



Michael von Albrecht (2022). *Ad scriptores Latinos. Epistulae et colloquia. Traduzione poetica e prefazione di Aldo Setaioli.*

Perugia. Graphe.it Edizioni. 185 pp.



Marcos Carmignani

Universidad Nacional de Córdoba / IDH-CONICET, Argentina.

marcoscarmignani@unc.edu.ar

Este libro reúne una serie de cartas y diálogos escritos por Michael von Albrecht en preciosos hexámetros latinos acompañados por una hermosa traducción poética al italiano a cargo de Aldo Setaioli. En estos versos, von Albrecht se dirige a catorce de sus escritores latinos predilectos, en un libro que reconcilia al lector del mundo grecolatino con el placer de la lectura: de vez en cuando, vale la pena tomarse un respiro de las ediciones críticas, los comentarios y los diccionarios para poder disfrutar sin más compromisos de un libro escrito en un admirable latín y acompañado de una brillante traducción lírica.

Si algún estudiante novel lee esta reseña, vale aclarar que tanto von Albrecht como Setaioli son dos eminencias de la filología clásica. Von Albrecht fue profesor de Literatura latina en la Universidad de Heidelberg (desde 1964 hasta 1998), nombrado Profesor Emérito de esa misma prestigiosa universidad, y autor de numerosos estudios fundamentales para la filología latina de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Para mencionar solo algunos de sus estudios más importantes, escribió análisis ineludibles sobre Ovidio (*Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, 1959; *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, 2000), Silio Itálico (*Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, 1964), la prosa latina (*Meister römischer Prosa. Von Cato bis Apuleius. Interpretationen*, 1971), Cicerón (*M. Tullius Cicero, Sprache und Stil*, 1973), Virgilio (*Vergil. Eine Einführung – Bucolica – Georgica – Aeneis*, 2006), Séneca (*Wort und Wandlung. Senecas Lebenskunst*, 2004) y, sobre todo, su monumental *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit* (1992), de la que todos los estudiosos del mundo clásico somos agradecidos deudores. En cuanto a Setaioli, formado en la Universidad de Florencia bajo la tutela del prof. Ronconi, es Profesor Emérito de la Universidad de Perugia, donde enseñó Gramática latina desde 1976. Ha publicado libros que son referencias obligadas sobre Séneca (*Teorie artistiche e letterarie di Lucio Anneo Seneca*, 1971; *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, 1988; *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, 2000), Virgilio (*Alcuni aspetti del VI libro del'Eneide*, 1970; *Si tantus amor... Studi virgiliani*, 1988) y Petronio (*Petronius' Short Poems in the Satyrca*, 2011), y más de 200 artículos de temáticas muy variadas, que son una muestra patente de su enorme erudición.

El prof. Setaioli es el autor del prólogo, donde destaca la figura de von Albrecht dentro del panorama de los estudios clásicos, pero también remarca la influencia que ejerció su padre, el famoso compositor George von Albrecht, en la formación del filólogo (la música es una de sus pasiones: de hecho, dirige la colección *Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart* en la que ha reunido la obra de su padre). La importancia de la música en la producción de von Albrecht, afirma Setaioli, se hace evidente en la cadencia y entonación de su prosa y en los tonos musicales de su poesía. Precisamente, este



volumen tiene que ver con el compromiso particular de von Albrecht con la lírica latina, no solo como gran estudioso, sino como poeta: en efecto, ese compromiso con la lengua latina puede apreciarse en la promoción de la enseñanza del latín, en su actividad como distinguido traductor «e soprattutto con la sua convinzione che il latino possa ancora costituire un tramite comune fra i popoli del mondo» (p. 6).

