radiantia mundi*), palese contributo all'ideazione dell'immagine virgiliana; linguaggio lucreziano (cf. III 298) era già presente nell'*illustrandum*, al v. 19. Ennio introduce un motivo sonoro che poi evolve attraverso la pericope, armonizzando con altri effetti fonici e finendo per porre in rilievo la romanizzazione della base greca: da Ennio, appunto, a Lucrezio evocato attraverso Ennio a Virgilio *stricto sensu* (cf. i vv. 23-25 e *georg.* IV 513-15).

<sup>6</sup> Cf. *supra*, nt. 5.

<sup>7</sup> Martina *ad* vv. 90-93nt. e 91, è il solo commentatore virgiliano che segnala la relazione del passo con A.Rh. I 528-58 e con Cat. 64,11-18. Cf. anche Nelis 2001, 336; e soprattutto Mehmel 1940, 66-67.

In realtà, tuttavia, il brano che Virgilio dedica alla navigazione miracolosa si prolunga di là dal quarto tempo sopra indicato, proprio con i vv. 94-96: essi sembrano aggiungere un'appendice alla sequenza apolloniana. Ma proprio in questa 'appendice' Virgilio riflette – come vedremo tra poco - il ritmo interno del terzo tempo di Apollonio; e nel segmento finale del brano - il v. 96b, qui al centro del nostro interesse - egli entra in un dialogo più minuto e sensibile con il verso finale di quella pericope apolloniana (A.Rh. I 546): ossia il verso che suggella lo spettacolo della partenza di Argo e il più notevole di tutto il brano sul piano descrittivo.

Lì i rematori, guidati dalla cetra di Orfeo, «battevano l'acqua impetuosa del mare e i flutti s'infrangevano» (vv. 540-41); seguiva uno sviluppo in tre segmenti (l'acqua spumeggia battuta dai remi, vv. 542-43; brillano le armi degli eroi, vv. 544-45a; si forma una scia, vv. 545b-46): l'ultimo di essi è illustrato con una similitudine:

μακρὰ δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,  
ἀτραπὸς ὡς χλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

La finezza di Apollonio consiste in questo: l'accostamento 'scia della nave – sentiero di campagna' è una banalità in tutti i casi tranne uno, quello in cui la navigazione marittima è vista per la prima volta. In Apollonio, in effetti, la similitudine fa da tramite tra la pericope dello spettacolo e quella degli spettatori. La somiglianza tra la scia e il sentiero, qui trattata come *tertium comparationis*, suggerisce per implicazione la stupefacente affinità tra gli elementi, mare e terra, rinsaldata da un'implicazione ulteriore: la corrispondenza nel cromatismo, bianco su verde, che il testo tratta virtuosisticamente, disponendo i due colori su due versi successivi: quello dell'*illustrandum* (bianco) e quello dell'*illustrans* (verde).

Mentre descrive la prima navigazione, dunque, Apollonio coglie l'origine di tutto un comparto del linguaggio poetico. Pensiamo all'esperienza comune: la novità di un fatto, presentatosi come spettacolo, ne motiva la trasposizione in immagine simile, se quel fatto deve essere descritto. Ma ciò significa anche assorbire, nella descrizione del nuovo, elementi propri del campo semantico trattato come analogo, adottarli come traslati. Apollonio adopera κέλευθοι nell'*illustrandum* come metafora, che motiva a posteriori presentando nell'*illustrans* della navigazione l'immagine del sentiero di campagna. Nel giustificare psicologicamente questo linguaggio analogico, che la poesia avrebbe poi reso convenzionale, Apollonio assume estemporaneamente la prospettiva di chi vede la navigazione per la prima volta, e cioè la prospettiva interna: quella che sarà degli dèi e delle ninfe sbalordite nella pericope successiva (vv. 547-551). Dunque alla descrizione degli *exordia* di Argo, la prima nave, Apollonio accompagna l'aition del linguaggio iconico – metafore e similitudini - che la poesia adotta per parlare di navigazione: l'idea è ingegnosa, stimolante, ma - agli occhi di Virgilio - eseguita in modo ancora imperfetto.

