

**Renato Oniga**

**David Malouf e i classici**

**Abstract I:** L'analisi delle fonti nello scrittore australiano David Malouf ipotizza la presenza di modelli letterari classici finora rimasti inosservati. Nel romanzo *An Imaginary life* (1978) sono individuate tematiche tratte dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio, soprattutto per quanto riguarda la progressiva riconciliazione del protagonista con gli abitanti di Tomi. Nel più recente *Ransom* (2009) il percorso va dall'epica omerica alla tragedia *Hectoris Lytra* di Ennio e, attraverso il *pathos* del teatro latino, arriva fino a Shakespeare. In particolare, l'introduzione del carrettiere Somace avvicina il romanzo alla tradizione della "tragicommedia" latina, con lo scopo di mettere in evidenza i valori dell'*humanitas* classica.

**Abstract II:** The paper analyses the sources used by the Australian writer David Malouf and hypothesises the presence of some classical literary models which have not been investigated so far. In the novel *An Imaginary life* (1978) we can identify themes from Ovid's *Epistulae ex Ponto*, in particular as regards the process of reconciliation of the protagonist with the inhabitants of Tomi. In his latest novel *Ransom* (2009), it is possible to trace the influence of Ennius' tragedy *Hectoris Lytra* and, through the *pathos* of the Latin theatre, we get as far as Shakespeare. More specifically, the character of Somax, the carter, shows the relevance of Latin "tragi-comedy" as an influence highlighting the values of classical *humanitas*.

Due romanzi dello scrittore australiano contemporaneo David Malouf si impongono all'attenzione del classicista, non solo per il loro stile limpido e assolutamente "classico", ma anche per l'originale ripresa di modelli letterari greci e latini: *An Imaginary Life* (1978) e *Ransom* (2009)<sup>1</sup>. Entrambe le opere sono dotate

di brevi appendici, intitolate "Una nota sulle fonti", dove però, secondo la migliore tradizione dell'arte allusiva antica, si ha immediatamente il sospetto che l'autore non abbia voluto scoprire fino in fondo le proprie carte, e che il lettore più colto sia in qualche modo sfidato ad attivare la propria memoria poetica, per cogliere ulteriori connessioni intertestuali, disseminate e nascoste tra le pagine. Si tratta appunto di ciò che vorrei proporre in questo contributo.

Cominciamo con la *Vita immaginaria*, che ha come oggetto l'esilio di Ovidio a Tomi, un tema ripreso poi, dieci anni dopo, dal romanzo *Die letzte Welt* di Christoph Ransmayr (1988)<sup>2</sup>. Il tratto che più mi sembra caratterizzare il romanzo di Malouf, ponendolo in antitesi completa e radicale rispetto a Ransmayr, è che all'atmosfera cupa, luttuosa e allucinata dello scrittore austriaco, si contrappone, nello scrittore australiano, una svolta positiva, simboleggiata dall'incontro del personaggio di Ovidio con il Ragazzo selvaggio. Da questa svolta, ha inizio la riscoperta di sentimenti umani profondi, come la solidarietà, l'amicizia, la vita in armonia con la natura, così che l'Ovidio di Malouf finisce per riscoprire nella cultura straniera la propria nuova e più autentica patria.

Nella "nota sulle fonti", Malouf afferma di avere usato, per la propria descrizione di Tomi, i *Tristia* di Ovidio (169), ma che l'incontro con il Ragazzo "non ha basi reali" (170) nelle fonti latine, e gli sarebbe stata suggerita da uno scrittore del Settecento, il medico francese Jean-Marc-Gaspard Itard, in un'opera il cui titolo non viene menzionato (ma si tratta evidentemente de *Il ragazzo selvaggio*, dal quale è stato tratto anche un celebre film di François Truffaut nel 1969). Io però ho l'impressione che, anche nel romanzo di argomento ovidiano, Malouf abbia utilizzato lo stesso procedimento che appare in maniera più scoperta e consapevole nel successivo romanzo di argomento omerico. Qui l'autore dice esattamente che "la storia di come Patroclo giunse ad essere l'amico e il compagno di Achille occupa solo cinque o sei versi dell'*Iliade*" (217). Lo scrittore ha colto cioè un piccolo spunto poetico nel modello omerico, e lo ha sviluppato secondo la propria fantasia.

Vorrei avanzare l'ipotesi che qualcosa di simile si sia verificato anche nel romanzo di argomento ovidiano. A mio parere, Malouf ha colto e sviluppato alcuni piccoli spunti, utilizzando come fonte non soltanto i *Tristia*, ma anche e soprattutto la seconda opera dell'esilio, probabilmente l'ultima opera scritta da Ovidio, a partire dal quarto anno di relegazione a Tomi: le *Epistulae ex Ponto*.

Senza dubbio, per la maggior parte, le *Epistulae ex Ponto* riprendono e sviluppano gli stessi temi già trattati nei *Tristia*: il lamento per la sventura dell'esilio, in una terra desolata ai confini del mondo, la protesta appassionata della propria innocenza e la richiesta del perdono, la nostalgia per la patria, per i propri amici e parenti, e soprattutto per la vita letteraria di Roma. Per questo carattere ripetitivo, le *Epistulae ex Ponto* non aggiungono granché al quadro già tracciato da Ovidio nei *Tristia*, e dunque, in apparenza, la prima opera dell'esilio sembrerebbe essere l'unico modello seguito da Malouf. Per quanto riguarda in particolare la descrizione del paesaggio fisico e antropologico di Tomi, il modello principale di Malouf sono senza dubbio i *Tristia*.

Tutto il primo capitolo del romanzo è continuamente intessuto di allusioni e citazioni di passi dei *Tristia*. Subito nella prima pagina, si trova una pregevole figura stilistica: un'anafora negativa descrive il paesaggio di Tomi dicendo non tanto quello che c'è, ma quello che non c'è. Evidentemente, questo procedimento stilistico sottintende il confronto implicito con la realtà romana, dove appunto si trovava tutto ciò mancava a Tomi:

Qui non ho trovato alberi che si levino sopra la macchia bassa, di un marrone grigiastro. Niente fiori. Niente frutti. Siamo ai confini della terra. [...] Il letto del fiume, i cespugli di assenzio (5-6).