Cabe destacar que este no es el primer libro de von Albrecht que incluye producciones literarias propias en latín: sus textos se han publicado en revistas de filología clásica, pero sobre todo pueden encontrarse en los volúmenes *Scripta Latina* (1989) y *Carmina Latina* (2019), que Setaioli comenta brevemente remarcando la calidad de un relato titulado «De simia Heidelbergensi» («El mono de Heidelberg», incluido en *Scripta Latina*), en donde Lucio, el personaje del Asno de oro de Apuleyo, regresa al mundo actual transformado ahora en mono, en una suerte de fábula alegórica satírica en la que el latín es determinante para ayudar a dos personajes, llamados Felix y Candida (en la tradición grecolatina de los «nombres parlantes»), a liberarse de la tiranía del mundo moderno, gobernado por las computadoras. Como afirma Setaioli, «già agli albori dell'era digitale von Albrecht ne aveva intuito e messo in satira i pericoli» (p. 7). Comentando el presente volumen, Setaioli afirma que las *epistolae et colloquia*, géneros elegidos por von Albrecht, son los ideales para estos diálogos íntimos, casi púdicos, en los que nos retrata a sus escritores favoritos. Como señala Setaioli, «il lettore non potrebbe desiderare un intermediario più adeguato per fargli meglio intendere il messaggio di quei grandi scrittori e permettergli di ascoltare più direttamente la loro voce» (p. 8). Por otra parte, Setaioli afirma que es la tercera traducción al italiano que realiza de obras de von Albrecht, aunque es la primera de un texto poético, ya que las anteriores son la célebre *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio* (1994-1996) y *Virgilio. Un'introduzione. Bucoliche, Georgiche, Eneide* (2012).

El libro, que está dedicado a la memoria de otro gigante de la filología clásica, Alfonso Traina, nos ofrece catorce poemas en hexámetros (siete en forma de diálogo y siete en forma de epístola) dirigidos a célebres escritores de la *Latinitas antiqua*: Cicero *ad colloquium evocatus* (107 versos), Plautus *ad colloquium evocatus* (97), Ad Lucretium *epistula* (114), Catullus *ad colloquium evocatus* (101), Ad Vergilium *epistula* (108), Ad Horatium *epistula* (95), Ad T. Livium *epistula* (118), Ovidius *ad colloquium evocatus* (112), Ad Senecam *epistula* (98), Ad Lucanum *epistula* (108), Quintilianus *ad colloquium evocatus* (107), Tacitus *ad colloquium evocatus* (115), Apuleius *ad colloquium evocatus* (99), Ad Augustinum *epistula* (102). Por cuestiones de espacio, comentaremos los poemas dirigidos a Cicerón, Virgilio, Ovidio y Apuleyo.

El poema que abre la colección es un diálogo entre el autor y Cicerón (*Cicero ad colloquium evocatus*), que se inicia con la consulta acerca del origen de la proverbial elocuencia ciceroniana, a lo que el orador responde que es fruto de haber aprovechado siempre la oportunidad de aprender. En este diálogo, sin embargo, se inmiscuye un tercer personaje que terminará siendo central: Catón el Viejo, que incluso se le aparece a Cicerón en sueños para aconsejarle que siempre aprecie los hechos, no las palabras (*Res iubeo, non verba sequi*, v. 10) para poder ser útil a la patria. Consultado sobre si aprendió de los griegos, a pesar del aparente desprecio de Catón por lo helénico, Cicerón reconoce que fue el Censor quien lo exhortó a formarse con Arquias y Esopo, pero sobre todo aprendió de Molón de Rodas, aunque el lugar más destacado es para Platón (*sapientia summa Platonis*, v. 25), porque la elocuencia no existiría si Platón no hubiera enseñado a dudar; por lo tanto, la filosofía no solo es maestra de elocuencia sino de vida, y le sirvió, por medio de la razón, en momentos difíciles para defender a la patria: *consul neque gente neque armis / sed sola vigili confisus mente labantem / servavi patriam, iuris legumque pudorem* (vv. 42-44) («Da console, non fu con armi e armati, / ma col sagace ausilio della mente / che sostenni la patria, e restaurai / il rispetto del diritto e delle leggi», traduce Setaioli). Luego, el arpinense realiza una reflexión acerca de las guerras civiles: mientras hubo un enemigo externo, Roma se mantuvo sólidamente unida, pero una vez eliminado el adversario, surgieron problemas mucho más dolorosos y nocivos. La mención a César, en este punto, se vuelve inevitable: *Totum qui vicerat orbem, / se tamen excepto, sapientia defuit illi* (vv. 56-57) («Il mondo intero / ebbe in sua potestà, ma non se stesso: / l'ausilio gli mancò della sapienza»). Después de una serie de alusiones a sus propias obras, donde se evidencia la utilitas de la filosofía griega (*Academica, De finibus*), Cicerón señala que mientras indaga, dudando, acerca de la naturaleza de los