Facciamo ora un passo indietro. La navigazione 'inaugurale' di Enea, che negli occhi della natura laziale è uno spettacolo senza precedenti, porta l'eroe nella sede saturnia di Evandro, figura primordiale della città aurea di Augusto: mentre all'orizzonte della storia si trova una meta siffatta, la navigazione di Enea è simile a quella di Argo; e proprio in conseguenza di quella navigazione l'eroe combatterà nel Lazio una seconda guerra di Troia, questa volta nella parte di un nuovo Achille. Tale sequenza ripete quella pronosticata nell'*Ecloga* IV, la quale – come ben si sa – riprende, rovesciandone il senso, il finale del carme 64 di Catullo<sup>8</sup>. Ci dobbiamo aspettare che Catullo 64 sia di nuovo presente in questo esordio di *Eneide* VIII, sia per le ragioni appena dette sia come intermediario tra la partenza di Argo in Apollonio e la partenza delle navi troiane in Virgilio. Consideriamo tre punti:

v. 7 *caerula uerrentes abiegnis aequora palmis*: ultimo verso del periodo iniziale che presenta complessivamente l'impresa argonautica. È eco di Enn. *ann.* XIV fr. II 377-378 Skutsch: *Uerrunt extemplo placidum mare: marmore flauo | caeruleum spumat sale conferta rate pulsum*. Il verso catulliano, credo, è anche la lente attraverso la quale Virgilio guarda ad altri due luoghi enniani (o solo al primo di essi): il verso che, nell'ed. Skutsch, precede quello sopra citato: *Labitur uncta carina, uolat super impetus undas*; e, *ibid., inc. sed.* fr. LIV 505: *Labitur uncta carina per aequora cana celocis*. Come si è visto il testo virgiliano ha *labitur uncta uadis abies* (*Aen.* VIII 91a): Catullo (*abiegnis*) cede probabilmente a Virgilio il suggerimento per la sostituzione dell'enniano *carina* con *abies*, intendendo il poeta augusteo usare *carinas* nella clausola del v. 93: [*mirantur et undae | miratur nemus insuetum...*] *pictas... innare carinas*. Ma forse anche la clausola virgiliana deriva da

<sup>8</sup> Cf. Marinčič 2001, spec. 489-96, con la bibliografia ivi indicata.

Catullo: *pineae coniungens inflexae texta carinae* (v. 10). In ogni modo *abiegnis* era attraente anche per la sua efficacia eziologica, e per l'espressività: *abiegnis aequora* è sequenza diretta di termini allitteranti, che sottolinea il contatto materiale, nel quadro magico della prima navigazione, tra l'albero montano e l'acqua del mare.

vv. 12-15 *Quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor, / tortaue remigio spumis incanuit unda / emersere... / aequoreae monstrum Nereides admirantes*: spettacolo della prima navigazione, accento sul candore della spuma sollevata dai remi, stupore delle Nereidi spettatrici: Catullo riscrive Apollonio (vv. 540-43, 545, 549-50), in particolare trasformando la similitudine dell'originale (strada biancheggiante sul mare = sentiero che spicca in una verde pianura) in una metafora tratta dal campo semantico del lavoro della terra: [*carina*] *rostro... proscidit aequor*. *Proscindo*, che Catullo usa solo qui, è verbo idoneo a designare l'atto di fendere la terra con l'aratro. Con *aequor* il poeta si riferisce all'acqua del mare (cfr. *supra*, v. 7 *caerula... aequora*; e *infra*, v. 15 *aequoreae... Nymphae*); ma *aequor*, come 'elemento piatto', può estendere la propria semantica a designare una distesa acquorea oppure una terrestre. In queste due accezioni *aequor* è poetismo: tra le due, la prima ha un rendimento espressivo più alto grazie alla struttura sonora del significante, in sé suggestivo e soprattutto adatto a concatenarsi con *aqua* e affini<sup>9</sup>. Virgilio userà *proscindo* due volte, sempre nelle *Georgiche* (I 97, II 237), sempre in riferimento all'aratura: ma nel primo caso la semantica metaforica del nesso catulliano retrocederà verso il *proprium*, con *proscisso... aequore* riferito appunto alla lavorazione della terra. Le *Nereides admirantes* (e *infra*, vv. 16-17 *marinas |... Nymphas*), convertono in divinità marine le Ninfe montane di Apollonio. Virgilio riceverà questa trasformazione, ma a modo suo: egli tiene separate le Ninfe laurenti (v. 71), invocate da Enea, e le *undae* personificate, che insieme al bosco stupiscono (*mirantur... | miratur...*) alla vista delle *pictae carinae* natanti. Le divinità sono tenute distanti dal momento ingenuo delle loro espressioni naturali.

