

IL NUOVO ASTIANATTE

MAFFEO VEGIO, *Astianatte*, a cura di R. SCARCIA, Scriptorium 4, Chieti: Edizioni Noubs, 2013, pp. 171, ISBN 978-8-886-88552-2.

Maffeo Vegio (1407-1458) è un noto esponente dell'umanesimo latino, che conosce uno sviluppo tanto florido quanto effimero nei decenni centrali del XV secolo. Gli studi giuridici gli consentono di ottenere un decoroso impiego burocratico al servizio di papa Eugenio IV, di cui diventa segretario e collaboratore (1436), fino a conseguire il prestigioso titolo di canonico di San Pietro (1443). La sua passione per le *humanae litterae* trova espressione in una vasta e varia mole di opere, che spaziano dalla poesia all'agiografia, dall'antiquaria alla pedagogia, sempre in lingua latina. Uno stile 'ortodosso', il suo, rigoroso ed elegante non meno che scolastico e 'artificiale', che riprende lessico, costrutti sintattici ed espedienti retorici dai modelli classici.

La sua produzione, alimentata da una vena feconda e duttile, va dalle satire 'antigeorgiche' della giovinezza (*Pompeiana* e *Rusticalia*) alla continuazione dell'*Eneide* (*Libri XII Aeneidos supplementum*), dal maturo poema sugli Argonauti (*Velleris aurei libri IV*) al trattato linguistico *De uerborum significatione* (concepito nell'ambito del dibattito accademico sul lessico giuridico ereditato dal Medioevo), dal repertorio filologico-antiquario *De rebus memorabilibus Sancti Petri Romae* (una ricostruzione dell'archeologia della chiesa costantiniana) a vari scritti agiografici ed encomiastici (tra cui spicca una prolissa *laudatio* di Santa Monica), fino al trattato pedagogico *De liberorum educatione et claris moribus* (in cui convergono l'insegnamento 'illuminato' e formativo di Quintiliano e il bagaglio normativo tipicamente rinascimentale, riguardante il comportamento quotidiano e il buon gusto).

L'*Astyanax* è un poemetto in 318 esametri, composto da Vegio nel fervido quinquennio romano (1428-1433), quando egli è già noto per il 'supplemento eneadico' e si dà da fare per accrescere ulteriormente il proprio prestigio presso il pubblico colto. Per quanto riguarda il genere letterario, non saprei se si tratta di un epillio, nel senso etimologico di 'piccolo epos': questa definizione si attaglia alle dimensioni dell'opera, alla materia (una vicenda mitica 'marginale' e non propriamente 'eroica'), alla forte impronta patetica della narrazione; spicca infatti l'ampio spazio concesso al lamento, che è un elemento ricorrente nell'epillio. Manca invece la tipica struttura a cornice, con l'espe-

diente del racconto nel racconto; né il contenuto contempla il tema erotico, che riveste un ruolo privilegiato (pur se non esclusivo) nell'epillio.

Del genere epico il poemetto ha il metro e alcuni elementi convenzionali, a cominciare dal proemio (1-6), che comprende l'invocazione alla Musa e l'esposizione sintetica della materia: il poeta si assume l'onere del canto, parlando in prima persona, al modo di Virgilio piuttosto che di Omero. Alla tradizione epica, ma specificamente all'*Eneide*, rimanda anche la presenza di due similitudini (il cui *secundum* è descritto in modo articolato ed evidente) in funzione di connotazione psicologica e di intensificazione patetica: Ulisse, che medita un piano per catturare Astianatte, è paragonato a un lupo famelico che cerca il modo di sottrarre un agnello all'ovile (vv.150-155); Astianatte è rapito da Ulisse come un «uccello inerme» ghermito da un rapace (227-235).

Tuttavia l'architettura della narrazione rivela in larga misura l'influenza della tragedia: il discorso diretto occupa infatti uno spazio cospicuo nel poemetto, che si apre con i due monologhi di Agamennone (23-44) e di Ulisse (47-80), i quali affermano la necessità di uccidere il figlio di Ettore, davanti agli Achei riuniti in assemblea (a guisa di un coro muto o di pubblico teatrale). Seguono i dialoghi di Venere e Giove (82-121) e di Ulisse e Andromaca (155-224), nel mezzo dei quali si pone il breve discorso onirico di Ettore alla moglie (vv.136-141): discussioni, avvertimenti, suppliche, riguardanti sempre la sorte di Astianatte, che è l'unico personaggio a non parlare mai; la sua crudele morte ispira il monologo conclusivo di Andromaca (261-309).

