

addirittura di una famiglia. Ma è opportuno forse partire da un riesame complessivo del passo che ci consenta in primo luogo di estrapolare gli elementi essenziali e distintivi della descrizione, che si stacca per così dire dal racconto vero e proprio al v. 174, aggettando rispetto al piano narrativo grazie all'anadiplosi («Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,/ Fama, malum quo [...]»), e giunge fino al v. 188, per essere ripresa e adattata alla situazione libica nei versi successivi. Cominciamo tuttavia dal v. 173 nel quale già emerge un tratto riportabile ai *mores* della figura che sta per essere descritta: la Fama, che – come risulta da ulteriori passi di Virgilio e di altri poeti – può espandersi iperbolicamente per boschi e vallate, per mari e continenti, predilige però i luoghi abitati, anzi le città. Proseguendo, ormai all'interno della descrizione vera e propria, apprendiamo in primo luogo che la fama è un male, anzi e più precisamente che è il più veloce tra i mali: «Fama, malum quo non aliut velocius ullum» (v. 174); che essa si rinvigorisce nel movimento e andando acquista forza; all'inizio è piccola e timorosa, ma poi si leva nell'aria; cammina sul suolo e col capo raggiunge le nuvole (v. 177). È stato notato che ciò che abbiamo visto finora con gli occhi dell'immaginazione potrebbe essere una figura femminile che si muove sempre più velocemente ingrandendosi via via anche in altezza. E quel che segue fornisce in un certo senso la spiegazione sul piano genetico di questa crescita smisurata: Fama è l'ultima figlia della Terra, è sorella di Ceo ed Encelado, una specie di gigantessa dunque, dotata non solo di piedi, ma anche di ali veloci, ed è stata partorita dalla Terra irritata dall'ira degli dei (dove l'espressione «ira [...] deorum» può indicare l'ira della terra stessa «propter extinctos gigantes» o – e questo è un suggerimento del cosiddetto *Servius auctus* – l'ira degli dei che si manifesta nel fatto che sulla terra appunto «fulmina et grandines de caelo cadunt»). Comunque fino al v. 180 il lettore potrebbe credere di trovarsi di fronte a una qualche forma di grandiosa e sovrumana, magari terribile, bellezza. Ma col v. 181 ogni illusione cade: quel che abbiamo davanti è un mostro coperto di piume, una donna-uccello, che non può farci pensare a un'Arpia (anche se alle Arpie la avvicina l'aggettivo *foeda* del v. 195) perché, quando le piume si sollevano, sotto ognuna di esse scorgiamo un occhio spalancato, una bocca dotata di lingua che bruisce e un'orecchia rizzata a captare il minimo rumore.

Questo corpo, che appare dotato non solo di un robusto apparato motorio ma anche, in misura del tutto abnorme, degli organi che rendono possibili le tre operazioni di vedere, emettere suoni, udire, assomiglia – se posso usare una analogia del tutto impropria – a una specie di stazione rice-trasmittente per la quale, in assenza di un'adeguata, se si può dir così, prospettiva tecnologica, Virgilio non può che ricorrere alla categoria del mostruoso: si tratta – per riassumere – di un «monstrum horrendum ingens», veloce di piedi e di ali, capace di presentarsi in dimensioni modeste e poi di giganteggiare levandosi dal suolo fino alle nuvole, ma anche di muoversi velocissimo in orizzontale e di posarsi come un uccello sui tetti e sulle torri. Di fronte a questa ricchezza di

particolari, per far coesistere i quali bisogna pensare a un'entità capace di subitanee mutazioni, i lettori *dell'Eneide* hanno reagito in vari modi, non tutti favorevoli. Macrobio per esempio (e così restiamo tra i lettori antichi), registrando in questo passo un'imitazione di *Iliade* IV 442-443, osserva che di Eris, la Discordia, Omero «a parvo dixit incipere et postea in incrementum ad caelum usque succrescere», che è appunto ciò che Virgilio dice della Fama, «sed – egli aggiunge – incongrue».

I tetti e le torri dei vv. 186-187 ci riportano al punto di partenza, le città, anzi, almeno in questo caso, le grandi città nelle quali la Fama suole adempiere a una delle sue funzioni principali (quella che più strettamente la apparenta con la Eris di Omero), spargere il terrore (v. 187), funzione che persegue facendosi “tenace messaggera tanto del falso e del malvagio, quanto del vero” (v. 188). Ora due di questi tre termini si collocano in rapporto di opposizione tra loro, *fictum* e *verum*, mentre il terzo, *pravum*, “storto, difettoso, cattivo”, appare irrelato e privo del suo opposto che dovrebbe essere *rectum* o *bonum*: sembra insomma che la Fama virgiliana poco si interessi a ciò che è buono, prediligendo e amplificando quel che può dire di negativo e rivelando anche in questo un'indole non positiva.