vv. 16-18 *uiderunt... marinas | mortales oculis nudato corpore Nymphas |... exstantes e gurgite cano*: il punto più importante: muta il soggetto della visione (da *Nereides* a *mortales*), e di concerto lo spettatore diviene spettacolo. Con questo accento sulla 'prima volta' rispettiva e sulla reciprocità dell'ammirare, Catullo tratta in modo specifico la concordia tra uomini e dèi, un tema già posto in evidenza dal passo apolloniano: nel proprio epitalamio egli punta a fissare il momento in cui l'incontro tra Peleo e la Nereide ebbe luogo, con ciò correggendo la cronologia personale che Apollonio aveva stabilito proprio nel passo del varo di Argo (vv. 552-58). L'introduzione nella scena di un secondo punto di vista, quello dei naviganti, è reso da Catullo con studiato effetto di simmetria e intreccio (v. 15-17 *Nereides admirantes. |... uiderunt... marinas | mortales... Nymphas*): è questa una 'aggiunta' che il poeta opera al testo del suo modello; una aggiunta a effetto, ma soprattutto motivata nella struttura narrativa dell'epitalamio e nella coerenza del suo senso. Qui Catullo pone l'ideale che si rovescerà nella chiusa del poemetto: da quella finale negazione ripartirà il Virgilio profetico, e proto-epico, dell'*Ecloga* IV.

Gli studi contemporanei sulla poesia dotta e sull'arte dell'imitazione sono rivolti a definire la prestazione dialogica dei testi; ma un contributo anche più importante essi possono dare all'analisi della composizione poetica. Ciò è particolarmente vero a proposito di un autore come Virgilio che rappresenta nel suo testo i momenti essenziali della cultura ereditata, trattandoli come fattori di una nuova unità, formale e di senso. Ne abbiamo qui una buona prova. Il terzo tempo del racconto di Virgilio – dicevo – è dato dall'emistichio *labitur uncta uadis abies*, formula enniana modificata con il contributo di Catullo: nell'originale *labitur uncta carina* poneva la base per uno sviluppo descrittivo, la rappresentazione evidentemente movimentata e probabilmente grandiosa della navigazione per mare, posta sotto gli occhi del lettore. Questo sviluppo è latente nell'emistichio 91a, ma Virgilio si limita a suggerirlo: contrariamente a quanto accade in Apollonio, lo spettacolo della navigazione è direttamente trattato come contenuto di una visione e di un'emozione interne. Ma c'è una ulteriore differenza: gli spettatori interni, ossia le *undae* e il *nemus*, stupiscono per un *vecchio* miracolo, non colgono cioè l'attuale, e realmente inaugurale, carattere miracoloso della scena cui assistono: le navi scivolano sull'acqua ferma, procedendo in senso opposto al corso del fiume. Questa separazione dei piani di significato è sottolineata stilisticamente: prima l'emistichio 'enniano', volatile, chiuso dalla semisettenaria, sintatticamente autonomo; poi la ripresa intensa, scandita dall'anafora, *mirantur... miratur...*, con tratti di mimetismo psicologico come la duplice anticipazione, con distanziamento, dell'epiteto rispetto al sostantivo (*fulgentia... | scuta; pictasque... carinas*) e la scelta dell'iconico, raro, *innare*<sup>10</sup>.