Alla tragedia risale anche l'exasperazione delle passioni, quale si riscontra specialmente nell'introspezione psicologica della *mater dolorosa* e nell'espressione della sua viva voce (nella *supplicatio* a Ulisse e nell'apostrofe ad Astianatte, 192-224, oltre che nel lamento finale, appena citato). Il pathos è messo in risalto da uno stile vivace, a colori intensi, che almeno in un punto sconfinava nell'orrido (segnatamente nella descrizione del piccolo corpo decapitato e ridotto a brandelli, vv.255-260). Alla tragedia rimanda ancora la tendenza a inquadrare le vicende nella riflessione morale, con particolare attenzione alla tematica pregnante dell'instabilità della fortuna e della fragilità della condizione umana.

Evidente quindi l'influsso tragico, che informa profondamente il poemetto, muovendo dal suo principale modello, le *Troades* di Seneca: di qui Vegio attinge in primo luogo l'argomento, che però egli sviluppa in modo diverso, con variazioni studiate e non sempre felici. Tuttavia l'influenza drammatica opera anche indirettamente, con la mediazione dell'*Eneide* (l'altro importante modello seguito da Vegio), in cui è già realizzata la contaminazione di epica e tragedia o, se si preferisce, la rielaborazione dell'epica in direzione della tragedia.

Inoltre spicca la presenza di un'altra forma letteraria: la retorica, nelle sue manifestazioni tipicamente scolastiche della *suasoria* e della *controversia*; una presenza già percettibile nella medesima *Eneide* e più ampiamente diffu-

sa nell'epica post-*virgiliana*, come pure nelle *Troades* di Seneca. Con questo dramma, l'*Astyanax* di Vegio ha in comune i tratti principali dello sviluppo narrativo (l'espedito di nascondere Astianatte, lo stratagemma di Ulisse per ritrovare il bambino, etc.) e alcuni aspetti del carattere dei personaggi (*in primis*, il pragmatismo cinico e spietato di Ulisse). Comune è anche l'umanizzazione delle vicende, a cui corrisponde la riduzione della presenza divina, relegata in una posizione marginale, tale da non esercitare una reale incidenza sull'azione, che si lascia ricondurre a motivazioni essenzialmente politiche.

L'*Astyanax* di Vegio è stato recentemente pubblicato da uno studioso di primo piano quale Michael Putnam con James Hankins, con traduzione inglese e note esplicative, nel volume *Short Epics* della collana harvardiana "I Tatti" (Cambridge Mass. - London 2004, XXIII-XXVIII, 42-65, 169-72). Inoltre è appena uscita la prima edizione moderna con traduzione italiana, a cura di Riccardo Scarcia (*Scriptorium*, Chieti 2013): un piccolo ma prezioso volume, che conferma l'ampiezza di orizzonti e la ricchezza di interessi di questo studioso oggi 'emerito', ma ancora straordinariamente attivo e vivace.

La storia di Astianatte, «la figura mitica più esile della letteratura greca, il piccolo essere ancora nemmeno capace di parlare, ma su cui pesa l'immane responsabilità di porre un termine definitivo alla sciagura della patria in grazia del sacrificio della propria vita» (8, dalla *Premessa*), è ripercorsa in una consistente *Introduzione* (9-83), che passa in rassegna le fonti letterarie e iconografiche, a partire dalla ricostruzione della leggenda reperibile nelle testimonianze e nelle scarse sopravvivenze dell'epica ciclica, nella tragedia attica e nelle più tarde rielaborazioni greche e latine – in particolare, le opere di Ditti Cretese e Trifiodoro (9-21). Dopo un attento esame di frammenti letterari e documenti archeologici, l'evoluzione della leggenda nelle sue differenti versioni è ricondotta all'«attività glossatoria [...] diretta o indiretta» stimolata dall'*Iliade*, in cui Astianatte è protagonista «di un episodio breve e da subito chiuso in se stesso» (20-1).