Con il v. 189 dalla descrizione obiettiva della sorella di Ceo ed Encelado Virgilio torna alla specifica funzione narrativa che le ha assegnato: «gaudens», gioiosamente, la Fama riempiva di molti discorsi le genti e annunciava ugualmente, a proposito di Enea e Didone, particolari veri e inventati (v. 190), diffondendoli lei, turpe dea, sulle bocche degli uomini e facendoli giungere così alle orecchie del re libico Iarba (vv. 196-197), pretendente respinto di Didone, accendendo in questo modo e alimentando la sua ira. Vien fatto a questo punto di considerare che spargere il terrore (v. 187) e accendere gli animi (v. 197) sono funzioni non troppo lontane da quelle cui assolve tradizionalmente nell'epica latina la Furia Aletto e qualche analogia emerge se pensiamo che di lei, anch'essa un *monstrum* cangiante, Virgilio dice in *Aen.*, VII, 328-329, con una costruzione non dissimile da quella che ha usato per la Fama, che «tot sese vertit in ora,/ tot saevae facies, tot pullulat atra colubris». Bisogna tuttavia aggiungere che Aletto è una creatura degli inferi che si muove o viene mossa con l'intenzione di far del male, mentre nell'operare della Fama questo non c'è, anche se i risultati che l'una e l'altra ottengono non sono troppo diversi. Aletto agisce, se posso dire così, in profondità, da quel demonio che è, impossessandosi del cuore e dei sentimenti delle persone (la regina Amata) o sostituendosi ad esse (Calibe, la sacerdotessa di Giunone nel VII dell'Eneide); la Fama opera più in superficie, non influisce direttamente sui cuori, ma sulle orecchie e le bocche degli esseri umani e attraverso queste stesse orecchie e bocche.

Non si può dire che, nel suo insieme, il corpo mostruoso inventato da Virgilio per la Fama abbia avuto grande fortuna. Ovidio lo ignora e se emula la complessità della descrizione virgiliana,

la trasforma però profondamente: nel XII delle *Metamorfosi* (vv. 39-67), per mostrare la rapidità con la quale giunge a Troia la notizia che l'esercito greco è pronto ormai a partire, egli infatti riprende l'idea di quella che ho definito poco sopra come una stazione rice-trasmittente, ma svincola le molteplici operazioni che essa riassume in sé dal corpo della Fama, che non viene descritto né mostrato, trasferendole sulla sua dimora:

Orbe locus medio est, inter terrasque fretumque caelestesque plagas, triplicis confinia mundi;	40
unde, quod est usquam, quamvis regionibus absit, inspicitur, penetratque cavas vox omnis ad aures. Fama tenet summaque domum sibi legit in arce innumerosque aditus ac mille foramina tectis addidit et nullis inclusit limina portis.	45
Nocte dieque patet; tota est ex aere sonanti, tota fremit, vocesque refert, iteratque quod audit. Nulla quies intus nullaque silentia parte, nec tamen est clamor, sed parvae murmura vocis, qualia de pelagi, siquis procul audiat, undis	50
esse solent, qualemve sonum, cum Iuppiter atras increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt. Atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, euntque, mixtaque cum veris passim commenta vagantur milia rumorum confusaque verba volutant.	55
E quibus hi vacuas implent sermonibus aures, hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti crescit et auditis aliquid novus adicit auctor. Illic Credulitas, illic temerarius Error vanaque Laetitia est consternatique Timores	60
Seditioque repens dubioque auctore Susurri. Ipsa, quid in caelo rerum pelagoque geratur et tellure, videt, totumque inquirat in orbem. Fecerat haec notum Graias cum milite forti adventare rates. Neque inexpectatus in armis	65
hostis adest; prohibent aditus litusque tuentur Troes et Hectorea primus fataliter hasta, Protesilae, cadis; [...].	

Nella poesia occidentale dei secoli successivi se permangono le funzioni narrative assegnate alla prosopopea della Fama, del corpo cangiante che Virgilio aveva inventato si salvano per lo più singoli organi, singoli *mores*. Così, per fare solo qualche esempio, nel II libro della *Tebaide* di Stazio, la Fama va in giro portando la notizia delle nozze di Polinice con Argia, figlia di Adrasto re di Argo, e di quelle, contemporanee, di Tideo con l'altra figlia di quel re, Deipile, e prima la reca tra le città amiche, poi

[...] Ogygias eadem dea turbida Thebas
insilit. Haec totis perfundit moenia pinnis
Labdaciumque ducem praemissae consona nocti

territat; hospitia et thalamos et foedera regni
 permixtumque genus – quae tanta licentia monstro,
 quis furor est ? –, iam bella canit. [...]