I miracoli sono dunque due, uno di significato storico, fondante, l'altro di significato – diciamo così – psicologico, e caratterizzante: il secondo è incidentale rispetto al primo, che perciò lo include: *labitur uncta uadis abies* (v. 91a) continua in *Olli remigio noctemque diemque fatigant...* (vv. 94-96). Dei due modelli enniani, entrambi olodattilici, Virgilio conserva a v. 91a il ritmo e quella parte

<sup>9</sup> Su tutto questo, cf. Aricò 1984.

<sup>10</sup> Cf. X 222, con la nota di Harrison: le ninfe ex-navi *innabant pariter fluctusque secabant*, quasi un'ironia.

‘formulare’ del verso che dà il tono antico e che, d'altra parte, si conforma bene al miracolo dell'acquietarsi della corrente. La notte precedente la partenza il Tevere trattiene le acque (vv. 88-89)

mitis ut in morem stagni placidaeque paludis  
sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset.

Su questa superficie calma le navi scivolano (*labitur...*) spinte dai remi (*remigio... fatigant...*). Dunque il terzo tempo di Virgilio (v. 91a) e quel ‘supplemento’ di cui si parlava prima (vv. 94-96) rappresentano in effetti una unità narrativa che incornicia, ponendolo in subordine, il tempo corrispondente al quarto di Apollonio: ossia la meraviglia davanti alla prima navigazione (vv. 91b-93). Le fasi virgiliane sono allora quattro in tutto come in Apollonio; ma nella permanente linearità cronologica, ereditata dal modello, si riflette la complessità neoterica: i vv. 94-96 che riprendono e sviluppano l'emistichio 91a operano anche come una aggiunta di contenuti rispetto alla base apolloniana, in ciò riproponendo l'assetto di Cat. 64,16-18; e anche in Virgilio, come nel carne 64, l'‘aggiunta’ in cui culmina il racconto della navigazione presenta un enfatico cambio di soggetto (da *undae/nemus* a *Olli*), che sposta i navigatori dal ruolo passivo (oggetto di contemplazione) a quello attivo (soggetto di percezione). Così in Catullo si era passati senza soluzione di continuità da *monstrum Nereides admirantes* (v. 15) a *uiderunt... mortales... Nymphas* (vv. 16-17).

Nei tre versi che descrivono la risalita del Tevere, d'altra parte, Virgilio ripropone il ritmo sintattico 1+3 che Apollonio aveva assegnato alla descrizione del *mirum*; e di questa pericope riprende anche, nel v. 96, l'immagine culminante. Virgilio completa dunque questo episodio iniziale del libro VIII, dominato dal Tevere, con i tre versi dedicati alla miracolosa risalita del fiume. In questi versi confluiscono il contributo di Apollonio e quello del suo imitatore e critico Catullo: è come un epilogo concentrato dei rapporti tra la poesia dell'*Eneide* e l'epos alessandrino di tema argonautico.

Partiamo dall'andamento del periodo. Quattro segmenti in Apollonio: prima una base, che presenta l'immagine in modo generico; poi una analisi, data da tre frasi indipendenti giustapposte, che fermano ciascuna un lineamento della scena (l'acqua che spumeggia e mormora sotto i colpi dei remi; il barbaglio delle armi; la lunga scia lasciata nave): in capo alla descrizione, un pezzo di bravura, l'innesto della breve similitudine. Questo assetto ricorda lo schema retorico somma-dettaglio: in retorica la distribuzione dei dettagli su tre tempi suggerisce spesso il comporsi, o ricomporsi, di un'entità intera: un oggetto, un fatto, un'azione o un'esperienza interi. Nel passo virgiliano una frase di significato complessivo, che vale da inquadramento (v. 94), è seguita da tre frasi coordinate, simmetriche, crescenti:

Olli remigio noctemque diemque fatigant  
(1) et longos superant flexus (2) uariisque teguntur  
arboribus (3) uiridisque secant placido aequore siluas.