Notevole attenzione è dedicata alla «questione dinastica», che alimenta la rivalità tra Andromaca e Creusa, quale si intravede in alcune scene dell'*Eneide* (pp. 22-37). La moglie di Ettore, quando paragona Ascanio al suo Astianatte (*scil.* nell'episodio di Butroto), sembra provare «invidia o addirittura un impulso rancoroso, nel fondo del suo animo, nei rispetti di Creusa», a cui è toccata «la buona sorte *uno eodemque die* di non essere sopravvissuta alla dissoluzione della città natale, di non avere patito un sol giorno di servitù, di non essere stata al comodo di un padrone abominato, per giunta massacratore del suo primogenito, di essersi potuta staccare senza sofferenza dal marito per arcano beneplacito divino» (25). Ma già Creusa, negli *ultima uerba* che rivolge al marito per persuaderlo a intraprendere il percorso segnato dal destino, afferma implicitamente «la propria globale supremazia, prima di lignaggio e poi familiare, su Andromaca» (26). Se da un lato «Andromaca vede Astianatte come il figlio di Ettore, ossia come il figlio suo proprio ritornato»

(come si evince dalle sue parole ad *Aen.* 3.339-43 e 3.489-91, specialmente 489, o *mihi sola mei super Astyanactis imago*), dall'altro lato il bambino si configura come «Antiastianatte», destinato a sopravvivere e a raggiungere l'onore regale, ovvero il medesimo onore già promesso e poi negato ad Astianatte (31 e 36).

Particolarmente interessante la trattazione della «storia per figure», riguardante la presenza della leggenda nella tradizione iconografica, ma anche l'influenza reciproca tra letteratura e arti figurative (37-60). La frequenza e la varietà delle immagini troiane nella pittura greca arcaica, così come la loro struttura «frammentaria» (organizzata cioè per singole scene, non per «fasce narrative continuate») sono da ricondurre «più all'impressione originaria nella memoria collettiva di canti separati indotta dalle vive voci di rapsodi che non alla successiva acquisizione della loro materia organicamente esposta in forma scritta» (38-9). Alla contaminazione di due scene figurative distinte risale probabilmente l'episodio virgiliano dell'uccisione di Polite da parte di Neottolemo sotto gli occhi di Priamo (*Aen.* 2.526ss.): si tratta infatti di «un rifacimento neanche tanto velato – tanto più per il suo pubblico – del modello iconografico dominante nell'eccidio di Astianatte» (47-8). Uno spunto interessante, questo, a cui mi piace aggiungere il riferimento a un ulteriore modello, che può avere svolto una mediazione tra le due uccisioni, di Astianatte e di Polite: il motivo letterario e/o figurativo di un guerriero generico (senza una precisa identità) ucciso da Neottolemo davanti a Priamo. La scena si trova nella sezione della *Tabula Iliaca Capitolina* ispirata all'*Ilioupersis* di Stesicoro, che si può considerare quindi l'ideatore di questo tema narrativo di per sé marginale (utile se mai come lievito di pathos, per preparare l'uccisione del vecchio re), ma così fecondo di sviluppi. È quanto tento di dimostrare nel mio lavoro *Astianatte nell'Eneide*, *Latomus* 68, 2009, 631-43.

Sulla *uexata quaestio* della fonte poetica della *Tabula iliaca Capitolina* (*Ilioupersis* di Stesicoro vs. *Eneide*), Scarcia assume una posizione intermedia, equidistante da me (*Stesicoro e Virgilio. Una ricerca sulla Tabula Iliaca Capitolina*, *RhM* 148, 2005, 113-27) e da N. Horsfall (*Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, Leiden 2008, 587-91), riconoscendo a Stesicoro «il copyright originale [...] non negabile in sé per veruna ragione», ma avanzando il dubbio di «intrusioni estranee all'archetipo», subentrate nel passaggio da quest'ultimo all'una o all'altra copia (pp. 51-2). Secondo lo studioso, la raffigurazione delle vicende relative ad Astianatte rispecchia il racconto di Euripide nelle *Troiane*, a cui rimanda la presenza di Taltibio con le donne iliache in due riquadri contigui, dominati dal sepolcro di Ettore, con lo scudo dell'eroe defunto sulla copertura: questo particolare richiama lo scudo evocato nel dramma di Euripide per il «servizio funebre da rendere alle reliquie del bambino» (53-4). Poiché Astianatte compare in grembo alla madre soltanto nel primo riquadro e non nel secondo, dove Andromaca si trova seduta col capo velato a lutto, Scarcia ipotizza (sia pur con qualche dubbio) che il bam-

bino sia stato nascosto nel sepolcro, in base alla versione della leggenda che sarà seguita successivamente anche da Seneca nelle *Troades*. A me sembra piuttosto che, nella seconda scena, Astianatte sia già morto, come dimostra il lutto di Andromaca: i due riquadri potrebbero riprodurre rispettivamente il momento precedente e quello seguente il supplizio del bambino.

