NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

F. Tissoni, *Cristodoro. Un'introduzione e un commento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001 (Hellenica 6).

Mancava nell'ambito degli studi sulla poesia tardoantica una dissertazione sull'opera di Cristodoro di Copto, poeta nonniano vissuto nell'età di Anastasio, che si ponesse come obiettivo una ricostruzione storica della figura di questo autore e della sua formazione culturale. Francesco Tissoni a questo scopo riprende la formula già adottata nel suo studio su Nonno di Panopoli *I Canti di Penteo (Dionisiache 44-46). Commento* (Firenze 1998), articolando il saggio in un'introduzione scandita in quattro momenti incentrati rispettivamente sull'autore, il genere, l'opera, il luogo e in un commentario rivolto non solo all'*Ekphrasis delle statue nello Zeussippo*, che occupa il II libro dell' *Antologia Palatina*, ma anche ai tre epigrammi che sono tramandati col nome di questo poeta (AP 7.697, 698 e 9.656). Per il resto disponiamo soltanto di titoli di opere andate perdute, elencate dalla Suda (il poema epico-storico *Isaurica* in 6 libri, i *Patria* di Costantinopoli, Tessalonica, Nacle, Mileto, Tralle e Afrodisiade) o menzionate da altri autori (3 libri di epigrammi, 4 di epistole, *Lydiaka*) fra cui spicca per importanza un *monobiblos* intitolato *Sugli uditori del grande Proclo* di cui Giovanni Lido riporta un esametro che riguarda il filosofo Agapio. Per completare il quadro bisogna ricordare che la Suda riporta il nome di un altro Cristodoro originario della Tebaide, a cui sono attribuite due opere: una sui miracoli dei santi Cosma e Damiano e un poema dedicato alla caccia degli uccelli. Tissoni, come già Baumgarten, è propenso a credere che si tratti della stessa persona, di cui è stato operato uno sdoppiamento per tenere distinta la produzione cristiana da quella di ispirazione pagana, conclusione che mi sento di condividere pienamente. A questo elenco Tissoni propone di aggiungere in via congetturale anche il lungo epigramma (AP 1.10) dedicato alla ricostruzione della chiesa di S. Polieutto a Costantinopoli, voluta e finanziata dalla ricchissima patrizia Anicia Giuliana fra il 524-7, con cui Cristodoro poeta di corte può essere venuto in contatto. L'ipotesi è seducente e Tissoni si propone di approfondire la questione in altra sede.

La testimonianza relativa al *monobiblos* dedicato ai seguaci di Proclo, è una chiara prova della presenza del poeta ad Atene subito dopo il 485, anno della morte del grande filosofo; sappiamo dalla *Vita di Proclo* di Marino che ad Atene era presente anche Nicolao di Mira, che nel *progymnasma* dedicato all'*ekphrasis* apporta significativi cambiamenti alla definizione tradizionale, e sappiamo quanto difficilmente nell'ambito dei manuali di retorica si facciano strada le novità. Anche Pamprepio si forma ad Atene (suo un elogio di Teagene, benefattore dell'Accademia) e anche di lui ci è conservato un poemetto ecfrastico dedicato alla descrizione di un giorno autunnale. Davanti a questi elementi io credo che non sia sufficiente fermarsi alle osservazioni di H. D. Saffrey che vede questi uditori liberi dell'Accademia ateniese, scrittori, politici, intellettuali, privati cittadini, interessati soltanto al conseguimento di quelle virtù teurgiche che sono per Proclo la traccia del divino nell'uomo; questa prospettiva etica è troppo riduttiva e non rende conto delle nuove prospettive che il neoplatonismo offriva alla poesia del tempo. Grazie alla rimozione della pesante condanna platonica sulla poesia e sull'arte e la conseguente elevazione della poesia omerica a testo in grado di fornire attraverso una lettura allegorica verità teologiche, i neoplatonici operano quella riconciliazione fra Omero e Platone che è alla base della poetica tardoantica e che si esprime al meglio in quei testi oracolari e innodici utilizzati nella Scuola con la stessa fun-