Lo schema, nell'*Eneide*, è frequente<sup>11</sup>. Rispetto a quanto si constata in Apollonio, ritorna la scansione 1+3, con accento espressivo sull'ultimo membro, ma ben più netto è in Virgilio il comporsi delle parti a formare una unità: l'immagine che si sviluppa gradualmente come analisi di un'azione continua (*Olli... fatigant*), si apre e si chiude entro un unico ciclo sintattico. Colpisce inoltre la costante composizione dei singoli membri. Portando a rendimento pieno una tendenza già delineatasi nella pericope precedente, quella dedicata agli spettatori interni (*mirantur... miratur...*), gli iperbatismi *longos... flexus, uariisque... | arboribus, uiridisque... siluas*, operano una sistematica prolessi della qualità rispetto alla sostanza: trattano cioè la descrizione del paesaggio fluviale come *impressione*, l'impressione progressiva di un soggetto in movimento all'interno della scena. Per questo tratto soggettivo del suo racconto – qui sviluppato nei modi dell'*empathy* –, Virgilio ha nella memoria Catullo 64,16-18, e cioè quel contrappeso ‘aggiunto’ alla scena apolloniana delle divinità spettatrici. Esso è motivato, nell'epitalamio, come espressione dell'armonia che si va instaurando, proprio in quel frangente, tra dèi e uomini. Così si apriva un'età ideale.

Dunque il tricolon dei vv. 95-96 suggerisce la percezione progressiva del paesaggio fluviale da parte del soggetto in azione – *Olli* –, che ha un'evidenza oppositiva in apertura del v. 94 e poi resta costante nelle tre proposizioni che articolano la pericope. Se *uiridisque... siluas* si dovesse intendere

<sup>11</sup> Un esempio vicino, ai vv. 79-80; due notevoli riscontri a II 203-208 (la traversata dei due serpenti marini) e X 194-97 (la nave Centauro).

nel senso di ‘verdi attraversano, sull’acqua ferma, le selve’ avremmo in capo al tricolon un’immagine complessiva e non il dato figurativo che manca per completare il quadro: ‘davanti’ (*flexus*), ‘sopra’ (*arboribus*), ‘sotto e subito alle spalle’ (*siluas*).

*Labitur uncta uadis abies*: l’emistichio 91a, si diceva poc’anzi, lega sul piano narrativo ed espressivo il quadro in cui il dio Tevere placa la corrente e quello in cui i Troiani risalgono il corso del fiume placato. La correzione operata da Virgilio sulla base enniana (*labitur uncta carina*) ha l’effetto di rendere più sensibile il contatto materiale della chiglia con l’acqua su cui essa scivola. Lo ripeto: questo scivolare sul fiume è il miracolo che, essendo *alle spalle e già narrato* il viaggio della prima nave, si pone come ora oggetto di contemplazione e di meraviglia: l’effetto interno della navigazione è formalmente distinto dallo spettacolo che è posto sotto gli occhi del lettore. Nell’assenza di sforzo, come nella scena simmetrica del libro VII (vv. 25-28), si esprime ora l’armonia tra divino e umano, quell’armonia che dà all’evento della risalita del fiume il suo vero significato inaugurale, di fondazione. Ebbene: il contatto fisico della chiglia con l’acqua mi sembra di nuovo sottolineato, come a 91a (frammento olodattilico), dall’assetto del v. 96, olodattilico, con inquadramento di *uiridisque secant* tra le due incisioni del verso; ma anche dalla sua costituzione sonora, imitativa del fendersi del fiume e del formarsi di una scia in superficie. Non un generico ‘navigare attraverso i boschi’ è reso dal v. 96b, se si coglie la sua espressività particolare e la si ascolta come l’adempimento di uno sviluppo d’insieme. Ma resta la questione della ‘modernità’ dell’immagine.