Più in generale, in questa sezione dell'introduzione piace, e quasi sempre convince, la sinergia tra l'analisi filologica delle testimonianze letterarie e la discussione critica sulla tradizione iconografica. Un esempio dall'esito particolarmente felice riguarda i *Troika* di Nerone, di cui parlano Tacito (*Ann.* 15.39), Svetonio (*Nero*, 28.3) e Cassio Dione (62.18.1 e 62.29.1), insieme con la scoliastica *ad auctores*. «La sottesa volontà di emulare [...] in chiave omerica e postomerica» la narrazione virgiliana della conquista di Troia trova «una piccola significativa glossa» in un affresco della *Domus aurea* «in forma di finta *tabula picta* completa di cornice»: la scena raffigura un *Hector proficiscens* che «corrisponde con semplicità di mezzi e di pennellate a quanto dicono i versi dell'*Iliade*» (54-6).

Condivisibile la prudenza di Scarcia in merito alla terracotta policroma del tipo “campana”, conservata nella sede di Palazzo Massimo del Museo Nazionale Romano e riprodotta nella quarta di copertina del libro: si tratta di un «raro documento di scena teatrale», identificato da G. Rizzo «in un momento culminante della rappresentazione di una tragedia avente per soggetto Astianatte», segnatamente l'*Astyanax* di Accio (pp. 57-60). A parte una lieve discrepanza nella datazione («alla fine del I secolo a.C.», 57 vs. «ca. 50-40 a.C.» nella didascalia in quarta di copertina), mi colpisce la provocatoria ipotesi di identificazione alternativa (Enea che vuole tornare in battaglia, mentre Creusa lo implora di non abbandonarla col figlio, 59 n. 79), così come la plausibile supposizione di una matrice ellenistica, riconducibile alla tradizione teatrale greca (60).

Queste testimonianze letterarie e iconografiche convergono nella versione tradizionale (direi ‘canonica’) della leggenda, che si ramifica, sì, in alcune varianti (secondo che Astianatte sia ucciso, per esempio, da Odisseo o da Neottolemo), ma rimane immutata nelle grandi linee e specialmente nella conclusione, il supplizio del bambino. Nella tarda antichità, tuttavia, il mito conosce sviluppi innovativi, innescati da «un paradossale espediente», cioè il fatto «che egli fosse scampato alla morte» (61). Tali sviluppi sono seguiti da Scarcia nel Medioevo e poi nel periodo moderno, fino all'inizio del XIX secolo (60-74). Se negli *Ephemeridos belli Troiani libri* di Ditti Cretese (Lucio Settimio?) Andromaca ha da Ettore due figli, Astianatte e Laodamante, il secondo dei quali eviterà la morte, un'altra variante della leggenda prende le mosse da «un filone dell'esegesi dell'*Alessandra* di Licofrone [...] ossia uno dei testi più programmaticamente oscuri della letteratura ellenistica e tra i prediletti della cultura latina»: secondo Tzetze, *Schol. Lycophr.* 1226, 351ss. Scheer, «a fondare Roma ben prima del secolo VIII furono tutti assieme un al-

trimenti ignoto Sarpenio, suo fratello minore Astianatte e i due figli di Creusa [...] denominati 'Rhomos' e 'Rhomylos', parimenti eponimi – ma non dichiarati gemelli – della nuova città»: una sorta di «compromesso» sotto forma di un «mito di fondazione collettivo [...] entro il quale verrebbero a ricomporsi in unità le discendenze dei due rami della famiglia dei sovrani di Ilio, l'etereo e l'eneadico» (64-5). Dalle «trovate umorali di Ditti e di Darete» si dirama «una fitta vulgata neolatina e romanza», che comprende opere dalla trama largamente 'alternativa', come il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure e la *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne: si consuma così «la dissipazione del personaggio omerico tra 'favole' amorose e rivendicazioni dinastiche» (65). Quindi, sullo scorcio del secolo di Vegio, Astianatte si ritrova «solido garante araldico negli antefatti cavallereschi di Boiardo e di Ariosto», in quanto «a lui e ai suoi» si aggancia «il lignaggio del prode Ruggero» (66). Più tardi Astianatte non conserva che un ruolo marginale e quasi superfluo nell'*Andromaque* di Racine, che si concentra sulla «dialettica di amore e gelosia tra Oreste, Ermione Andromaca medesima e Pirro Neottolemo»: a buon diritto lo nota Manzoni nella *Lettre à M. Chauvet*, definendo il bambino «comme un accessorie, comme un moyen» (69).