(*Theb.*, II, 208-213)

Come nell’*Eneide* la voce degli amori di Enea e Didone aveva sconvolto il re libico Iarba, così nel poema di Stazio l’annuncio del duplice matrimonio avvenuto ad Argo e dell’alleanza che là è stata stabilita turba Eteocle, il fratello di Polinice che regna temporaneamente su Tebe; ma qui l’unico tratto corporeo evocato sono le ali (v. 202) e il lettore è indotto a ricondurre quella parte al “tutto” virgiliano più che altro dal termine *monstrum* del v. 212. Del resto il medesimo Stazio nel III libro rielabora più radicalmente l’invenzione del poeta mantovano inserendo la Fama, come battistrada, nel corteggio di Marte ancora una volta con il compito di propagare notizie, fondate o infondate, non importa, purché alimentino il terrore:

Et iam noctivagas inter deus armifer umbras
 desuper Arcadiae fines Nemeaeaque rura
 Taenariumque cacumen Apollineasque Therapnas
 armorum tonitru ferit et trepidantia corda
 implet amore sui. Comunt Furor Iraque cristas,
 frena ministrat equis Pavor armiger. At vigil omni
 Fama sono vanos rerum succincta tumultus
 antevolat currum flatuque impulsa gementum
 alipedum trepidas denso cum murmure plumas
 excutit: urguet enim stimulis auriga cruentis
 facta, infecta loqui, curruque infestus ab alto
 terga comamque deae Scythica pater increpat hasta.

(*Theb.*, III, 420-431)

E qui Stazio dopo aver evocato le *plumae* che, associate come sono a un *murmur* (v. 428), possono far pensare alle innumerevoli lingue e bocche dei vv. 181-183 del IV dell’*Eneide* («cui quot sunt corpore plumae,/ tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),/ tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris»), accenna però anche a un dorso e a una chioma (v. 431), tratti non virgiliani, che potrebbero rinviare a una dea dall’aspetto più umano, meno teratologico. Del resto, dopo un rapido esame, oltre che del passo di Ovidio, anche di alcuni luoghi di Seneca, Petronio, Valerio Flacco, Silio Italico, Stazio e Claudiano, Anne-Marie Tupet, che alla fortuna di questa prosopopea ha dedicato alcune pagine interessanti, conclude:

Si tous ces passages ont retenu quelque caractéristique de la Fama virgilienne, aucun d’eux n’a osé tenter d’imiter la description de Virgile, et ils ont évité ce qui était proprement virgilien, la description de la Fama sous la forme d’un monstre.

Se avessimo il tempo di passare in rassegna la poesia dei secoli seguenti potremmo constatare che gli elementi corporei più ricorrenti, in riferimento alla Fama, sono proprio, come in

Stazio, le ali, le penne, quelli cioè più neutri, meno compromessi con l'immagine inventata dal poeta dell'*Eneide*. Poco o niente troveremmo a proposito di bocche (o bocca), orecchie e poco anche a proposito di occhi. Tanto più risulta quindi interessante il testo dal quale è stato desunto il verso che compare nel titolo di questo intervento: «procul a Fame palpebris». Il salto che facciamo ora sull'asse temporale è davvero notevole, perché passiamo dal I secolo d.C. all'inizio – sembrerebbe – del XIII. Il testo, che riproponiamo qui, è noto ai lettori moderni se non altro perché fa parte di una raccolta celeberrima, è infatti il *Carmen Buranum* 120, e anzi, secondo il giudizio di alcuni studiosi, si tratta «di una delle vette poetiche dei *Carmina Burana*». Riconducibile a quella vena lirico-amorosa che a partire dal secolo XI sgorgò abbondante in occidente servendosi, oltre che delle lingue volgari, anche e in primo luogo del latino, questo testo ci è giunto anonimo in due manoscritti e un esperto come Peter Dronke immagina (ma va sottolineato questo “immagina”) che l'autore possa essere vissuto «nell'ambiente di una corte austriaca o tedesca verso il 1220». Chi si esprime lungo queste tre strofe in prima persona – lo si percepisce subito – è un amante disincantato e deluso che si rivolge all'amata di un tempo rimproverandole di essere già venuta meno, con il nuovo amante (o i nuovi amanti), a quelle norme di prudenza grazie alle quali il suo buon nome era stato preservato al tempo dell'amore con il personaggio al quale sono attribuite queste parole:

1. Rumor letalis me crebro vulnerat meisque malis dolores aggerat. Me male multat vox tui criminis, que iam resultat in mundi terminis. Invida Fama tibi novercatur; cautius ama, ne comperiat! Quod agis, age tenebris procul a Fame palpebris! Letatur amor latebris cum dulcibus illecebris et murmure iocoso.		2. Nulla notavit te turpis fabula, dum nos ligavit amoris copula. Sed frigescente nostro cupidine sordes repente funebri crimine. Fama letata novis hymeneis irrevocata ruit in plateis. Patet lupanar omnium pudoris, en, palatium, nam virginalis lilium marcet a tactu vilium commercio probroso.		3. Nunc plango florem etatis tenere, nitidiorum Veneris sidere, tunc columbinam mentis dulcedinem nunc serpentinam amaritudinem. Verbo rogantes removes hostili, munera dantes foves in cubili. Illos abire precipis, a quibus nichil accipis; cecos claudosque recipis, viros illustres decipis cum melle venenoso.	
	5		5		5
	10		10		10
	15		15		15

Vanno qui segnalate in primo luogo alcune allusioni alla Fama come *rumigerula*, “divulgatrice di notizie, di dicerie”, che si trovano ai vv. 1, 9-10, 13-14 della prima strofa e poi ancora ai vv. 9-12 della seconda. Pertiene invece alla sfera dei *mores* la definizione (1, 9) della Fama come *invida*, così come la vuole un distico proverbiale registrato da Hans Walther:

Fama boni lente volat invidia retinente;
Fama referta malis velocibus evolat alis.