Chi solleva questa obiezione non mi sembra attribuire la giusta importanza a due fatti. Innanzitutto al carattere miracoloso dell’episodio in generale e della scena particolare che, con i vv. 94-96, porta tale episodio al suo compimento: sullo specchio dell’acqua, che è tale per l’immobilità del fiume (*placido aequore*), i Troiani ‘fendono’ il verde della foresta: la foresta è un’entità continua costituita da alberi diversi che – era detto subito prima – *sovrasta* i naviganti (*uariisque teguntur / arboribus*), cosicché di necessità sull’acqua, in basso, si stende un’ombra che accomuna nel suo colore la varietà delle forme arboree. Ora, miracoloso non è questo fenomeno ottico che tutti hanno da sempre presente; miracoloso è il contesto – posto sul primo piano dell’interesse epico – che si dà come fondamento di tale fenomeno: un evento unico, magico, che genera un effetto particolare, apparentemente magico, e motiva il ‘dire per la prima volta’, ma senza che l’espressione sconfini nel manierismo, nel meraviglioso per sé. L’ambiguità che alcuni critici riscontrano nel v. 96, rappresenta l’intento virgiliano di calibrare la continuità del processo descrittivo, controllando che l’ultima immagine abbia il giusto risalto, senza imporsi come valore per sé. Questa graduazione, d’altra parte, riguarda tutto il contesto, poiché il numinoso che asseconda l’azione eroica non è se non il progredire di un grado – il ‘rendersi assoluto’ – dell’elemento idillico immanente al paesaggio saturnio. La parola chiave per esprimere il numinoso-idillico in questa scena è *aequor*<sup>12</sup>, poetismo rappresentato da più di cento occorrenze nel *corpus* virgiliano e che qui il poeta adopera in senso pregnante: l’espressione che definisce la volontà del dio (v. 89 [ut] *sterneret aequor aquis*) vale come ‘etimo’ per l’espressione che ne indica il risultato (v. 96 *placido aequore*). Ecco che in questo modo, a coronamento della scena, *aequor* opera bensì come nobile epicismo, ma risemantizzato dalla situazione in cui è iscritto; un epicismo, cioè, la cui semantica nativa è riscoperta e reinvestita con puntualità grazie all’aition linguistico dei vv. 86-89, versi che descrivono la causa divina di questo finale effetto miracoloso: la risalita del fiume di cui l’emistichio 96b completa la rappresentazione.

Vengo ora al secondo argomento che mi proponevo. Il ritmo crescente del tricolon prevede nel terzo membro due tipi di incremento, anche concomitanti: l’incremento del contenuto concettuale, che in poesia può risolversi nel senso dell’elaborazione espressiva; e un incremento del corpo verbale. Nel terzo membro della serie virgiliana, il sintagma *placido aequore* svolge chiaramente il secondo dei due compiti, ma in realtà anche il primo, poiché esso reca la nozione di stasi che serve appunto per fermare, su una nota prolungata, il progresso della descrizione. Nell’analisi della poesia dotta antica si trascura in genere di considerare il valore di ispirazione che un particolare imitato rappresenta nell’opera imitatrice. Il principio risultava invece ben chiaro ai critici antichi (*Subl.* XIII). In Virgilio l’imitazione che si esprime come emulazione implica il riconoscimento dell’importanza culturale o del valore artistico del modello: per lui ‘superare’ significava incorporare. Sappiamo inoltre che Virgilio componeva per piccole unità discrete (*Don. u. Verg.* 94-100), secondo una tendenza che è propria del poeta lirico, portato a sviluppare il suo discorso a partire da uno stimolo concentrato – una parola, un

<sup>12</sup> Cf. *supra* 98.

ritmo, un'immagine singola. L'aveva colpito, in Apollonio, la descrizione del varo di Argo; il fatto che quell'elaborato, fondante quadro culminasse nella similitudine tra la scia sul mare e il sentiero di campagna, con il suo cromatismo a contrasto, 'bianco su verde'; e che quella similitudine chiamata a illustrare il tema marittimo terminasse con la parola  $\pi\epsilon\delta\iota\omicron\lambda\omicron$ . La descrizione di sé del Tevere (v. 63 *pinguia culta secantem*) e l'epifania della scrofa (vv. 82-83 *candida... |... uiridi in litore... sus*) sono immagini che – io credo – traducono la base figurativa apolloniana, dislocandone gli elementi e trattandoli come fattori della *Stimmung* idillica del paesaggio laziale. Ma al centro dell'immaginazione di Virgilio c'era la verde pianura (cioè la distesa del mare) solcata dal sentiero (cioè dalla scia della nave Argo). Per Apollonio il mare è *come* una pianura; nel trattare questa medesima analogia la poesia latina disponeva di un vantaggio congenito, l'accesso a una parola come *aequor*: nobile, espressiva e, soprattutto, atta a denotare entrambi quei significati. Ciò consentiva di operare il lavoro della similitudine per mezzo di una metafora. Catullo se ne era accorto: nel suo testo, in cui troviamo anche *aequora* (v. 7) e *aequoreae* (v. 15), Argo *rostro uentosum proscidit aequor* (v. 12). Rinnovando – e romanizzando – il tema di Argo in questo modo, Catullo aveva esaurito tutto un ambito dell'impiego emulativo di *aequor*. In esso si concentravano il superamento della similitudine nella metafora; il valore del 'dire per la prima volta' implicato nell'uso della metafora come cataresi; il portato espressivo del termine riferito al mare, che l'epiteto *uentosum* potenziava, concentrando nel suo nesso con *aequor* l'effetto di più interventi apolloniani (vv. 520s., 566).