Al termine del percorso diacronico sul mito di Astianatte, Scarcia tratteggia il profilo di Vegio, percorrendo le principali tappe della sua vita e della sua produzione letteraria (75-83). Ne risulta il ritratto di uno scrittore diligente, ambizioso, versatile, a cui non mancano perizia tecnica ed erudizione, sia pur senza un'autentica vena poetica. D'altro canto, non si può negare che egli, «mitemente, talvolta senza estro, piuttosto di frequente con autentica maestria, fornì fino agli ultimi giorni il proprio contributo al recupero universale dell'artificioso linguaggio letterario latino» (82).

Per quanto riguarda il testo dell'*Astyanax* (84-101, con traduzione italiana a fronte), non si tratta di un'edizione critica vera e propria, «ma semmai una sorta di preparazione a un'edizione critica», come avverte il curatore nella *Premessa* (7). «Referente primario» rimane il testo pubblicato da Putnam (*ed. cit. supra*), da cui però Scarcia si distacca in alcuni punti, oltre a «normalizzare l'ortografia» secondo l'uso moderno. L'epigramma di dedica (intitolato *Maphaeus Vegius Laudensis Marchetto suo salutem*), premesso al testo da Putnam senza apparato, è eliminato da Scarcia, che lo relega e lo discute nel commento (pp. 108-10): lo studioso esprime infatti il fondato dubbio che esso sia «apocrifo», poiché compare nell'*editio princeps* (Cagli 1475) e nelle edizioni successive (neppure tutte, a ben guardare), ma non nella tradizione manoscritta.

Più di una volta la reinterpretazione della sintassi si basa sulla revisione della punteggiatura. Ai vv.1-4 Scarcia rimuove il punto fermo dopo *principibus* e il punto interrogativo dopo *Danaum*, sostituendo l'interrogativa indiretta a quella diretta e giustificando così il congiuntivo *penderet*:

Musa refer quae causa metum post diruta Troiae
 moenia et extremas clades incussit Achiuis
 principibus, cur certa omnis penderet inulto
 Astyanacte salus Danaum. [...]

Ai vv.37-38 Putnam legge: *quae fata mihi, neu credite! Calchas / ista canit*; traducendo: «you cannot believe what ruin and disaster he would forebode for Mycenae, what doom for me! It is Calchas who chants these prophecies» (dal discorso di Ulisse che perora l'uccisione di Astianatte). Diverse sia l'interpunzione che l'interpretazione di Scarcia, il quale considera *fata* «come l'originaria voce participiale di *for* (*fata = dicta*, con *mihi* in funzione di dativo d'agente)» e osserva che «*neu* seguito dalla opportuna voce verbale (di imperativo, in poesia) ha consueto valore di frase esortativa negativa» (111-2). Questo il 'suo' testo: *quae fata mihi neu credite: Calchas / ista canit*; con la traduzione: «né crediatelo detto da me: Calcante ne è profeta».

Il fiore all'occhiello del volumetto è la traduzione italiana, che non mira soltanto a rendere il significato del testo latino, ma tende a riprodurne (senza mai disattendere la precisione filologica) la struttura e la consistenza dei versi, la disposizione delle parole, i procedimenti stilistici e le figure retoriche. Una traduzione, dunque, che congiunge la perizia linguistica con la sensibilità estetica (una qualità paradossalmente rara negli studi sulla letteratura greca e latina, quasi che la produzione creativa dell'antichità non fosse, oltre che una materia erudita da analizzare tecnicamente, una manifestazione di sentimenti e/o di gusto, insomma una forma d'arte). Invece che discutere questa traduzione in termini teorici, preferisco fornirne un paio di *specimina* che, per così dire, parlano da soli. A cominciare dalla similitudine (già richiamata di sfuggita *supra*) tra Ulisse e un lupo famelico (146-155):

Interea aduentans scelerum fabricator Vlixes
 nectebat fraudes animo quo cingere matrem,
 quo capere eloquio posset. quae exordia primum
 sumeret huc animum meditans mutabat et illuc.
 non secus ac quando lupus insidiatur ouili,
 quem ieuna fames cogit tacito auia gressu
 arua legit secumque dolos et tristia uersat
 fata quibus tenerum lactentem ex ubere fetum
 eripiat, sic Laertiades dux ibat, in omnis
 se uoluens curas. [...]