zione dimostrativa del ragionamento filosofico. Ma accanto a questa considerazione di carattere generale, credo che proprio il genere ecfrastrico offrisse in tale ambito culturale una preziosa occasione di mettere alla prova quei sofisticati procedimenti ermeneutici che consentivano il recupero di tanta poesia del passato: la descrizione con il suo carattere analitico costituiva un ideale strumento di lavoro per l'uso dell'esegesi allegorica; basti pensare alla fortuna che ebbe presso gli allegoristi la descrizione omerica dello scudo di Achille o della grotta di Itaca nel commento che ne fece Porfirio nel suo *Antro delle Ninfe*. Un esempio importante di questa tecnica era offerto sicuramente dal *Περὶ ἀγαλμάτων* di Porfirio, che ci è noto solo grazie agli estratti che ne fece Eusebio nella *Praeparatio evangelica*, dove ogni dettaglio, colori, forme, abbigliamento è portatore di un significato profondo riguardo alla natura della divinità rappresentata. Se si scorrono queste pagine si troveranno interessanti punti di contatto non solo con l'*ekphrasis* cristodorea, ma anche con quella, sicuramente più pretenziosa, di Giovanni di Gaza; un esempio basterà a chiarire questo aspetto del problema. Nei vv. 72-7 Cristodoro descrive la statua di Apollo: il dio è rappresentato nudo e il poeta avanza due possibili interpretazioni della sua nudità: Apollo, dio della mantica, mette a nudo, vale a dire rivela, i destini dell'uomo, oppure in quanto identificato con il Sole, brilla in egual misura per tutti. La seconda interpretazione è presente anche in Giovanni di Gaza 1.62-5 a proposito di Fetonte, che è rappresentato come un disco sulle spalle di Atlante in cui è inserito un bambino nudo con braccia e gambe distese, ὅτι δίκαιοις / αὐτὸς ἐπαναντέλλει καὶ οὐκ ὁσίοισι φαίνεται. La spiegazione di Giovanni, più articolata di quella di Cristodoro, evidenzia per entrambi l'ambito di derivazione in Matteo 5.45 dove Gesù esorta gli uomini ad amare il prossimo "perché siate figli del Padre vostro celeste, che fa sorgere il suo sole sopra i malvagi e sopra i buoni". Giovanni dà poi un'ulteriore interpretazione della parziale nudità di Aion in 1.149 sgg.: il dio ha la parte inferiore del corpo coperta da una veste, mentre la parte superiore appare nuda, a significare che gli dei (=parte alta del corpo di Aion) non hanno bisogno del chitone ben cucito (=carne) per esistere, laddove la stirpe umana (la parte inferiore del corpo di Aion) nella sua caducità ha bisogno di una protezione. Similmente Porfirio nel *περὶ ἀγαλμάτων*, spiegando l'immagine di Zeus in 3.11 sgg. p. 6* Bidez avanza un'analoga distinzione, notando che il dio è nudo nella parte superiore del corpo ὅτι φανὸς ἐν τοῖς νοεροῖς καὶ τοῖς οὐρανίοις τοῦ κόσμου μέρεσιν ἐστὶ· σκέπεται δὲ τὰ πρόσθια, ὅτι ἀφανὴς τοῖς κάτω κεκρυμμένοις. Come si vede, anche se i dettagli esegetici non corrispondono perfettamente, l'impianto ecfrastrico è molto simile ed è rivelatore di una impostazione scolastica.

Un altro dato interessante sempre in direzione neoplatonica si potrebbe nascondere dietro il *topos* del realismo: le statue sembrano vivere anche nel bronzo, un'idea che ritorna ossessivamente nel poemetto (si veda l'elenco di passi stilato da Tissoni a p. 60.15); ma ciò che soprattutto persiste nell'immobilità dell'arte è la spiritualità del personaggio, le sue qualità intellettuali che ingaggiano una sorta di conflitto con il bronzo per divenire evidenti allo spettatore (e al lettore). Esiodo sembra forzare il bronzo con l'intensità della sua ispirazione poetica vista come *μανία* (*χαλκὸν δὲ βιάζετο θυιάδι λύσση* v. 39); Pitagora traboccante di pensieri noetici fa violenza al bronzo e sembra per questo vincere del tutto la resistenza della materia, tanto che è visto dal poeta abitare l'Olimpo, puro εἶδος. In queste espressioni a mio avviso si potrebbe cogliere un'eco della visione estetica plotiniana, per cui un'opera d'arte tanto più si può dire bella quanto più lascia trasparire la pura forma, che deve vincere la materia vista come un ostacolo al completo estrinsecarsi dell'idea. Sarà forse per lo stesso motivo che sono così rare le notazioni tese a descrivere la realtà iconografica dei personaggi: ciò che conta agli occhi dell'ecfraste non è la loro postura, ma solo il guizzo noetico che li

qualifica come esseri che tendono al divino. Come si vede il problema dell'apporto della filosofia neoplatonica alla poetica di Cristodoro è aperto ancora ad altre suggestioni: Tissoni pur impostando bene la questione anche nei suoi risvolti storico-politici (vd. pp. 42-44), si dimostra poi un po' rinunciatario, limitandosi a rilevare nelle riprese linguistiche di stampo neoplatonico presenti in Cristodoro, un mero frutto della mimesi stilistica di Nonno (p. 37).