Ma Virgilio aveva davanti a sé un oggetto diverso: un fiume e non il mare. Forse la strada praticata da Catullo nel ripensare Apollonio lo aveva aiutato a specializzare la propria, per via di contrasto o di sviluppo complementare. Per lui, quale poeta del miracolo tiberino, *aequor* è, come per Varrone, il contrario di una distesa ventosa (*Lat. VII 23: [aequor] mare appellatum, quod aequatum cum commotum uento non est*; cf. anche Verg. *ecl.* II 25-26). La sua composizione non procede trasformando il modello apolloniano – così come aveva fatto Catullo, poeta di quel medesimo tema –, ma piuttosto si sviluppa parallelamente ad esso. Nella sede conclusiva del tricolon, la corrispondenza con il modello si stringe e il lettore attento nota che le tangenze tra i due testi – il colore verde, l'immagine del solcare, l'idea della superficie piana – si risolvono non in variazioni o correzioni operate dal poeta imitatore, ma in equivalenze: con gli elementi del suo originale, Virgilio forma un'immagine diversa della navigazione, vista dall'interno e non dall'esterno; un'immagine in cui le figure con compito iconico, che prendono il posto della similitudine – e cioè la metafora (*secant*) e la metonimia (*siluas*) – sono imitative del processo di percezione, che è illusionistico. Questo illusionismo genera un 'dire per la prima volta': ma l'espressione di gusto manierista che ne deriva, è in realtà perfettamente iscritta nella continuità del testo, considerato sulla scala grande dell'episodio miracoloso come sulla scala piccola della sintassi, che la pone in capo al tricolon imitativo dell'esperienza interna. Dunque a coronamento della sequenza 1+3, parallela al testo di Apollonio, anche Virgilio impegna il motivo del 'dire per la prima volta', che nel suo modello si era posto come fondazione della possibilità di dire 'strada bianca' per 'scia' e 'verde pianura' per 'mare': cioè come aition di una metaforica della navigazione. L'immagine nuova, con cui Virgilio risponde ad Apollonio, è resa possibile dall'uso speciale del termine *aequor*, che il contesto chiama a un rendimento 'etimologico'<sup>13</sup>; *aequor* era appunto il poetismo per mezzo del quale Catullo aveva raffinato, romanizzandola, la prestazione dotta del suo modello. L'espressione *uiridisque secant placido aequore siluas*, intesa nel senso indicato da Servio, non segna dunque il brusco ingresso in uno stato moderno dell'immaginazione, bensì un singolo passo avanti nello sviluppo di una storia poetica già molto elaborata.

L'episodio del miracolo tiberino è incorniciato da due momenti 'soggettivi', l'angoscia di Enea all'inizio (vv. 18-25) e l'esperienza del viaggio alla fine (vv. 94-96), entrambi di ascendenza apolloniana; in queste due sedi, Virgilio – con il concorso di Ennio, di Lucrezio e di Catullo – opera la romanizzazione dotta del suo già dotto modello greco.

<sup>13</sup> Cf. *supra* 100.

Mecenate, citato da Seneca (*epist.* 114,5), potrebbe essere il primo imitatore del luogo virgiliano: *Quid turpius 'amne siluisque ripa comantibus'? Uide ut 'alueum lyntribus arent uersoque uado remittant hortos'*<sup>14</sup>.