Proprio la consapevolezza di questa invidia suggerisce al poeta l'invito dei vv. 13-14: "quel che fai fallo al buio, lontano dalle palpebre, e quindi dagli occhi, della Fama!" e con ciò siamo già a due tratti personificanti: l'invidia e gli occhi. Nella seconda strofa poi (vv. 9-12) ce ne sono altri due: la Fama "si rallegra per le nuove nozze" (si noti come il termine *hymenei* alluda ironicamente al matrimonio in un contesto nel quale non pare proprio che sia in causa questo tipo di unione) e "corre precipitosamente nelle piazze senza che si possa richiamarla indietro", si muove cioè in un ambiente urbano. Ora per l'appunto queste caratteristiche sono già presenti in Virgilio: fin dal suo primo apparire in poesia la Fama personificata si mostra infatti particolarmente attratta dalle vicende amorose dei personaggi, da quell'unione (v. 192), che è una *culpa* (v. 172), tra Didone ed Enea, che dovrebbe limitarsi ad essere un amore furtivo (v. 171) ma che la regina non pensa di nascondere e chiama *coniugium*, matrimonio (v. 172). E anche nell'*Eneide*, come abbiamo notato, la Fama fa correre la notizia di questi amori in ambienti urbani (v. 173). Ma torniamo al *Carmen Buranum* 120 e all'unico particolare corporeo, le palpebre, che potremmo immaginare come le solite membrane che coprono i due occhi di una figura umana femminile se non dovessimo fare i conti con la prosopopea virgiliana che induce almeno a supporre che il termine palpebre sia usato qui non in senso proprio, ma come una sorta di metafora o, forse, catacresi, per indicare quelle che nei versi dell'*Eneide* sono le piume che coprono il corpo della Fama, le piume sotto ciascuna delle quali si apre un occhio e quante sono le piume e gli occhi altrettante sono le bocche (e le lingue) e le orecchie.

Per incontrare di nuovo il corpo virgiliano tutto intero bisogna giungere, secondo Anne-Marie Tupet, alla *Franciade* di Pierre de Ronsard, alla quale possiamo accostare, per quel che riguarda la letteratura italiana, l'*Adone* di Giovan Battista Marino. Nel *Canto Undecimo* di questo poema il protagonista, pervenuto al cielo e al pianeta di Venere in compagnia della dea stessa, vede, tra le schiere delle belle donne (quelle che già sono vissute e quelle che vivranno in futuro) più bella e luminosa di tutte Maria dei Medici. Ma delle virtù di questa regina, come Venere si affretta a spiegare, potrà fornirgli migliori informazioni

[...] colei, che tu le vedi a tergo
tra'l fido stuol dele seguaci ancelle.
Fama s'appella e tien sublime albergo
là nel'ultimo ciel sopra le stelle,
dove sorge, fondata immobilmente
di diamante immortal, torre eminente.

(*L'Adone*, XI, 98, 3-8)

Appare chiaro a questo punto che Marino si colloca sulla scia di Ovidio, tanto che, alle ottave 100 e 101, descrive la dimora della Fama così:

Entrate innumerabili ha la rocca,

e'l tetto e'l muro in molte parti rotto,
 di bronzo usci e balconi, e non gli tocca,
 che gran romor non faccia, aura di motto;
 tosto ch'esce il parlar fuor d'una bocca,
 a lei per queste vie passa introdotto,
 e forma quivi un indistinto suono,
 come suol di lontan tempesta o tuono.

Quivi la pose il gran rettor de' cieli
 quasi guardia fedel, cauta custode,
 perché ciò che si fa scopra e riveli,
 nunzia di quanto mira e di quant'ode.
 Cosa occulta non è, ch'a lei si celi,
 e dà conforme al'opre o biasmo o lode.
 Se si move aura in ramo, in ramo fronda,
 esser non può che da costei s'asconda.

(*L'Adone*, XI, 100 - 101)

Ma questa rocca più o meno ovidiana, di per sé bastevole ad assicurare la funzione rice-trasmittente di cui dicevamo all'inizio, è per Marino la dimora del mostro virgiliano, come si evince dalle ottave 103-104:

Generolla la terra, e co' giganti
 nacque in un parto orribili e feroci;
 dea, che quant'occhi intorno ha vigilanti,
 tanti ha vanni al volar presti e veloci,
 e quante penne ha volatrici e quanti
 lumi, tante anco ha lingue e tant'ha voci,
 e tante bocche e tante orecchie, ond'ella
 tutto spia, tutto sa, tutto favella.