dioses, *perspicio numen cunctis a gentibus unum / iure coli* (vv. 71–72) («intuisco che ogni gente / venera rettamente un solo Dio»), a lo que el autor responde que los cristianos están de acuerdo con esa idea: el amor que tenía Cicerón por la patria ahora lo tienen los cristianos por Dios y por sus hermanos. Luego, el diálogo se vuelve más íntimo, cuando el orador abre a su interlocutor (y a nosotros) su pecho dolido por la muerte de su hija más querida, aflicción que nunca pudo superar. Esta confesión hace que el autor se compadezca y lo defienda de aquella caterva de eruditos (*Doctorum stulta caterva*, v. 80) que lo juzgaron «menos hombre» (*minus virilem*, v. 81) por eso: lo consuela diciéndole que cayó víctima de la tiranía y que siempre quedará como un testimonio sublime del amor por la patria y la libertad. Su obra y su pensamiento influyeron, dice el autor, en San Agustín, Lutero, Voltaire y Federico el Grande. A pesar de que algunos, ciegamente, solo invoquen admirados su lengua y no sus ideas (*Lingua quidem multis laudatur, mens tua paucis*, v. 102), el autor cierra el diálogo con un panegírico:

*Vox tua vas sophiae: doctorum lingua remansit.
Quae fuerat Latii, terrarum possidet orbem.
Quae sine te cum Caesaribus neglecta perisset,
morte caret: per te tenet hanc Sapiencia sedem* (vv. 104–107)

«La tua parola è un vaso di sapienza;
dei dotti patrimonio è la tua lingua.
Una volta ristretta era nel Lazio;
oggi nel mondo intero si diffonde.
Senza di te, moriva con l'impero;
ora è immortale; solo in grazia tua
veicolo è comune di sapienza».

La carta a Virgilio (*Ad Vergilium epistula*) comienza con una alusión a Mantua, patria del poeta, con un símil «virgiliano» en su tono, al comparar las olas del río Mincio, que forman casi un mar, con la inmensidad del ingenio del Mantuano. El símil es aprovechado para incluir léxico típicamente bucólico (*quâ terra est parte palustris, / parte silex? Iunci, fagus, salicesque*, vv. 8–9) y algunos aspectos más vinculados con las *Geórgicas*, cuando una *parvula apecula* reemplaza al narrador para decir que en estos lugares natales virgilianos los espíritus divinos descendieron del cielo. Es en este momento cuando se aparece un enjambre de abejas que se apropia de un haya: todo el árbol se vuelve canción (*Ipsa arbor cantus fieri mihi visa est*, v. 15), como metáfora de la forma en que se le presentó al poeta divino todo el plan, de repente y en unidad, de la *Eneida*. Si bien su *magnum opus* tiene que ver con la historia de Roma, Virgilio no nos quiere cansar con detalles (*Singula narrando mentem lassare legentis / non vis*, vv. 29–30), sino que más bien su mente extrae de ese material las sorpresas: *semina Romae / perspiciens monstras, quibus haec virtutibus arbor / creverit* (vv. 25–26) («tu, osservando di Roma i germi primi, / ci mostri già in potenza a quale altezza / quest'albero glorioso giungerebbe»). Aquí es magistral el modo en que von Albrecht define a la *Eneida* a través de Eneas: *Sic dum pius exul / quaerit avos Italos, Romanos ille nepotes / invenit. Aeneae speculum mens historiae fit* (vv. 37–39) («Così, mentre il devoto esule cerca / gli avi Italici, troverà nipoti / Romani, ed il suo spirito diventa / lo specchio della storia»). En esto consiste la diferencia con Homero: mientras que este último cantó las peripecias de un solo hombre, Virgilio cantó las de todo un pueblo. Sin él, sería imposible entender a Milton y a Dante, que fueron «creados» de algún modo por el Mantuano. Su poesía, además, es una lección moral: si Europa hubiera seguido sus enseñanzas, otra hubiera sido la historia (y la Historia): *Habes Europae, provide, claves: / iustitiae doctor, pacis, pietatis amator. / O utinam imperium dignum te vate fuisset; / o utinam Europe!* (vv. 45–48 («Profeta vero, tieni tu le chiavi / dell'Europa: tu insegna la giustizia, / ami pace, dovere e umanità. / Oh, se l'impero fosse stato degno / del canto tuo, lo fosse stata Europa!»). Luego, el autor le canta a «las artes de la paz», es decir, a las *Geórgicas*, admirando el conocimiento virgiliano de la naturaleza: *non te latet herba neque arbor / ulla, nocere queat nobis quaeve utilis esse / (...)* *Italiam laudat tua vox* (vv. 53–57) («Non c'è albero, non c'è erba