La fortuna del motivo 'ombre sull'acqua' è poi testimoniata da Stat. *silu.* I 3,16ss.<sup>15</sup>:

Non largius usquam  
indulsit natura sibi. Nemora alta citatis  
incubuere uadis; fallax responsat imago  
frondibus, et longas eadem fugit umbra per undas.  
Ipse Anien (miranda fides), infraque superque  
spumeus, hic tumidam rabiem saxosaque ponit  
murmura...

Come si vede, Stazio ripropone, dopo la frase complessiva e preparatoria *non... sibi* (vv. 16b-17a), lo schema con il tricolon (vv. 17b-19, con le coppie *citatis... uadis / fallax... imago / longas... per undas*, e con *frondibus* in rejet nel terzo verso), schema che prevede incremento di quantità e di elaborazione formale nell'ultimo membro. Ritorna anche il miracolo (v. 20 (*miranda fides*)) del fiume che seda il proprio *tumor*, quadro questa volta posposto e non anticipato (vv. 20-23). Varianti del motivo si sviluppano poi, come prove di perizia descrittiva, in passi famosi ancora di Stazio (*ibid.* II 2,48-49; 3,1-5), quindi di Plinio il Giovane (*epist.* VIII 8,3ss.), di Ausonio (*Mos.* 55-74, 189-99), fino alla nota ripresa di Plinio che si legge nell'ode carducciana *Alle fonti del Clitumno* (vv. 77-88).

Lo svolgimento che per tradizione si completa con Carducci imitatore di Plinio deve ammettere in realtà, a coronamento della propria storia, un altro nome illustre. Tra i commentatori virgiliani che interpretano il v. 96 alla maniera di Servio c'è anche Giovanni Pascoli, che nella nota a *silvas* in *Epos*, chiosa lapidariamente: «riflesse nelle acque». Di due anni prima, del 1895, è la pubblicazione del poemetto *Alexandros*, che sarà poi raccolto nei *Poemi conviviali* (1904). Giunto ai confini della Terra, davanti all'Oceano, Alessandro ripercorre le fasi del suo viaggio. L'atto di memoria apre la seconda stanza (vv. 1-3):

Fiumane che passai! voi *la foresta*  
*immota nella chiara acqua portate,*  
portate il cupo mormorio, che resta.

Alessandro, davanti alla Fine, ricorda. Pascoli, che ha sempre in mente Virgilio, dialoga con Stazio (*et longas eadem fugit umbra per undas*) e con Carducci («una foresta |... immobile»), in un carme tramato di memoria poetica. Si completa così la fortuna del motivo classico.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aricò 1984

G.Aricò, voce «*aequor*» in *Enciclopedia virgiliana*, I, Roma 1984, 37-38.

Cavarzere 2003

A.Cavarzere, *Decimo Magno Ausonio. Mosella, Introduzione, testo, traduzione e commento*, Amsterdam 2003.

Coraluppi 1988

L.F.Coraluppi, voce «*seco*» in *Enciclopedia virgiliana*, IV, Roma 1988, 744-45.

Marinčič 2001

M.Marinčič, *Der Weltaltermythos in Catulls Peleus-Epos (c.64), der kleine Herakles (Theokr. Id. 24) und der römische «Messianismus» Vergils*, «Hermes» 129 (2001) 484-504.

Mehmel 1940

F.Mehmel, *Virgil und Apollonius Rhodius*, Hamburg 1940.

Nelis 2001

D.Nelis, *Virgil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001.

<sup>14</sup> Il testo, assai problematico, è qui stampato secondo l'ed. Reynolds, Oxford 1965. La tesi di un senso 'virgiliano' della citazione è di Giuseppe Giusto Scaligero (che leggeva però *uersos* e non *uerso*), approvato da Peerlkamp e Forbiger, rispettosamente contestato da Henry. Il riferimento scompare dai commenti del '900.

<sup>15</sup> Cf. Cavarzere 2003, 189-99nt.; anche Mehmel 1940, 66-67, nt. 7.