Questo medesimo procedimento stilistico, che oppone il tipico rigoglioso paesaggio mediterraneo, caratterizzato dall'arboricoltura, alle zone estreme del

mondo, dove le colture sono assenti, si ritrova in alcuni passi ovidiani, sia dei *Tristia* sia delle *Epistulae ex Ponto*:

Non hic pampinea dulcis latet uva sub umbra,  
nec cumulant altos fervida musta lacus.  
Poma negat regio...

Qui non c'è la dolce uva, nascosta all'ombra dei pampini,  
né il mosto ribollente che riempie i tini profondi.  
La regione non dà frutti...

(Ov. *Trist.* III 10, 71-73)

Non hic pampineis amicitur vitibus ulmus,  
nulla premunt ramos pondere poma suos.  
Tristia deformes pariunt absinthia campi.

Qui l'olmo non è abbracciato dalle viti ricche di pampini,  
nessun frutto carica di peso i suoi rami.  
Gli squallidi campi producono l'amaro assenzio.

(Ov. *Pont.* III 8, 13-15)

Nel complesso, dunque, all'inizio del romanzo, il modello prevalente è quello dei *Tristia*, di cui si possono cogliere altri notevoli riecheggiamenti, laddove lo scrittore australiano fa dire ad Ovidio:

Ma nessuno a Tomi parla la mia lingua e per circa un anno non ne ho udito una parola: sono diventato muto. [...] All'aperto mi aggiro, parlando da solo

semplicemente per trattenere le parole nella mia testa oppure per cacciarle fuori (8).

Il venir meno delle parole e l'impressione di avere disimparato a parlare, per effetto della solitudine, derivano evidentemente da alcuni passi dei *Tristia* ovidiani:

Saepe aliquod quaero verbum nomemque locumque  
nec quisquam est a quo certior esse queam.

Dicere saepe aliquod conanti – turpe fateri! –  
verba mihi desunt dedidicique loqui.

Spesso cerco una parola, un nome, un luogo,  
e non c'è nessuno che me li indichi.

Spesso, mentre cerco di dire qualcosa – vergogna a confessarlo! –  
mi mancano le parole, ho disimparato a parlare

(Ov. *Trist.* III 14, 43-46)

Ne tamen Ausoniae perdam commercia linguae,  
et fiat patrio vox mea muta sono,  
ipse loquor mecum desuetaque verba retracto.

Per non perdere l'uso della lingua ausonia,  
e perché la mia voce non diventi muta del suono patrio,  
io parlo da solo e ripeto le parole ormai desuete.

(Ov. *Trist.* V 7, 61-63)

Lo stesso modello epistolare delle elegie ovidiane, che caratterizza nel suo complesso sia i cinque libri dei *Tristia* sia i quattro libri delle *Epistulae ex Ponto*, appare anch'esso molto chiaro nelle pagine iniziali del romanzo di Malouf:

Io parlo a te, lettore, come a uno che vive in un altro secolo, dal momento che non invierò mai questa lettera. [...] Io lanciao questa lettera al di sopra dei secoli (9-10).

In particolare, l'idea di presentare l'intero romanzo come una lettera, scritta da Ovidio ai posteri, deriva evidentemente dalla celebre elegia autobiografica IV 10 dei *Tristia*, che comincia appunto con le famose parole<sup>3</sup>:

Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,  
quem legis, ut noris, accipe posteritas.

Per conoscere l'autore che leggi, tu che appartieni alla posterità,  
ascolta chi sono stato io, il cantore dei teneri amori.

(Ov. *Trist.* IV 10, 1-2)

Ma soprattutto, la descrizione dei luoghi selvaggi, battuti dal vento e dal gelo, e continuamente esposti agli assalti dei nemici, lascia trasparire, a volte in maniera quasi letterale, il modello dei *Tristia*, come ad esempio nel brano seguente:

L'inverno è stato terribile più di quanto si possa immaginare. Per sette mesi il vento polare arriva ululando attraverso migliaia di chilometri di aperta prateria, spianando i cespugli, frustando il mare dalla nera schiuma, finché infine l'intero oceano gela e ci si può camminare sopra dalla riva e vedere i pesci immobili al di sotto, le pozze tondeggianti da cui le donne attingono

l'acqua da bere solidificano e sono gli uomini ad andare fuori a scheggiarne blocchi che trascinano per fonderli sulla fiamma quando ci serve. Impossibile avventurarsi fuori in quelle raffiche gelate senza un berretto con le tese e coperte di pelliccia, un mantello, stivali, gambali, e anche il respiro gela, la barba forma ghiaccioli che si spezzano e tintinnano. [...] Il fiume, ben prima della fine dell'anno, aveva cominciato a gelare. Largo cinquemila passi, ora era un ponte di solido ghiaccio e i cavalieri daci, a centinaia, vi si riversavano dalle paludi del Nord [...]. Le frecce sono intinte nel veleno (49-53).

Sono qui evidenti numerose riprese di dettagli tratti dall'elegia III 10 dei *Tristia*, che costituisce la più ampia descrizione ovidiana del proprio ambiente di esilio<sup>4</sup>:

Pellibus et sutis arcent mala frigora braxis,  
 oraque de toto corpore sola patent.  
 Saepe sonant moti glacie pendente capilli,  
 et nitet inducto candida barba gelu.

Quid loquar ut vincti concrescano frigore rivi,  
 deque lacu fragiles effodiantur aquae?

Nec vidisse sat est: durum calcavimus aequor,  
 undaque non udo sub pede summa fuit.

Vidimus in glacie pisces haerere ligatos.

Protinus aequato siccis Aquilonibus Histro  
 invehitur celeri barbarus hostis equo;  
 hostis equo pollens longeque volante sagitta.

Nam volucris ferro tinctile virus inest.

Ci si difende dal freddo con pelli e brache cucite,  
e di tutto il corpo resta scoperto solo il viso.

Spesso i capelli, muovendosi, fanno rumore per i ghiaccioli che pendono,  
e la barba splende bianca del gelo che la ricopre.

E che dire dei ruscelli che solidificano, bloccati dal gelo,  
e dell'acqua che viene estratta a schegge dalle pozze?

E non basta averlo visto: ho camminato sulla distesa solida del mare.

Ho visto i pesci immobili, prigionieri del ghiaccio.

Subito, appena il Danubio è reso una distesa ghiacciata dai venti del nord,  
i nemici barbari lo attraversano su cavalli veloci,  
forti di cavalli e frecce che arrivano lontano.