Picciola sorge e debile da prima,
 poi s'avanza volando e forza prende;
 passa l'aria e la terra e su la cima
 poggia de' tetti e fra le nubi ascende;
 e per vari idiomi in ogni clima
 pari al guardo ed al volo il grido stende,
 di ciò ch'altri mai fa, di ciò che dice
 o di buono o di reo publicatrice.

(*L'Adone*, XI, 103 – 104)

Accanto alle riprese encomiastiche, tra le quali non va dimenticata quella di Voltaire nella *Henriade*, sono altrettanto notevoli quelle più esplicitamente parodiche di Antoine Girard de Saint-Amand (*Rome ridicule*), Paul Scarron (*Enéide travestie*), Nicolas Boileau (*Le Lutrin*), che culminano, per ciò che riguarda la letteratura italiana, in una gustosa pagina del *Fermo e Lucia* di Alessandro Manzoni nella quale, a spargere la notizia della conversione del Conte del Sagrato, è proprio la Fama del IV dell'*Eneide*:

Ma quella dea che ha (mirabile a dirsi!) tanti occhi quante penne, e tante lingue quanti occhi, e (ma questo pare più naturale) tante bocche quante lingue, e finalmente tante orecchie quanti occhi lingue e bocche (debb'essere una bella dea) questa ultima sorella di Ceo e di Encelado, partorita dalla Terra in un momento di collera, veloce al passo e al volo, che cammina sul suolo, e nasconde il capo tra le nuvole, che vola di notte per l'ombra del cielo e della terra, nè mai vela gli occhi al sonno; e di giorno siede sui comignoli dei tetti o su le torri, e spaventa le città, portando attorno il finto e il vero indifferentemente, costei aveva già prima della notte diffusa nei paesi circonvicini la storia delle avventure di quel giorno. Per fare intendere al lettore questa particolarità, abbiamo usurpato formole che a dir vero appartengono esclusivamente alla poesia, ma saremo scusati da coloro, i quali sanno che ad imprimere vivamente una immagine nelle fantasie il mezzo più efficace è l'allegoria, e singolarmente quella già nota e consecrata dalle antiche favole; poichè quando si vuol fare immaginar bene una cosa, bisogna rappresentarne un'altra: così fatto è l'ingegno umano quando è coltivato con diligenza. Siccome poi a voler cavare dalle allegorie il senso vero ed ultimo, quello che si vuol trasmettere, è necessario in ultimo pensare alle cose che le allegorie fanno intendere, così non lasceremo di dire che tutti gli abitanti del contorno, che erano convenuti quel giorno in Chiuso, tornando la sera alle case loro, raccontarono ciò che avevano veduto, ripeterono ciò che avevano inteso, commentarono le circostanze che per sè non avrebbero bastato a dare idea d'un fatto compiuto, e inventarono gli episodj che erano indispensabili per dare continuità alla storia. Ma il fondo delle loro relazioni era vero; e questo fondo aveva abbondantemente di che eccitare una grande meraviglia e un grande interesse. [...] Al mattino seguente la fama si posò anche sul comignolo del castelletto di Don Rodrigo; ed è facile immaginarsi che la novella ch'ella portava fece sull'animo suo tutt'altro effetto che sull'animo di quella moltitudine.

2. Mettiamo ora da parte questo corpo, spesso eluso o rappresentato di volta in volta, quasi per sineddoche, attraverso un solo elemento (o pochi elementi) e proviamo a vedere che cosa succeda della definizione della Fama come male e della sua genealogia, che anch'esse pare non abbiano goduto di un grande successo. È bensì vero che l'esametro «Fama, malum quo non aliut velocius ullum» (*Aen.* IV, 174), insieme al successivo «mobilitate viget viresque acquirit eundo», è registrato nella raccolta di proverbi e sentenze della latinità medievale allestita da Hans Walther, ma, a riscontro di questo dato, vale la pena di rileggere alcune righe del più grande ammiratore medievale di Virgilio. Si tratta di quel celebre passo del *Convivio* in cui Dante comincia a spiegare perché l'esilio e la povertà, che l'hanno spinto a peregrinare «quasi mendicando» lontano da Firenze, l'abbiano svilito agli occhi di molti che forse «per alcuna fama» se l'erano immaginato diverso; e, riservandosi per il capitolo seguente la spiegazione delle ragioni per le quali «la presenza fa la persona di meno valore ch'ella non è», conclude il III capitolo del primo libro mostrando perché la fama ingrandisce le cose oltre la verità:

La fama buona, principalmente è generata da la buona operazione ne la mente de l'amico, e da quella è prima partorita; ché la mente del nemico, avvegna che riceva lo seme, non concepe. Quella mente che prima la partorisce, sì per far più ornato lo suo presente, sì per la caritade de l'amico che lo riceve non si tiene a li termini del vero, ma passa quelli. E quando per ornare ciò che dice li passa, contra coscienza parla; quando inganno di caritade li fa passare, non parla contra essa. La seconda mente che ciò riceve, non solamente alla dilatazione della prima sta contenta, ma 'l suo riportamento, sì come qu[as]i suo effetto, procura d'adornare; e sì, che per questo fare e per lo 'nganno che riceve de la caritade in lei generata, quella più ampia fa che a lei non viene, e con

concordia e con discordia di coscienza come la prima. E questo fa la terza ricevitrice e la quarta, e così in infinito si dilata. E così, volgendo le cagioni sopra dette ne le contrarie, si può vedere la ragione de la infamia, che simigliantemente si fa grande. Per che Virgilio dice nel quarto de lo Eneida che la Fama vive per essere mobile, e acquista grandezza per andare. Apertamente adunque veder può chi vuole che la imagine per sola fama generata sempre è più ampia, quale che essa sia, che non è la cosa imaginata nel vero stato.

Dante dunque sigilla queste righe con un rinvio a Virgilio, al IV dell'*Eneide*, ma (come è facile notare) volgarizza solo il secondo verso del distico, che, come abbiamo avuto occasione di dire, era diventato proverbiale, «Fama, malum quo non aliut velocius ullum:/ mobilitate viget virisque acquirit eundo» (*Aen.* IV, 174-175): «la Fama vive per essere mobile, e acquista grandezza per andare». La Fama dunque nel *Convivio* non è ontologicamente un male e alla genealogia mitica del maestro sempre ammirato, ma dal quale si può, talvolta, anche discostarsi, Dante sostituisce una acuta genesi psicologica: a concepire e partorire la fama non è la Terra, ma la mente dell'uomo che nel suo parto «non si tiene a li termini del vero, ma passa quelli. E quando per ornare ciò che dice li passa, contra coscienza parla; quando inganno di caritate li fa passare, non parla contra essa».

La genealogia virgiliana della Fama non sembra del resto che abbia avuto fortuna né tra i mitografi tardo-antichi e medievali, né tra quei commentatori dell'*Eneide* che puntavano le loro carte sull'allegoria: tace su questa dea Fulgenzio e tace Bernardo Silvestre. Il primo a occuparsi dell'argomento, per quanto ne so, fu Paolo da Perugia, il dotto bibliotecario di re Roberto d'Angiò e poi, sulla sua scorta, Giovanni Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium* (un'opera che ebbe la sua stesura definitiva fra il 1365 e il 1370). Lì il X capitolo del primo libro è tutto dedicato alla Fama, che viene classificata fra i cinque figli che la Terra generò da padri sconosciuti: Notte, Tartaro, Fama, Tagete, Anteo. Naturalmente, benché sia ricordato anche Ovidio con la dimora che ha costruito per la dea nelle *Metamorfosi*, la fonte principale è il IV libro dell'*Eneide*, donde Paolo da Perugia aveva ricavato la *fabula* sulla quale prende l'avvio Boccaccio, con quest'aggiunta però (derivata probabilmente dal cosiddetto *Servius auctus*), che la Terra avrebbe partorito la Fama «scelerum superum relatricem», perché raccontasse i misfatti degli dei:

Quod cum ob regni cupidinem bellum inter Titanas gigantes, Terre filios, et Iovem esset exortum, eo itum est ut omnes Terre filii qui Iovi adversabantur occiderentur a Iove et diis aliis. Quo dolore Terra irritata et vindicte avida, cum sibi adversus tam potentes hostes arma deessent, ut illis quibus poterat viribus aliquid mali ageret, coacto utero, Famam emisit scelerum superum relatricem.

Fin qui la *fabula*. Poi Boccaccio riferisce l'interpretazione allegorica dello stesso Paolo da Perugia che si concentra su quattro elementi: gli dei, la loro ira (*deorum* quindi viene interpretato come genitivo soggettivo), la Terra, la Fama. Gli dei sono gli astri, la loro ira sono gli influssi astrali che di per sé sono tutti buoni in quanto vengono da Dio, ma che talvolta gli uomini sentono come ingiusti, negativi, come nel caso in cui portano la morte. La Terra è l'uomo (si noti, su questo punto,

l'analogia con il *Convivio*), che prova irritazione nei confronti di questi influssi e reagisce procurandosi la Fama per sopravvivere, grazie al ricordo dei propri meriti, quando si sarà abbattuta su di lui l'ira degli dei, cioè la morte. Ora in questa catena interpretativa che fa pensare al trionfo (l'uso di un termine così petrarchesco è del tutto intenzionale) della Fama sulla Morte, c'è, se posso dire così, un punto debole, per rilevare il quale basta affiancare l'una all'altra la serie dei significanti letterali e quella dei significati allegorici:

dei	astri
ira degli dei	influssi astrali negativi (morte)
Terra	uomo
Fama	fama

Ora nell'ultimo passaggio il significato letterale e quello allegorico apparentemente coincidono. Ho detto "apparentemente", perché in realtà una differenza c'è: la personificazione virgiliana della Fama *rumigerula* ha come significato "secondo" la fama come buona reputazione, cioè come l'unico "bene" che (là dove le ricchezze ci abbandonano) può prolungare la nostra vita oltre la morte. Ma questo spostamento da un significato all'altro dello stesso termine, oltre a contravvenire alle regole del gioco allegorico, si scontra con una evidente difficoltà nel testo stesso di Virgilio dove, lo abbiamo visto, la Fama è definita «malum». Per venire a capo di questa aporia Boccaccio comincia col dire che la definizione di Virgilio si giustifica tenendo conto del fatto che talvolta l'uomo persegue e ottiene la Fama con metodi illeciti; ma è chiaro che questo non basta:

Hanc autem Famam ideo malum dixit Virgilius, quia non equo passu ad eam perquirendam tendimus omnes. Nam per fraudes ut plurimum summa occupari sacerdotia cernimus, dolo victorias obtineri, principatus possideri violentia, et ea quecunque per fas et nefas que nomina solent in lumen extollere. Nam si per virtutem agatur, tunc non malum iure dicitur Fama.

E allora ecco l'accusa a Virgilio di essersi, per una volta, spiegato male (dobbiamo sempre ricordare che Boccaccio non sta commentando Virgilio, lo sta usando come fonte mitografica), quella che nel IV dell'*Eneide* viene chiamata Fama, non è la Fama, è l'Infamia:

Verum in hoc improprie locutus est autor usus pro infamia vocabulo Fame, cum si fictionem inspiciamus, seu potius fictionis causam, satis advertemus ex ea infamiam non famam secutam

Così, per salvare l'interpretazione allegorica di Paolo da Perugia, Boccaccio finisce col revocare in dubbio la congruenza del testo antico. Del resto qualche sintomo di disagio nei confronti della definizione della Fama come male si può registrare anche nei secoli precedenti. Per esempio Ilario di Orléans, un allievo di Abelardo, usa per due volte, giocosamente, la *iunctura* «Fama malum», una volta per confermare l'asserzione virgiliana e una volta per contraddirla. In un suo carne la Fama è davvero quel male di cui si parla nell'*Eneide* perché *Caliastrum* (Chalautre - La Petite, una modesta località vicina a Provins) è un luogo bello, rigoglioso e accogliente, mentre la

Fama lo fa passare per insignificante; in un altro essa invece fa conoscere in giro le virtù di un personaggio dal quale il poeta si aspetta dei benefici e quindi non è un male, anzi è un bene:

Fama bonum, ex cuius nuntio
magna qui sis ex parte sentio.
Sed plus tamen sentire sitio,
si sit opus meo servitio.

Fama malum, dixit Virgilius,
bene dixit, nil unquam melius
Fama bonum, dixit Hilarius,
verum dixit, nil unquam verius.

Ora questo sdoppiamento scherzoso si fa serio in un altro poeta del XII secolo, Alano di Lilla, autore di un lungo poema allegorico, l'*Anticlaudianus*, nel quale personificazioni come *Natura*, *Prudentia*, *Ratio*, agiscono alla stregua di personaggi. La *fabula* – è ben noto – consiste in questo: *Natura*, insieme con le Virtù, progetta una riforma dell'umanità e, con l'assenso e l'aiuto di Dio, che crea l'anima, dà vita a un uomo nuovo (*Juvenis*) che riporterà l'età dell'oro sulla terra. In questo poema Alano ricorre non a una, ma a due personificazioni (anzi, si potrebbe quasi dire tre) riconducibili al concetto di fama. Nel VII libro del poema *Natura* ha completato il nuovo corpo, *Concordia* ha unito questo corpo all'anima e ciascuna delle Virtù concede alla nuova creatura il dono che le è proprio. Alla fine giunge *Favor* che fa in modo che tutte queste doti ottengano anche il riconoscimento della lode e siano note dappertutto grazie alla celere Fama:

Que, quamvis soleat verum corrumpere falso,
hic nescit nisi vera loqui moresque vetustos
exiit [...].

(*Anticlaudianus*, VII, 87-91)

Si tratta qui, in sostanza e almeno dal punto di vista morale, della personificazione virgiliana, che, eccezionalmente, tiene un comportamento contrario alla propria natura in onore di *Juvenis*, salvo poi tornare, nell'VIII libro, alle proprie cattive abitudini quando, diffondendo la notizia che le forze infernali si stanno muovendo contro *Juvenis*, riprende a mescolare il falso col vero e a dilatare i pericoli per spargere terrore:

Nuncia Fama volat et veris falsa maritans,
in superos Furias, in celum regna silentum
conspirasse refert, Manes Herebique tirannum
tartareum reserasse Chaos, fratrique negare
regna, nec ulterius pacem concedere mundo;
monstraque mentitur, monstris maiora loquendo,
dum sceleri scelus accumulat Furiisque furorem
addit et Eumenides solito plus posse fatetur.
Thesiphones cumulat iras augetque Megeram;
sevir assurgit Pluto; fit maior Herinis;
desinit esse triceps inferni ianitor, ora

mille capit; proprios Alecto duplicat angues.
(*Anticlaudianus*, VIII, 305-312)