Il commento, che occupa la parte più consistente del lavoro, si articola per ogni statua in due momenti distinti: in una parte preliminare Tissoni informa il lettore sulle testimonianze iconografiche inerenti il personaggio descritto, a cui segue il commento vero e proprio che affronta di volta in volta problemi di critica testuale nonché il rapporto con le fonti, in particolar modo la dipendenza dal lessico e dallo stile di Nonno, modello principe di Cristodoro. Molto interessante risulta il confronto fra l'immagine dei vari pensatori e scrittori così come viene delineata nel poemetto e la precedente tradizione epigrammatica relativa a quei personaggi, il che consente a Tissoni di evidenziare le scelte compiute dal poeta riguardo a *vexatae quaestiones* di critica letteraria o relative a problemi biografici. In questo ambito vorrei tentare qualche riflessione ulteriore per portare un contributo alla soluzione di alcune aporie.

La galleria dello Zeussippo si apre con la statua di Deifobo, rappresentato come un guerriero armato, in atto di slanciarsi contro il nemico, con lo scudo nella sinistra e la spada nella mano destra. La descrizione si sofferma insistentemente sulla furia che caratterizza l'atteggiamento dell'eroe troiano, la contrazione della schiena, il roteare degli occhi, la mano che come impazzita vuol spingere l'arma nel corpo del nemico. Niente di simile è notato a proposito di altri guerrieri descritti nel corso del poemetto: Enea (vv. 143-7), Menelao (165-7), Odisseo (171-5), Pirro (192-6), Aiace Oileo (209-14), Aiace Telamonio (271-6), Sarpedone (277-82) e Achille (291-6). Questo atteggiamento spinge l'interprete a cercarne una motivazione particolare, in quanto non si è di fronte ad un momento qualunque di una mischia, ma davanti ad una situazione che chiede di essere spiegata: Cristodoro ricostruisce il fatto pensando allo scontro di Deifobo con Menelao davanti alle rovine del palazzo del figlio di Priamo nella fatidica notte della distruzione di Troia. Ciò crea non pochi problemi, perché la tradizione pur con qualche variante è concorde nel rappresentare un Deifobo che non oppone alcuna resistenza davanti all'attacco dei Greci e che viene ucciso da Menelao mentre tenta di fuggire (Triph. 626-9) o con la complicità di Elena, mentre dorme nel suo letto (Verg. *Aen.* 6.520-30, Quint. Sm. 13.354-73). E' probabile che Cristodoro sfrutti un'osservazione di *Od.* 8.514 sgg. in cui Demodoco narra dell'aspra lotta sostenuta da Odisseo e Menelao davanti al palazzo di Deifobo, trasformandola in un duello fra Menelao e Deifobo, forse sotto la suggestione di quel passo della *Nekuia* di Virgilio (6.502 sgg.) in cui Enea, riconosciuto l'eroe coperto di ferite, dice di aver sentito parlare del suo comportamento valoroso in quella notte; Cristodoro da poeta erudito può aver dato valore di tradizione a questa supposizione di Enea e averla adottata per spiegare l'atteggiamento furioso dell'eroe troiano. Un altro elemento parla in favore di questa ipotesi: il particolare delle rovine del palazzo di Deifobo a cui si accenna al v. 4 (περθομένων... ἐὼν προπάροιθε μελάρων) si ritrova ancora solo in Virgilio, *Aen.* 2.310 sg. *Iam Deiphobi dedit ampla ruinam / Volcano superante domus*. D'altra parte è proprio con la statua di Virgilio che si conclude la galleria dello Zeussippo, ulteriore testimonianza della fortuna dell'*Eneide* a Costantinopoli. Questa la ricostruzione mitologica di Cristodoro, che, come nota lo stesso Tissoni (p. 90), non è da trasferire automaticamente alle intenzioni dell'artista: ora se è vero che Deifobo è rappresentato da solo, il suo atteggiamento