La punta delle frecce che attraversano l'aria è intinta nel veleno.

(Ov. *Trist.* III 10, 19-22; 25-26; 39; 49)

Anche l'episodio per cui Ovidio, ormai vecchio e debole, e assolutamente privo di esperienza militare, viene costretto a montare un turno di guardia per difendere le mura del villaggio dalla minaccia dei barbari, ha un evidente modello nei *Tristia*:

Anch'io fui chiamato a comparire in una delle compagnie, mi fu data lancia ed elmetto – io che ero vissuto per cinquant'anni in un impero in

pace con se stesso e non avevo mai fatto un giorno di addestramento. [...] E mi ritrovavo qui, a cinquant'anni, a montare di guardia sul confine del mondo conosciuto (52).

Aspera militiae iuvenis certamina fugi,  
nec nisi lusura movimus arma manu;  
nunc senior gladioque latus scutoque sinistram,  
canitiem galeae subicioque meam.

Da giovane ho sfuggito i duri addestramenti del soldato,  
e non ho impugnato armi se non per gioco;  
ora da vecchio devo cingermi al fianco la spada, lo scudo sulla sinistra,  
e calcare un elmo sui miei capelli bianchi.

(Ov. *Trist.* IV 1, 71-74)

Fin qui, insomma, nella prima parte del romanzo di Malouf, il modello dei *Tristia* sembra essere assolutamente evidente. Sia nei confronti dei luoghi, sia nei confronti degli abitanti, prevale in Ovidio un atteggiamento di assoluta chiusura, di rifiuto inorridito, unito al rimpianto per la propria cultura ormai perduta:

Li ascolto parlare. I suoni sono barbari e il mio animo rimpiange le raffinatezze della nostra lingua latina (12).

Non hic liber ullus, non qui mihi commodet aurem,  
verbaque significant quid mea, norit, adest.  
Omnia barbariae loca sunt vocisque ferinae.

Qui non c'è un libro, nessuno che mi dia ascolto,

che capisca il significato delle mie parole.

Sono tutti luoghi di barbarie e di una lingua ferina.

(Ov. *Trist.* V 12, 53-55)<sup>5</sup>

Nel complesso, dunque, la Tomi di Malouf porta alle estreme conseguenze il ritratto ovidiano della città nei *Tristia*, che aveva trasformato quella che era pur sempre una colonia greca in un villaggio barbaro<sup>6</sup>. Naturalmente, in Malouf si possono cogliere anche alcune caratteristiche irriducibili al mondo antico, che fanno pensare piuttosto ad una ambientazione australiana, aborigena, con le capanne e le strade di fango, che assolutamente non si trovano in Ovidio.

Ma il punto fondamentale, che vorrei qui mettere a fuoco, è un altro. Nella seconda parte del romanzo, esattamente come avviene negli ultimi due libri delle *Epistulae ex Ponto*, è possibile cogliere una svolta. Da un atteggiamento totalmente negativo, che oppone civiltà e barbarie, Ovidio passa infatti ad una progressiva riconciliazione con gli abitanti di Tomi, alla scoperta della loro più autentica umanità, della loro profonda compassione e benevolenza verso il poeta, in opposizione all'indifferenza di tanti Romani, inclusi alcuni suoi sedicenti amici.

Vorrei allora proporre alcuni passi paralleli, che mi paiono particolarmente significativi per documentare l'emergere progressivo di questo nuovo stato d'animo di Ovidio, che Malouf deve avere senza dubbio conosciuto, data la vastità delle sue letture ovidiane<sup>7</sup>. Probabilmente, gli spunti contenuti nelle *Epistulae ex Ponto* sono rimasti come sedimentati nel profondo della memoria poetica dell'autore, senza raggiungere il livello della consapevolezza critica, esplicitata nella postfazione sulle fonti.

Il punto di partenza è a mio parere proprio il tema dell'amicizia, tradita dai Romani e custodita dai barbari<sup>8</sup>. Nel terzo libro delle *Epistulae ex Ponto*, la seconda elegia si apre infatti con un saluto all'amico Cotta, che era rimasto

fedele al poeta, in contrapposizione ai tanti che gli avevano voltato le spalle<sup>9</sup>. La cosa più interessante è che l'elegia prosegue con la narrazione di una conversazione letteraria tra Ovidio e un gruppo di abitanti di Tomi. Ad un certo punto, un vecchio prende la parola e inizia a narrare un mito, che in pratica è la trama dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. Alla fine, Ovidio esprime parole di sincera ammirazione per gli abitanti di quella terra selvaggia:

Cumque ego de vestra nuper probitate referrem

- nam didici Getice Sarmaticeque loqui -

forte senex quidam, coetu cum staret in illo,

reddidit ad nostros talia verba sonos:

“Nos quoque amicitiae nomen, bone, novimus, hospes”.

Fabula narrata est postquam vulgaris ab illo,

laudarunt omnes facta piamque fidem.

Scilicet hac etiam, qua nulla ferocior ora est,

nomen amicitiae barbara corda movet.

Poco fa, mentre raccontavo la vostra fedeltà

– perché ho imparato a parlare il Sarmatico e il Getico –

un vecchio, che si trovava in quel gruppo di persone,

rispose con queste parole al mio discorso:

“Anche noi, caro ospite, conosciamo il nome dell'amicizia”.

Dopo che ebbe finito di raccontare questa storia famosa,

tutti lodarono i fatti e l'amicizia fedele.

Perché anche in questa terra, della quale nessuna è più dura,

il nome dell'amicizia commuove il cuore dei barbari.

(Ov. *Pont.* III 2, 39-43; 97-100)

Mi sembra di poter ipotizzare che questo vecchio abitante di Tomi, introdotto da Ovidio nell'elegia III 2 delle *Epistulae ex Ponto*, possa essere stato lo spunto da cui Malouf ha tratto ispirazione per creare il personaggio di Ryzak, il vecchio capo del villaggio. Questo personaggio si distingue appunto per la sua abitudine a raccontare storie, che dapprima l'Ovidio di Malouf non capisce (30-31), e poi invece impara ad apprezzare, anche più della stessa tradizione letteraria classica:

Le storie del vecchio sono favolose, molto più di tutte quelle che ho appreso dai Greci. [...] Egli appare più nobile e più gentile di qualsiasi Romano che io abbia mai conosciuto (56).