«Nell'avvicinarsi frattanto il fabbro di delitti Ulisse
 ordiva il suo inganno, con che modi potesse circuire
 la madre, con che discorso intrappolarla. E meditando su come
 esordire, ora in verso or nell'altro mutava parere.
 Non altrimenti che quando, costretto dalla fame, un lupo

digiuno insidia un ovile, con passo silente si aggira
per non corse campagne e tra sé soppesa il tranello
e il funesto destino che strappi alle poppe un tenero
lattonzolo, così andava il laerziade capitano, immerso
tutto nei suoi pensieri». [...]

Due passi del lamento di Andromaca sul corpo smembrato del bambino,
che costituisce il punto culminante del poemetto (261-277, 296-300):

Talem ego te, nate, aspicio? talemne parenti
seruasti afflictæ tandem? quis te mihi diuum
inuidit? quis tantum ausus, quis, nate, deorum?
quæ tibi sidereos rapuit mors impia uultus
egregiumque decus formæ? et qui plurimus aurei
purpureus decor oris erat? nunc tristia cerno
uulnera uel potius toto unum in corpore uulnus,
nunc cerno laceros artus taboque fluentes
eictosque suis oculos e sedibus. O me
infelicem! o me miserandam! talia, nate,
allaturus eras uiduæ solacia matri?
haec requies sperata? hoc est solamen adempti
coniugis? euersæ hæc patriæ mihi gaudia restant?
quo dulces risus soliti admirataque uerba
et blandæ uoces puerili ex ore cadentes?
quo cari amplexus abiere et mutua nostris
oscula fixa genis toties? [...]
o superum rex magne tonans, si tangeris ulla
erga homines pietate nefas ulciscere tantum.
nunc iaculare ignes Argiuasque obrue puppes,
perde salo Danaos qui me crudelia nati
fata mei et lacerum fecerunt cernere corpus.
«Così ridotto ti vedo, figlio? Così ridotto infine
ti sei serbato per l'afflitta madre? Chi degli dèi a me
t'ha invidiato? Che degli dei, chi, figlio, ha tanto osato?
Quale morte sacrilega ha devastato i tuoi tratti celesti
e l'armoniosa bellezza del corpo? E quello ch'era il fulgore
diffuso del tuo volto raggianti? Ora scorgo le orribili
piaghe, anzi il tuo corpo ch'è tutto una piaga,
ora scorgo gli straziati arti e i putridi umori che ne scolano
e gli occhi sbalzati dalle loro orbite. O me
infelice! O me oggetto di pena! Questi, figlio, i conforti
che dovevi arrecare alla vedova tua madre?
Questa la sperata requie? Questa la consolazione del sottratto

consorte? Queste le gioie che m'avanzano dalla patria schiantata?
 Dove sono il dolce riso di sempre e le parole di che mi compiacevo,
 e la tenera voce che sgorgava dalle tue labbra di bambino?
 Dove sono andati i cari abbracci e i baci tante volte scambiatici,
 deposti sulle nostre guance? [...]
 O tu, gran re del cielo e del tuono, se ti lasci toccare da qualche
 pietà per gli uomini, vendica un così immenso misfatto.
 Scaglia ora dardi di fuoco e travolgine le argive carene,
 disperdi nei flutti i Danaï che me fecero spettatrice
 del crudo destino della mia creatura e del suo corpo dilaniato».

Basta un colpo d'occhio per notare la corrispondenza frequente, se non sistematica, nella valenza semantica e nella collocazione delle parole latine e italiane. Gli slittamenti di significato sono molto rari e mai immotivati: servono infatti a recuperare risvolti emotivi ed estetici non adeguatamente restituiti dal termine italiano corrispondente, come ai vv.265-266, *plurimus aurei / purpureus decor oris*, «il fulgore diffuso / del tuo volto raggianti», ovvero al v.275, *blandae uoces puerili ex ore cadentes*, «la tenera voce che sgorgava dalle tue labbra di bambino».