minaccioso sembra rimandare ad un personaggio che doveva essere rappresentato di fronte a lui. Si poteva dunque trattare in origine di un gruppo, di cui fu traslata a Costantinopoli soltanto la statua del figlio di Priamo; la cosa di per sé non è impossibile, Pausania (5.22.2) parla di un gruppo bronzeo ad Olimpia, attribuito allo scultore Lykios, raffigurante Deifobo che combatte contro Aiace. Viene da chiedersi a questo punto se il progetto iconografico doveva riferirsi per forza ad un episodio della guerra di Troia; se così fosse, dovremmo chiederci il motivo dell'isolamento di questa statua rispetto agli altri guerrieri e personaggi vari del ciclo troiano di cui si parla nei vv. 143-221: fanno eccezione Calcante, la cui menzione nei vv. 52-5 è però giustificata da un contesto in cui si alternano poeti e indovini al fine di rimarcare lo stesso spirito che anima poesia e mantica, Crise (86-91) situato nei pressi della statua di Apollo e Neottolema che nei vv. 56-60 è rappresentato prima della partenza da Sciro con lo sguardo rivolto verso Ilio ad esprimere la speranza di conquistare la città. Anche la vicenda cui è connessa la statua di Deifobo potrebbe riferirsi ad un episodio antecedente la guerra di Troia: penso al momento del riconoscimento di Paride, in cui Deifobo, adirato per la vittoria del giovane sconosciuto in tutti gli agoni, tenta di slanciarsi contro di lui, ma viene fermato da Cassandra, che riconosce il fratello creduto morto. Questo episodio era stato trattato dalla tragedia: sia Sofocle che Euripide avevano scritto un *Alessandro*, ma solo del secondo abbiamo dei frammenti; il tema era stato poi ripreso nell'*Alexander* di Ennio e da Igino nella *Fab.* 91. Raffigurazioni di questo episodio compaiono numerose soprattutto nell'arte etrusca di età ellenistica, forse per influenza del dramma di Ennio, e in tutti i casi Deifobo vi compare nello stesso atteggiamento della statua descritta da Cristodoro: visto di sbieco, curvo, aria minacciosa, spada nella destra, scudo nella sinistra sta per scagliarsi contro Paride, che si è rifugiato su un altare di Zeus Herkeios. L'unica rappresentazione nota in ambito greco si trova su un frammento di una fiala di Cales (Londra, *BMG* 129) del III sec. a.C. (*LIMC* s.v. *Alexandros*, n. 20), dove compaiono Deifobo e Paride nell'atteggiamento sopra descritto. La corrispondenza è davvero notevole e non si può escludere che la statua fosse stata pensata proprio in riferimento a questo episodio.

Un altro problema interessante coinvolge la statua di Giulio Cesare descritta nei vv. 92-6; nota Tissoni nel commento: "L'iconografia della statua di Giulio Cesare... risulta decisamente eccentrica rispetto alle testimonianze conservate...: il dittatore, descritto come un novello Zeus (v. 96), è dotato di egida e brandisce il fulmine (vv. 94-5)". Ma ancora un'altra difficoltà rimane da notare: Cristodoro enfatizza la presenza nella galleria della statua di Pompeo (vv. 398-406), visto come antenato dell'imperatore Anastasio (così anche in Prisciano, *de laud. Anast. Imp.* 16-21), ricordati entrambi per le loro vittorie sugli Isauri; dato l'intento celebrativo dell'*ekphrasis*, ci si può chiedere quanto sia al suo posto nella galleria la statua del grande nemico di Pompeo Magno, un Giulio Cesare oltretutto così mitizzato e assimilato tout court a Zeus. Si potrebbe ipotizzare a questo punto che il personaggio rappresentato fosse in realtà Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto: la sua identificazione con Zeus è un dato che non richiede particolari dimostrazioni: si può rimandare per questo a Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, 245 sgg. per trovarne chiari e precoci esempi. A lui meglio si addirebbe la notazione sull'enorme quantità di nemici sconfitti, un dato costante nella pubblicistica augustea. Per quanto riguarda la formulazione del nome, se non si vuol evocare un'altra allusione a Virgilio, *Aen.* 1.286-8 (*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar, imperium Oceano, famam qui terminet astris, Iulius, a magno demissum nomen Iulo*), si potrebbe pensare a Καῖσαρ come ad una trascrizione in greco del latino *Caesar* come soprannome dato agli imperatori e a Ἰούλιος come riferimento alla *gens* Giulia.