Nell'elegia immediatamente successiva della raccolta *ex Ponto*, troviamo poi un altro spunto a mio parere interessante. In un brano di grande fascino poetico, Ovidio narra l'apparizione notturna, tra sogno e visione, del dio Amore, con un aspetto insolitamente ispido e selvaggio, al quale il poeta si rivolge chiamandolo appunto *Puer* "Ragazzo":

Nox erat et bifores intrabat luna fenestras,  
 mense fere medio quanta nitere solet.  
 Publica me requies curarum somnus habebat  
 fusaque erant toto languida membra toro,  
 cum subito pennis agitatus inhorruit aer  
 et gemuit parvo mota fenestra sono.  
 Territus in cubitum relevo mea membra sinistrum,  
 pulsus et e trepido pectore somnus abit.  
 Stabat Amor, vultu non quo prius esse solebat,  
 fulcra tenens laeva tristis acerna manu,

nec torquem collo neque habens crinale capillo  
nec bene dispositas comptus ut ante comas.  
Horrida pendebant molles super ora capilli  
et visa est oculis horrida penna meis,  
qualis in aerae tergo solet esse columbae  
tractatam multae quam tetigere manus.  
Hunc simul agnovi - neque enim mihi notior alter -  
talibus adfata est libera lingua sonis:  
"O puer, exilii decepto causa magistro,  
quem fuit utilius non docuisse mihi,  
huc quoque venisti, pax est ubi tempore nullo  
et coit adstrictis barbarus Hister aquis? "

Era notte e la luna entrava dalle imposte della finestra,  
splendente come di solito alla metà del mese.  
Il sonno, per tutti rimedio dei mali, mi possedeva,  
e le membra erano distese, rilassate sul letto,  
quando all'improvviso l'aria vibrò, scossa da ali,  
e la finestra gemette con un piccolo rumore.  
Spaventato, mi sollevo sul gomito sinistro,  
e il sonno scacciato abbandona il mio cuore tremante.  
Amore stava in piedi, ma non con il suo solito aspetto,  
teneva triste la mano sinistra sulla sponda del letto,  
non aveva né collana al collo né diadema sul capo,  
e le chiome non erano ben pettinate come un tempo.  
I capelli pendevano sopra il viso irsuto  
e le sue piume mi parvero ispide,  
come quelle sul dorso di un'aerea colomba,  
che molte mani hanno toccato e accarezzato.

Non appena lo riconobbi – nessuno mi è più familiare –  
così gli parlai, in piena libertà:

“Ragazzo, causa dell'esilio per l'ingannato maestro,  
che avrebbe fatto meglio a non istruirti,  
sei venuto fin qui, dove non c'è mai pace,  
e il barbaro Istro si ghiaccia con le acque prigioniere?”

(Ov. *Pont.* III 3, 5-26)

Forse può essere proprio questo brano di Ovidio la chiave per interpretare uno dei possibili significati del Ragazzo (Child) nel romanzo di Malouf. Tra le tante possibilità di lettura, credo infatti che si possa proporre anche quella che identifica nel Ragazzo non solo il simbolo della giovinezza, ma anche quello dell'Amore, in accordo con l'iconografia classica. Tanto più se teniamo presente che in Malouf c'è anche un episodio in cui è forse possibile cogliere un riecheggiamento della visione notturna sopra citata:

Fra la mezzanotte e l'alba, una strana luce che entra nella stanza mi sveglia, blu, innaturale, tremolante. Non è il chiar di luna. La porta che dà sulla capanna è aperta e l'angolo dove sta il Ragazzo è vuoto. Mi alzo in fretta e mi prende la paura. Ma non è fuggito. Nella luce abbagliante della neve che deve essere caduta per ore, tanto è profonda, sta in piedi nudo, nel cortile (112).

Ma è soprattutto nel quarto libro delle *Epistulae ex Ponto* che si rivela il nuovo e umanissimo rapporto di amicizia che comincia a legare Ovidio con gli abitanti del luogo. Un brano della nona elegia è particolarmente significativo:

Hoc facit ut misero faveant adsintque Tomitae,

haec quoniam tellus testificanda mihi est.  
 Illi me, quia velle vident, discedere malunt,  
 respectu cupiunt hic tamen esse sui.

Così, gli abitanti di Tomi sono benevoli e vicini al misero,  
 dato che devo chiamare a testimone questa terra.  
 Poiché vedono che io lo voglio, anche loro vorrebbero che partissi,  
 ma in cuor loro desiderano che io resti.

(Ov. *Pont.* IV 9, 97-100)

Questo piccolo ritratto degli abitanti di Tomi è davvero toccante, per l'affetto sincero di chi sarebbe perfino disposto a privarsi di una persona cara, perché capisce che questo è il suo desiderio, ma in fondo, vorrebbe che restasse. Siamo davvero molto lontani dalla reciproca e assoluta incomprendione tra Ovidio e gli abitanti del luogo, anzi dall'aperta ostilità che il poeta aveva denunciato nei *Tristia*:

Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,  
 et rident stolidi verba Latina Getae;  
 meque palam de me tuto male saepe loquuntur,  
 forsitan obiciunt exiliumque mihi.

Qui sono un barbaro, non vengo capito da nessuno,  
 e gli stupidi Geti ridono delle parole latine;  
 spesso parlano male di me in mia presenza, apertamente,  
 forse mi rimproverano l'esilio.

(Ov. *Trist.* V 10, 37-40)

Il tema del nuovo rapporto tra Ovidio e la cultura dei barbari viene sviluppato dal poeta latino soprattutto verso la conclusione delle *Epistulae ex Ponto*, nelle due elegie che precedono le due di commiato, cioè la IV 13 e la IV 14. La tredicesima elegia del quarto libro è molto famosa, perché in essa l'autore, che già in precedenza aveva detto di avere ormai imparato a parlare la lingua dei barbari, afferma di avere scritto un libro in getico:

Nec te mirari, si sint vitiosa, decebit  
carmina quae faciam paene poeta Getes.  
A! Pudet et Getico scripsi sermone libellum  
structaque sunt nostris barbara verba modis:  
et placui -gratare mihi!- coepique poetae  
inter inhumanos nomen habere Getas.