Il commento affronta problemi testuali, linguistici e stilistici (e.g. *de-pectus* vs. *despectus* al v.99, pp. 115-6), oltre a illustrare i contenuti del poemetto e a evidenziarne i motivi ideologici e sentimentali. Cf. per esempio p. 129, sul «salto» compiuto volontariamente dal piccolo Astianatte, che muore in uno slancio eroico, in modo degno del valore paterno (249-250): «il salto precipite è una consapevole e orgogliosa scelta di suicidio, che sia collettivo nel fuoco come quello degli ultimi esausti difensori della cittadella, o che avvenga da una rupe nel mare (leggenda di Saffo) o che avvenga dal ciglio di un vulcano dentro il cratere, titanicamente (leggenda di Empedocle), e documenta talvolta un sentire di qualità “prometeica”. Astianatte *deve* testimoniare dell'indole guerriera che gli viene riconosciuta con energia dalla madre, tanto in Seneca quanto in Vegio, come patrimonio genetico al pari della somiglianza fisica con Ettore: eroe lo rende la sua scelta istintiva di prevenire il colpo altrui e di non farsi neanche sfiorare da mano nemica (così un Bruto e lo stesso Nerone si erano gettati su di una spada), ed è l'unica opzione generosa concessa dal fato alla sua breve vita vanamente piena di tante promesse di gloria da guadagnare sul campo». La «consapevole e orgogliosa scelta» di suicidarsi, per non lasciarsi uccidere dai nemici, si pone dunque sulla stessa linea della figura di Polissena nelle *Troiane* di Euripide.

Il rapporto con i modelli, specialmente con le *Troades* di Seneca, non è sviscerato in modo minuzioso, nelle singole scene e nelle espressioni particolari, per non appesantire il discorso con continui richiami e confronti puntuali. Tuttavia non mancano osservazioni di grande raffinatezza, e.g. sulla costruzione dell'architettura narrativa, paragonata alla struttura della tragedia,

con un apprezzabile spunto di giudizio estetico (sui vv.157-158): «l'impossibilità di riversare in metro epico gli effetti della convulsa scena senecana del contrasto tra Andromaca e Ulisse, con il suo serrato scambio di battute e la sua lenta progressione verso il punto dolente della denuncia del nascondiglio di Astianatte, ha indotto lo studente di giurisprudenza Vegio a compattare in un unico intervento oratorio le ragioni dei Greci, da Ulisse fatte presentare quasi in tono di scusa, con risultati formalmente persuasivi (forse i migliori dell'opera)» (p. 119). Un esame approfondito sull'intreccio di più modelli (da Omero a Virgilio, fino a Seneca), che non posso riportare qui per non impegnare uno spazio eccessivo, si legge nel commento ai vv.236-241, 123-8.

Il volume si conclude con due appendici, che servono a facilitare il confronto del testo di Vegio con un precedente poetico non trascurabile quale l'*Astyanax* di Accio (137-41) e col principale modello, le *Troades* di Seneca (pp. 143-70). I frammenti del dramma arcaico sono citati secondo l'ed. Warmington, *Remains of Old Latin*, London-Cambridge Mass. 1936 (ma forse sarebbe stata preferibile l'ed. Dangel, Paris 1995, pur con i suoi limiti). Della tragedia di Seneca sono riportati invece alcuni brani (409-813, 1056-1121, 1165-1179) in una ricostruzione testuale che non rispecchia «nessuna delle edizioni critiche correnti [...] ma intende rappresentare con sufficiente approssimazione [...] la forma in cui Vegio poteva effettivamente leggere i passi che più gli tornavano opportuni per organizzare il proprio rifacimento poetico» (143). Un'interessante operazione filologica, basata sulle edizioni che circolavano al tempo di Vegio, specialmente quella seguita dal domenicano inglese Nicholas Trevet nel suo *Commento alle "Troades" di Seneca* (ed. a cura di M. Palma, Roma 1977).

In conclusione, il volume di Scarcia valorizza adeguatamente un poemetto umanistico non privo di aspetti stimolanti e – quel che più conta dal punto di vista di chi, come me, ha studiato a più riprese il mito troiano nel mondo greco e romano – illumina una tappa poco nota nella fortuna della leggenda, concentrandosi su un episodio circoscritto ma pregnante, che ne costituisce forse il culmine in termini di drammaticità e di problematicità morale.

GIAMPIERO SCAFOGLIO
Seconda Università di Napoli
scafogli@unina.it