Molti altri ancora sono i motivi di riflessione che questo bel libro induce nel lettore, che non mi è possibile qui prendere in esame per ovvi motivi di spazio: un libro in conclusione che offre un prezioso contributo alla comprensione della poetica tardoantica e in particolare della letteratura efrastica.

DARIA GIGLI PICCARDI

M. Venier, *Per una storia del testo di Virgilio nella prima età del libro a stampa (1469-1519)*, Forum, Udine 2001, pp. XXI-158.

Parecchi anni fa Aldo Lunelli (*Aerius: storia di una parola poetica*, Roma 1969, 143) richiamava all'attenzione degli studiosi il fatto che molto spesso nella moderna filologia classica "sembrano poco conosciute le opere umanistiche e in particolare inesplorate le prime edizioni a stampa". Se il monito non ha affatto perso validità, si può fortunatamente rilevare che già da un po' il vento sta cambiando: lo attestano sia il numero sempre maggiore di edizioni critiche che mostrano i frutti di una revisione accurata della tradizione a stampa, sia il moltiplicarsi degli studi sul lavoro testuale degli umanisti. E lo attesta molto bene anche questo volume di Matteo Venier (d'ora in poi V.), nato come tesi di dottorato proprio sotto la guida di Lunelli e successivamente sviluppato ed ampliato a più riprese.

È superfluo ricordare come nei testimoni di età umanistica la contaminazione sia quasi una condizione ontologica; quindi il tentativo, comunque assai arduo, di delineare rapporti genealogici o anche solo generiche parentele tra le edizioni a stampa non può prescindere da una conoscenza non superficiale della coeva tradizione manoscritta, che permetta di distinguere i dati testuali significativi da quelli facilmente riconducibili alla 'vulgata'. Ben cosciente di questo, V. presenta nel primo capitolo, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta nei secoli XIV e XV* (1-25), i risultati di ampie indagini da lui condotte in numerose biblioteche italiane ed estere. Limitando le collazioni a un campione di testo (*Ecl.* 1, 6, 8, *Georg.* 1.1-200, *Aen.* 5.484-600, più un certo numero di passi particolarmente significativi, come versi incompleti o interpolati), V. ha potuto esaminare tre codici del IX secolo, due del X, cinque dell'XI, sette del XII, sei del XIII, diciassette del XIV e ben 104 del XV, fornendo tra l'altro numerose rettifiche e integrazioni al fondamentale repertorio di G. C. Alessio (*Enciclopedia Virgiliana* III, 1987, 432-443). Ne emerge un'immagine molto più chiara della c. d. 'vulgata umanistica', tendenzialmente uniforme, ma non priva di varianti e interpolazioni scarsamente o per nulla attestate nella tradizione più antica. Particolare spazio è dedicato all'Ambr. A 79 inf., il "Virgilio del Petrarca", vera e propria "edizione protoumanistica" (11-16: V. si era già occupato dell'argomento in *Additamenta danielini nel Virgilio di Petrarca*, "Studi Petrarqueschi" n. s. 11, 1994, 137-147), e alla diffusione nei codici tardomedievali e umanistici dell'episodio di Elena, *Aen.* 2.567-588 (10-11, 19-22): che V. non si pronuncia sull'autenticità di quest'ultimo non costituisce un problema, in quanto ciò è ininfluente ai fini della sua ricerca (e in ogni caso la formulazione alle pp. 10-11 integra e chiarisce il breve accenno di p. 1, ove questo passo, che oggi molti e con ottimi argomenti considerano autentico, era incluso tra quelli "interpolati, o almeno giudicati tali dai moderni editori" senza ulteriori precisazioni). Interessante è anche la trattazione dedicata a *Ecl.* 6.30a, che illustra bene la diffusione e il polimorfismo di questo verso addizionale nei *recentiores*. L'ipotesi di V. "che l'interpolazione non si sia propalata a cominciare da un'unica e medesima fonte, ma sia stata indipendentemente coniata in diversi testimoni" (p. 9) mi pare del tutto ragionevole; è opportuno precisare (V. probabilmente lo sottintende) che alla base ci

sarà sempre stato Servio (alla nota esplicativa serviana, *quantum cantante Sileno laetatus est mundus*, corrispondono nei mss. *quantum laetatur mundus cantante Sileno*, *q. omnis gaudet m. c. S.*, *q. o. stupuit m. c. S.*, *q. o. lucus gaudet c. S.*, e altre versioni ancora, tutte piuttosto vicine al dettato di Servio e piuttosto scorrette prosodicamente: è significativo che non si incontrino rimaneggiamenti altrettanto scorretti ma più liberi). Due note molto marginali: a p. 16 dopo la citazione di *Ecl.* 1.17a è trascritto, per una svista, il testo di 1.17; a p. 19 è utile indicare al lettore che la *subscriptio* del cod. Bonon. Univ. 2334 comprende un distico elegiaco.