Sarà bene che non ti meravigli dei difetti delle poesie  
che compongo, io che sono ormai un poeta getico.  
Ah, mi vergogno quasi di aver scritto un libro in getico,  
le parole barbare sono state inserite nei nostri ritmi:  
e ho avuto successo - congratulati con me! - ho iniziato  
ad avere la fama di poeta tra i Geti selvaggi.

(Ov. *Pont.* IV 13, 18-22)

Non è questa, ovviamente, la sede per discutere l'annoso problema, che appassiona soprattutto gli studiosi romeni, relativo all'autenticità dell'esistenza di un componimento poetico ovidiano in lingua getica, che se fosse esistito davvero, e fosse stato a noi conservato, avrebbe certo segnato una pietra miliare nella

storia della linguistica balcanica: lo scetticismo espresso dai moderni pare certamente condivisibile<sup>10</sup>.

Quello che più è interessante, in questo brano, non è il problema linguistico, che pure è presente anche nel romanzo di Malouf, ma l'aspetto umano, la sincera ammirazione e gratitudine degli abitanti per l'opera del poeta. Il nuovo atteggiamento di Ovidio nei confronti della lingua dei barbari appare molto chiaro nel secondo capitolo del romanzo:

Ora capisco tutto quello che mi viene detto in questa rozza lingua da questa gente semplice, ma gentile (55-56).

Ora capisco la lingua di questo popolo quasi come la mia e la trovo stranamente commovente. Credo che potrei scrivervi dei versi (65).

La tematica viene ripresa infine nella maniera più ampia nell'elegia IV 14 della raccolta *Ex Ponto*, dove Ovidio si spinge fino a una vera e propria dichiarazione d'amore per gli abitanti di Tomi, apprezzando la loro dolcezza e l'onore tributato alla sua poesia. Finalmente, Tomi appare ad Ovidio come la sua nuova patria:

Sed nihil admisi, nulla est mea culpa, Tomitae,  
quos ego, cum loca sim vestra perosus, amo.

Molliter a vobis mea sors excepta, Tomitae,  
tam mites Graios indicat esse viros.

Tempora sacrata mea sunt velata corona,  
publicus invito quam favor inposuit.  
Quam grata est igitur Latonae Delia tellus,  
erranti tutum quae dedit una locum,

tam mihi cara Tomis, patria quae sede fugatis  
tempus ad hoc nobis hospita fida manet.

Ma io non ho fatto nulla, non ho colpa, abitanti di Tomi  
anche se odio la vostra regione, io vi amo.

Avete accolto con dolcezza la mia sorte, Tomitani,  
e ciò indica che uomini così clementi sono greci.

Le mie tempie sono state cinte dalla sacra corona,  
che il favore del pubblico mi ha imposto senza volerlo.  
Perciò, quanto è grata a Latona la terra di Delo,  
la sola che offrì un luogo sicuro al suo errare,  
così mi è cara Tomi, che per me, esule dalla patria,  
rimane fino ad oggi un'ospite fidata.

(Ov. *Pont.* IV 14, 23-24; 47-48; 55-60)

Mi sembra possibile indicare, in questi brani di alcune tra le ultime elegie delle *Epistulae ex Ponto*, la fonte della svolta che si verifica nella psicologia del personaggio Ovidio in Malouf, nel secondo e terzo capitolo del romanzo. In particolare, la citata elegia IV 14 sembra essere la fonte della bellissima pagina in cui Malouf descrive l'integrazione di Ovidio nel nuovo ambiente:

Sempre di più in queste ultime settimane mi sono persuaso che questo luogo rappresenta la vera destinazione che ho sempre cercato e che questa vita, pur dolorosa, è il vero destino che ho cercato di fuggire durante la mia intera esistenza. [...] Ora appartengo a questo luogo. L'ho fatto mio. Sto penetrando dentro me stesso (100).

In conclusione, bisogna ribadire che Malouf ha ripreso e sviluppato le tracce del modello ovidiano, che abbiamo sopra indicato, in maniera assolutamente originale. La riconciliazione di Ovidio, nel poeta latino, con la cultura straniera rimane tutto sommato un tratto marginale, anche nelle *Epistulae ex Ponto*, che come i *Tristia* contengono, dall'inizio alla fine, continui appelli all'imperatore per la revoca dell'esilio, o almeno per il suo trasferimento in un luogo meno inospitale.

Per quanto riguarda il secondo romanzo qui in esame, il più recente *Io sono Achille*, vorrei osservare, in primo luogo, che la fonte d'ispirazione è costituita, anche in questo caso, dalla parte finale di un'opera classica, precisamente l'ultimo libro dell'*Iliade* di Omero. Nella tradizione grammaticale antica, il ventiquattresimo libro dell'*Iliade* era intitolato *Hectoros lytra* "il riscatto di Ettore", da cui appunto deriva il titolo di Malouf *Ransom* "il riscatto".

La cosa più interessante, a mio parere, è che la sezione del racconto omerico, liberamente rielaborata nel romanzo, si presta perfettamente a costituire la trama di una tragedia. Questo fenomeno è particolarmente chiaro se ripercorriamo le fila della tradizione che va dall'epica omerica alla tragedia greca e romana. Sappiamo infatti che Eschilo compose una tragedia, a noi non conservata, il cui titolo era proprio *Hectoros lytra*. Questa tragedia, o forse l'intera trilogia di cui faceva parte, costituì poi il modello per una traduzione/rielaborazione latina, da parte del poeta Ennio<sup>11</sup>. Della tragedia enniana, intitolata *Hectoris lytra*, ci sono conservati pochi e insignificanti frammenti, ma la sua trama è probabilmente rispecchiata nella *Fabula* 106 di Igino<sup>12</sup>. Notiamo per inciso che l'antichità classica ci ha trasmesso solo due raccolte di intrecci mitologici: quella dello pseudo-Apollodoro e quella di Igino. Curiosamente Malouf, nella post-fazione sulle fonti del romanzo (217), cita solo lo pseudo-Apollodoro, ma non Igino.

La tesi che vorrei sostenere è che, con il suo romanzo iliadico, Malouf ha ripercorso, consapevolmente o inconsapevolmente, quello stesso itinerario culturale che va dall'epica omerica alla tragedia greca, poi dalla tragedia greca

passa alla tragedia romana, e attraverso Seneca arriva fino a Shakespeare. Ecco perché i cinque capitoli di questo romanzo sembrano davvero i cinque atti di una tragedia shakespeariana.