Ma nell'VIII libro, tra le schiere dei Vizi suscitate da Aletto contro *Juvenis* e le sue Virtù, dopo *Discordia* e *Pauperies* si era già fatta avanti anche *Infamia*:

Subsequitur vallata suis Infamia monstris;
illius vexilla gerunt Contagia vite,
Factaque digna notis et Vita notabilis actu.
Despectus comittatur eam, Pudor heret eunti,
serpit humi Murmur, currunt Convicia, laudem
Fama per antiphrasim fundit risumque Cachini.
(*Anticlaudianus*, VIII, 243-248)

Juvenis, nel IX libro, subirà anche l'assalto di questo nemico che lo attaccherà vanamente prima con un'arma da getto, poi anche con la spada:

Sed postquam ducis insultus nil posse clientum
turba videt, magis in rabiem succenditur; ergo
forcius arma rapit, pugnant Contagia, Murmur
irruit, insurgunt Convicia, Dedecus instat.
Sed iuvenis nec mente iacet, nec frangitur hoste,
nec terrore pavet, nec vulnere lesus oberrat,
sed cornu quo Fama sue preconia laudis
intonat, ad tempus Fame subducit et hostem
hoc mucrone ferit, vires in vulnere multo
monstrat et egressus crebro reseratur in ictu.
Hostis in occasu Pudor occidit, arma reponit
Murmur, mutescunt Convicia, Dedecus iram
nescit, Contemptus moritur, Contagia cedunt.
Dedecus ergo Favor exstinguit, Fama Pudorem;
Gloria supplantat Murmur, Convicia Laudes,
Contemptum predatur Honor, Contagia Virtus.
(*Anticlaudianus*, IX, 133-148)

Dunque non solo la turba dei *clientes* viene sbaragliata, ma *Juvenis* colpisce addirittura *Infamia* col corno, strappato per l'occasione proprio a *Fama*, che fa ancora parte del suo seguito (si noti che, col tempo, il corredo di questa personificazione ha preso ad arricchirsi). Ora lo sdoppiamento *Fama / Infamia*, come in Ilario di Orléans, così anche in Alano mostra una radice che possiamo definire, in senso lato, encomiastica, dal momento che è tutt'altro che improbabile che *Juvenis* alluda anche al giovane re di Francia Filippo Augusto.

Ma è giunto il momento di tornare a Virgilio e di porci, a modo di conclusione, due domande. In primo luogo, perché secondo il poeta dell'*Eneide* la Fama è un male? E poi, perché la definizione della Fama come male viene per lo più ignorata e in alcuni casi anche contraddetta da altri poeti? A me pare che la risposta a entrambe le domande sia la medesima. La Fama per Virgilio è un male perché unisce, senza badare alle conseguenze o addirittura con intenti gioiosamente

maligni, il vero con il falso, facendosi annunciatrice «tam ficti pravique [...] quam [...] veri» (v. 188). Ma così facendo essa usufruisce di una libertà di movimento nel regno del falso, dell'inventato, che, sia pure con fini diversi, è concessa anche alla poesia che, quasi per statuto, mescola «vera cum fictis», come suonano le parole che Servio usa proprio nell'*accessus* all'*Eneide*, quando cerca e trova la definizione che per secoli spiegherà ai lettori occidentali i tratti caratterizzanti del genere poetico più alto, il *carmen heroicum*. Né si può infine ignorare che il verbo che Virgilio adopera al v. 190 per indicare il modo in cui la Fama si esprime sia *canere* («pariter facta atque infecta canebat»), proprio quello che di solito viene usato per gli oracoli, le Parche, le Muse o, naturalmente, per i poeti. Proprio queste analogie tra la Fama e la poesia devono aver indotto i poeti dei secoli seguenti a guardare con freddezza, se non con sospetto, la definizione della Fama come male. Del resto – chi non lo sa? –, prestando a Virgilio una fede che, come non è dovuta ai *rumores* della fama, così non è dovuta ai poeti, molti lettori dell'*Eneide* hanno creduto che davvero Didone si sia uccisa per amore di Enea, senza prendere in considerazione la possibilità che in questo episodio come in altri molto ci sia di inventato. Ma a rivendicare l'onore di Didone, non contro la Fama menzognera, ma contro la poesia di Virgilio, ci avrebbe pensato Francesco Petrarca che, forte delle testimonianze di storici, esegeti, padri della Chiesa, che presentavano Didone come eroina della fedeltà coniugale, nel *Triumphus Pudicitie* accoglie la versione che la vuole suicida, non per essere stata abbandonata da Enea, ma per evitare le nozze con Iarba e mantenersi fedele alla memoria del primo marito:

Poi vidi, fra le donne pellegrine,
quella che per lo suo diletto e fido
sposo, non per Enea, volse ire al fine:
taccia il vulgo ignorante! io dico Dido,
cui studio d'onestate a morte spinse,
non vano amor, come è il publico grido.