Il secondo capitolo, *Edizioni a stampa nel secolo XV (27-76)*, entra nel vivo della questione analizzando le caratteristiche testuali, e ove possibile la collocazione genealogica, di alcuni dei più importanti incunaboli virgiliani. La conoscenza approfondita della vulgata umanistica rivela appieno la sua utilità: è in base a tale conoscenza che V. è in grado p. es. di definire i limiti dell'*ed. pr.* di Giovanni Andrea Bussi, che "ricalca con fedeltà il testo di un manoscritto tardo quattrocentesco" (37), o le peculiarità dell'*ed.* di Jean Mentelin del 1470 ca., fondata su un codice ancora in parte immune dall'omologazione testuale del XV sec. (39-40). Tra le numerose acquisizioni del lavoro di V., particolarmente rilevante è la conclusione che nella seconda *ed.* di Bussi del 1471 la presunta cura del testo da parte di Pomponio Leto risulta tutt'altro che sicura; più probabilmente, sarà stata l'opera di Pomponio a risentire di tale edizione o di una tradizione testuale ad essa affine (52-64; con opportuna prudenza, V. presenta comunque i suoi risultati come provvisori, in attesa dell'edizione critica del commento pomponiano promessa da Lunelli). Assai stimolante anche la discussione di alcuni testi minori, come i pressoché inediti distici prefatori alle *Egloghe* del cod. British Library, Royal MS 15 B XXI (46-47: notare 4.1 *magna canit vates quae Pollio pectore captet*, che potrebbe esser memore di Prop. 4.6.1 *sacra facit vates* – cosa non priva di interesse se si tratta di un testo medievale – o piuttosto di Ov. *Ib.* 246 '*fata canet vates qui tua' dixit 'erit'*) o quelli, forse opera del Mancinelli, dell'*ed.* veneziana del 1491-92 (47-48 n. 61). Sul luogo di stampa delle *edd.* di L. Achates (65 n. 113) fornisce ora una rettifica Martin Davies, "CR" 52, 2002, 404.

Novità di rilievo presenta anche il terzo capitolo, *Edizioni virgiliane nel primo ventennio del '500 (77-137)*. Senza scendere nel dettaglio, basti ricordare la valida ipotesi sulla genesi dell'elenco di *errata* in appendice alla prima *ed.* aldina (80-82), l'ampia analisi del cod. British Library, Add. 11355, che di quella *ed.* fu quantomeno una delle fonti (così V., 95, con sana cautela) e che Albinia de la Mare (*ap.* V., 89) attribuisce alla mano di Giuliano Ceci, allievo di Pomponio Leto; la ricostruzione di una prima, oggi perduta *ed.* giuntina di Benedetto Riccardini, che avrebbe influito su quella di G. B. Egnazio (102-112); l'individuazione del tacito e a volte maldestro riuso, da parte dello stesso Riccardini, di materiale poliziano (112-120). V. argomenta con chiarezza, distinguendo sempre i dati e le deduzioni più sicuri da quelli più ipotetici, e giungendo a risultati generalmente assai convincenti. Chiudono l'opera uno *stemma* delle edizioni virgiliane più antiche e un'utile raccolta di rettifiche agli apparati critici correnti (quasi tutte retrodatazioni di congetture: è la punta di un iceberg che, per i più importanti testi classici, si indovina monumentale).

Equilibrato nel giudizio, alieno da ogni prolissità e salutarmente propenso a far parlare i fatti, questo conciso ma solido volume offre contributi di sicuro interesse sia per il virgilianista sia per lo studioso di cose umanistiche. Se anche ulteriori studi sull'argomento dovessero modificare o smentire alcune delle conclusioni di V., difficilmente potrebbe risulterne invalidato il quadro storico complessivo che egli ha saputo delineare.

ENRICO MAGNELLI