Com'è noto, la tragedia greca si basava sul mito, metteva in scena per la maggior parte quegli stessi racconti che erano stati raccontati dall'epica. Il passaggio dalla narrazione epica alla rappresentazione tragica portava necessariamente ad una maggiore attenzione ai singoli episodi e alla psicologia dei personaggi, che si esplicitava attraverso il dialogo, ed era ulteriormente arricchita dall'introduzione di figure secondarie (guardie, messaggeri, servi). Tutte queste caratteristiche mi sembrano ben visibili, se confrontiamo il racconto di Malouf con il modello omerico.

Innanzitutto, il primo capitolo del romanzo ha tutte le caratteristiche del 'prologo' tragico, perché costituisce la sezione del dramma in cui viene narrato l'antefatto. In pratica, si tratta di un rapido riassunto delle vicende narrate nell'*Illiade*: sono le coordinate spaziali e temporali entro le quali il lettore/spettatore dovrà inquadrare la vicenda tragica che si svolgerà nei quattro capitoli successivi.

Il secondo capitolo del romanzo di Malouf, pur seguendo in apparenza fedelmente lo sviluppo degli eventi narrati nel ventiquattresimo libro dell'*Illiade* (apparizione di Iris a Priamo, colloquio di Priamo con Ecuba e i figli, partenza di Priamo accompagnato dall'araldo su un carro trainato da muli), in realtà modifica profondamente la narrazione in senso tragico. In Omero, infatti, tutta l'azione prende avvio e si svolge continuamente per iniziativa divina. Sono gli dèi che, riuniti a concilio per iniziativa di Apollo, si muovono a pietà per il vilipendio al cadavere di Ettore. Dunque, è Zeus colui che ordina a Iris di andare in ambasceria, prima da Teti, la madre di Achille, perché persuada il figlio a restituire il corpo di Ettore, poi dallo stesso Priamo, a cui ordina di andare da Achille per il riscatto, promettendogli che il dio Hermes lo avrebbe accompagnato, e nessuno gli avrebbe fatto del male.

In Malouf, invece, la decisione del riscatto viene presa in completa autonomia da Priamo. La dea Iris, è vero, gli appare in una visione sospesa tra sogno e realtà, ma si tratta di un episodio marginale, all'interno di una riflessione che ha per centro l'uomo, e non la divinità. Soprattutto, la messaggera degli dèi non impartisce a Priamo alcun ordine, non gli dà alcuna certezza sul futuro. Anzi, in opposizione assoluta con la mentalità omerica, è proprio la dea Iris colei che suggerisce a Priamo la negazione dell'esistenza di un progetto divino, affermando che, al contrario, "il mondo è anche soggetto al caso" (46).

Dunque, in Malouf, il personaggio di Priamo assume una dimensione di assoluta solitudine tragica. La propria decisione di compiere una missione così ardita è il frutto di un profondo scavo interiore, un ripensamento che investe tutta la propria vita, a partire dall'infanzia. Per questo motivo, l'autore inserisce in questo contesto il *flash back* che contiene la narrazione relativa alla vicenda di Podarce. La storia di come Podarce sia divenuto Priamo non è presente nell'*Iliade* di Omero, ma deriva dalla tradizione mitografica: Malouf afferma nella post-fazione di avere seguito lo Pseudo-Apollodoro (2, 136), ma l'episodio si trova anche in Igino (*fab.* 89). Secondo i mitografi, la stessa etimologia del nome di Priamo contiene in sé la nozione del riscatto (*gr. priasthai*).

A partire da p. 90, nel romanzo di Malouf si verifica un altro scarto rispetto all'originale omerico. Nell'*Iliade*, Priamo sale su "un bel carro, costruito da poco" (Hom. *Il.* 24, 267), con alla guida il proprio araldo, il "saggio Ideo" (*ibid.*, v. 325). Al contrario, in Malouf, Priamo rifiuta la "parata chiassosa" (90) di un carro nuovo, ma preferisce un semplice "carro da lavoro" (91), e al posto dell'araldo prende come conducente un umile personaggio, che non ha alcuna corrispondenza nel mondo eroico dell'*Iliade*.

Con l'introduzione del personaggio del vecchio carrettiere Somace, il romanzo assume inevitabilmente il carattere dell'opera che nel teatro latino veniva chiamata "tragicommedia". Il termine latino, ovviamente, non deve essere confuso con lo stesso termine che viene impiegato nel teatro moderno. Come ci

dice Plauto, nel prologo dell'*Anfitrione* (vv. 50-63), in cui per la prima volta fa la sua apparizione la parola latina *tragicommedia*, il centro semantico del termine non denota la commistione di riso e pianto, ma la compresenza di personaggi nobili e umili. Come dice lo stesso Plauto, un'opera in cui compaiono assieme sulla scena, da un lato re e dèi, e dall'altro umili servitori, non può essere una tragedia, ma diviene necessariamente una tragicommedia. Il grammatico Diomede riprenderà poi il concetto, parlando in proposito di *humiles personae* (GLK I, 488), in contrapposizione agli eroi della tragedia. Qualcosa di simile si trova anche nel teatro di Shakespeare, ad esempio nel personaggio di Falstaff, il cui modello è appunto il Pìrgopolinice del *Miles gloriosus* di Plauto.

L'introduzione di personaggi umili all'interno del mondo eroico ha come conseguenza pressoché inevitabile la contaminazione dei generi, con l'introduzione di tematiche 'basse', legate ad esempio alla sfera del cibo. Il *servus* plautino indulge volentieri a decantare i piaceri della tavola. Come Sosia nel racconto dell'*Anfitrione* di Plauto, mentre infuria la battaglia degli eroi, pensa solo a scolarsi una bottiglia di vino (Plaut. *Amph.* 429), così anche il Somace di Malouf, nel mezzo dell'impresa eroica di Priamo, indulge a gustare delle focaccine e del buon vino (116 sgg.). In effetti, mi sembra che la presenza di Somace, all'interno di quella che rimane sostanzialmente la trama della tragedia di Ennio *Hectoris Iytra*, abbia una funzione analoga a quella di Sosia nella tragicommedia *Anfitrione*, basata anch'essa probabilmente sulla trama di una tragedia di Ennio.

La presenza del modello del teatro plautino in queste pagine di Malouf, per quanto possa sembrare in apparenza sorprendente, mi pare perciò piuttosto probabile. A conferma di questa ipotesi, mi sembra che si possa cogliere un preciso segnale allusivo. Tra coloro che assistono alla partenza di Priamo, si trova in Malouf un curioso catalogo di venditori di strane mercanzie:

Venditori di profumo, venditori di sottaceti, venditori di cavallette fritte e di mandorle ancora tenere dal mallo verde e vellutato, bottegai facoltosi con

le mogli che hanno messo un aiutante riottoso a sorvegliare le mercanzie (103).

Ebbene, a me sembra che il catalogo dei venditori di cianfrusaglie sia un tipico 'elemento plautino', cioè una delle innovazioni che Plauto inserisce più volentieri nella rielaborazione dei propri modelli greci<sup>13</sup>. Un esempio si trova in un famoso passo dell'*Aulularia*:

Stat fullo, phrygio, aurifex, linarius,  
caupones patagiarii, indusarii,  
flammarii, violarii, carinarii,  
aut manulearii aut murobatharii,  
propolae linteones, calceolarii,  
sedentarii sutores diabatharii.

Ecco i mercanti di frange e di camicie,  
tintori di rosso, di viola e di giallo,  
sarti di maniche e profumieri,  
rivenditori di biancheria e calzolai,  
rammendatori di sandali che lavorano seduti.

(Plaut. *Aul.* 508-516)

Naturalmente, in Malouf, l'introduzione di un personaggio 'basso', come Somace, non ha uno scopo comico, non vuole banalmente 'far ridere', ma coglie con estrema precisione uno dei valori essenziali che la commedia latina ha trasmesso alla cultura universale. Si tratta precisamente della scoperta dell'umanesimo. Com'è noto, l'idea di *humanitas* matura lentamente, nel passaggio dal mondo greco al mondo romano: la lingua greca non possiede una parola che sia del

tutto equivalente al latino *humanitas*<sup>14</sup>. L'umanesimo nasce dalla rielaborazione originale di materiale greco, come spesso accade per i prodotti più maturi della civiltà romana. La formazione del concetto di *humanitas* avviene appunto nel teatro latino arcaico.

Già in Plauto, appare la consapevolezza di come le vicende umane siano soggette al caso. La trama di alcune commedie, come i *Menaechmi*, è basata sul gioco della fortuna, su una serie di equivoci e scambi di persona, fino al riconoscimento finale. Nella *Cistellaria*, viene espressa la consapevolezza che la condizione umana è fondata sulla precarietà: *ut sunt humana, nil est perpetuum datum* (v. 194). Nel *Truculentus*, si afferma che acquistare e perdere le ricchezze è un *humanum facinus* (v. 217). Nel *Mercator*, si trova poi una massima, derivata evidentemente dal modello greco (l'*Emporos* di Filemone), nella quale i tratti caratteristici dell'umanità sono indicati nell'amore e nel perdono: *humanum amarest, humanum autem ignoscere est* (v. 319).

Ma il merito decisivo per la formazione dell'idea di *humanitas* va riconosciuto senza dubbio a Terenzio, nelle cui commedie, alle beffe plautine, si sostituiscono vicende familiari basate sul contrasto dei sentimenti, e in primo luogo sul problema dell'incomunicabilità tra le persone. Soprattutto, in Terenzio troviamo quella che è universalmente considerata la migliore sintesi del concetto di *humanitas*, cioè la celebre massima dell'*Heautontimorumenos*<sup>15</sup>:

Homo sum: humani nihil a me alienum puto.

Sono un uomo, niente di umano mi è estraneo.

(Ter. *Heaut.* 77)

In tal modo, l'uomo rivendica il diritto-dovere di interessarsi ai problemi degli altri uomini, con un atteggiamento di solidarietà e condivisione. La formulazione così

perfetta della dignità di ogni uomo è davvero uno dei punti più alti toccati dal teatro latino arcaico. A me sembra che questo carattere di *humanitas* terenziana pervada l'intero romanzo di Malouf, che può essere forse compendiato in una formula altrettanto efficace:

Prendere su di sé i ceppi più leggeri di chi è semplicemente un uomo. Forse è questo il vero dono che devo portargli. Forse è questo il riscatto (59).

In conclusione, vorrei avanzare l'ipotesi che Malouf si sia posto di fronte al mito omerico con una prospettiva di rielaborazione originale che è straordinariamente simile a quella dei poeti latini arcaici, tragici e comici. Analogamente ai tragici, la sua attenzione è stata attratta particolarmente dalle vicende del ciclo troiano, e ha drammatizzato la narrazione omerica accentuandone il *pathos*. Come i comici, ha inserito personaggi umili accanto agli eroi del mito. Ma soprattutto, ha colto pienamente il significato universale dell'idea di *humanitas*.

Per questi motivi, i due romanzi di Malouf ispirati a fonti classiche, pur possedendo senza dubbio alcuni caratteri tipici della narrativa postmoderna, come il realismo magico e la finzione metastorica, non corrono mai il rischio di divenire uno sterile gioco intellettuale di smontaggio e riassettaggio di materiali tradizionali, nella prospettiva dell'indifferenza o della distruzione dei valori. Al contrario, ponendosi decisamente in antitesi rispetto al conformismo antiumanistico del mondo postmoderno, i romanzi di Malouf sono estremamente coinvolgenti sul piano dei sentimenti più autenticamente umani, ci portano alla riscoperta di valori poetici e spirituali positivi. In *Vita immaginaria* riusciamo a capire che cos'è davvero il dialogo profondo tra le culture, in *Io sono Achille* viviamo l'autenticità dei sentimenti della compassione e del perdono<sup>16</sup>.

Mi sembra di poter affermare, pertanto, che le opere qui discusse costituiscono senza dubbio alcuni tra i migliori esempi di come sia ancora possibile, per l'uomo contemporaneo, confrontarsi in modo costruttivo con i classici, con un

atteggiamento assolutamente serio e coinvolgente, cogliendo alcune verità poetiche e umane profonde, e proponendo soluzioni originali a problematiche antiche. Anzi, proprio per questo loro carattere così controcorrente, rispetto al dogma che impone agli scrittori contemporanei nei confronti dei classici il distacco intellettuale o il rovesciamento parodico, questi romanzi così colti e raffinati hanno goduto di minor fortuna, anche tra classicisti<sup>17</sup>.

## NOTE

1. Malouf (1978; 2009): le citazioni qui di seguito sono tratte dalle traduzioni italiane indicate in bibliografia.
2. Cfr. Kiesel – Wöhrle (1990); Töchterle (1992); Pianezzola (1992: LIII-LVIII).
3. Cfr. il commento di Luisi (2006), ad loc.
4. Cfr. Besslich (1972); Evans (1975); Batty(1994); Kettmann (1999).
5. Cfr. inoltre Ov. Trist. III 8, 37-39; III 11, 9; IV 1, 89-90; V 2, 67-68; V 7, 10-20.
6. Pippidi (1971: 151-181); (1977).
7. Ad es., a p. 28, l'espressione "tu sarai separato da te stesso pur continuando a vivere" è una citazione di Ov. Met.10, 566 "nec tamen effugies teque ipsa viva carebis".
8. Sul tema dell'amicizia nei Tristia e nelle Epistulae ex Ponto cfr. Grebe (1999).
9. Ov. Pont. III 2, 7-8. Il tema dell'amicizia tradita si trova già in Trist. I 8,15-16; I 9, 5-6.
10. Syme (1978: 17) "it is only a piece of fantasy".
11. Jocelyn (1967: 100-104).
12. Vahlen (1928: CCVI); Guidorizzi (2000: 362 n. 549); Guastella (2006: 98).
13. Fraenkel (1922/1960: 130).
14. Il tentativo di Jaeger (1934), di identificare l'*humanitas* latina con la *paideia* greca, è oggi rifiutato dalla maggior parte degli studiosi: cfr. Traina (2000: 10n. 2).
15. Sulle fonti, cfr. Valgiglio (1973).
16. Si veda la recensione di Riem (2010).

17. Troppo severo con Malouf (1978) mi è sembrato il giudizio di Barchiesi (1994: VIII): "esagerazioni, trivialità e romanticherie".

## BIBLIOGRAFIA

Batty, Roger Michael. 1994. "On Getic and Sarmatian Shores: Ovid's Account of the Danubian Lands". *Historia* 43: 88-111.

Barchiesi, Alessandro. 1994. *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*. Roma-Bari: Laterza.

Besslich, Siegfried. 1972. "Ovids Winter in Tomis. Zu *Trist.* III 10". *Gymnasium* 79: 177-191.

Evans, Harry B. 1975. "Winter and Warfare in Ovid's Tomis (*Tristia* 3, 10)". *Classical Journal* 70: 1-9.

Fraenkel, Eduard. 1922. *Plautinisches im Plautus*. Berlin: Weidmann; trad. it. *Elementi plautini in Plauto*, Firenze: La Nuova Italia, 1960.

Grebe, Sabine. 1999. "Ovids *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* unter ausgewählten Aspekten des Freundschaftsthemas". In Schubert, Werner. *Ovid. Werk und Wirkung*: 737-754.

Guastella, Gianni. 2006. *Le rinascite della tragedia*. Roma: Carocci.

Guidorizzi, Giulio. 2000. *Igino, Miti*. Milano: Adelphi.

Jaeger, Werner. 1934. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, I: Berlin: de Gruyter; trad. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, I. Firenze: La Nuova Italia, 1959.

Jocelyn, Henry David. 1967. *The Tragedies of Ennius*, H.D. Jocelyn ed., Cambridge: University Press.

Kettemann, Rudolf. 1999. "Ovids Verbannungsort – Ein *locus horribilis*?". In Schubert, Werner. *Ovid. Werk und Wirkung*: 715-735.

Kiesel, Helmuth – Wöhrle, Georg (hrsg.) 1990. "Keinem bleibt seine Gestalt": *Ovids Metamorphoses und Christoph Ransmayrs Letzte Welt: Essays zu einem interdisziplinären Kolloquium*. Bamberg, Universitätsverlag.

- Luisi, Aldo. 2006. *Lettera ai posteri. Ovidio, Tristia 4, 10*. Bari: Edipuglia.
- Malouf, David. 1978. *An Imaginary Life*. Woolhara: Pan Books 1978; trad. it. *Una vita immaginaria*. Milano: Frassinelli, 2001.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Ransom*. Sydney: Knopf; trad. it. *Io sono Achille*, Milano: Frassinelli, 2010.
- Pianezzola, Emilio. 1992. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, con un saggio di E. Pinezzola. Milano: Garzanti.
- Pippidi, Dionisie M. 1971. *I Greci nel basso Danubio*, trad. it. Milano: Il Saggiatore.
- \_\_\_\_\_. 1977. "Tomis, cite géto-grecque à l'époque d'Ovide?" *Athenaeum* 55: 250-256.
- Riem, Antonella. 2010. "Recensione a D. Malouf, *Io sono Achille*". *Le Simplegadi* 8: 88-96.
- Schubert, Werner (hrsg.). 1999. *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, III. Frankfurt: Peter Lang.
- Syme, Ronald. 1978. *History in Ovid*. Oxford: Clarendon Press.
- Töchterle, Karlheinz. 1992. "Spiel und Ernst – Ernst und Spiel. Ovid und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr". *Antike und Abendland* 38: 95-106.
- Traina, Alfonso. 2000. *Comoedia. Antologia della palliata*. Padova: CEDAM (1960).
- Vahlen, Johannes. 1928. *Ennianae poesis reliquiae*. Lipsiae: Teubner (Amsterdam, Hakkert 1967).
- Valgiglio, Ernesto. 1973. "Appunti su fonti e influssi dell' 'umano' in Terenzio". *Quaderni Urbinate di Cultura Classica* 15: 101 – 110

**Renato Oniga** è ordinario di Lingua e Letteratura latina e vice-preside della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Udine. Ha pubblicato numerosi articoli, monografie (*I composti nominali latini*, Bologna: Patron, 1988; *Sallustio e l'etnografia*, Pisa: Giardini, 1995; *Il latino. Breve introduzione linguistica*, Milano: Franco Angeli, 2007) ed edizioni di autori classici (Plauto, *Anfitrione*, Venezia: Marsilio 1991; Tacito, *Opera omnia*, Torino: Einaudi, 2003); recentemente

ha curato il volume *Formal Linguistics and the Teaching of Latin*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

[renato.oniga@uniud.it](mailto:renato.oniga@uniud.it)