alcuna, / che nuocere o giovare possa all'uomo, / che tu ignori (...) / Il tuo canto è una lode dell'Italia»). La poesía de Virgilio es un bálsamo: tal como Orfeo llevó a Eurídice a la luz, el Mantuano, luego de las civilia bella, curó las heridas causadas por la lucha fratricida. Sin embargo, debido a que Europa ha desoído sus enseñanzas, el autor utiliza las metáforas de la naturaleza como augurios de tiempos oscuros que vendrán (¿o que ya estamos viviendo?): las abejas morirán, los árboles no darán frutos (solo flores) y habrá hambruna. Le pide a Virgilio que vuelva con su integridad moral a cultivar el mundo: si una vez, en tiempos sombríos, ya profetizó la venida de un niño portador de una nueva época (con una alusión a la *Bucólica* 4: *corde / praesentis puerum nasci nova saecla ferentem*, vv. 83–84), ¿por qué no habría de ayudar al mundo ahora? Es interesante cómo el autor se refiere repetidamente a la oscuridad en la que vive en la actualidad Europa (no necesariamente, o no al menos explícitamente, todo el mundo), en una lectura vinculada con múltiples cuestiones (guerras, problemas inmigratorios, contaminación, sequías, calentamiento global, bajísima tasa de natalidad, por poner algunos ejemplos) que en los últimos años han afectado al continente. Esta idea retoma la especie de parábola que mencionamos *supra* del Lucio apuleyano convertido en mono. En la *epistula*, la metáfora del árbol que florece pero que no da frutos es elocuente: *Mox arbor frustra florens sine fruge manebit* (v. 69). Luego, el autor enumera los logros poético-emulativos de Virgilio, al superar a sus maestros genéricos (Teócrito, Hesíodo, Arato y aun Homero, a quien logró sustraerle la clava de Hércules: *Maeonidae magni demum orsa retexis, / audax Herculeam clavam qui subripis illi*, vv. 90–91), y los personajes que vivirán para siempre en nuestra memoria: Dido, Lavinia, Creúsa, Camila, Palante, Euríalo, Niso, Turno, Marcelo. El poema finaliza con un elogio del estilo virgiliano (sobre el que von Albrecht ha escrito varias páginas imprescindibles):

*Dum spernis aquosas
rhetoris ampullas, sublimia sidera tangis
simplicibus verbis, splendor quibus aureus, olim
qui fuerat, redivit ore tuo. Tua lingua Latina
indoctos doctosque rapit brevitate canorâ.
Tecum nata nova est eademque aeterna poesis* (vv. 103–108)

«Disprezzi la vuotaggine ampollosa
dei retori, ma puoi toccare il cielo
con la schiettezza delle tue parole,
cui sai restituire lo splendore
che un tempo possedevano. Il linguaggio
dei tuoi versi, concisi ed armoniosi,
tutti affascina, dotti come indotti.
Tu desti vita ad una poesia
che sempre sarà nuova e sempre eterna».

El tercer poema que analizaremos es *Ovidius ad colloquium evocatus*, un diálogo en donde se evocan, además de aspectos típicos de la poesía ovidiana, algunas cuestiones vinculadas con la vida privada del poeta, sobre todo, su famosa *relegatio*, sus posibles causas y la actitud de Augusto. El *colloquium* comienza con un recuerdo del autor, que, cuando era niño, admiraba la imagen de Faetón, pintado por su propio *avunculus*, Hermann Finsterlin, imagen inspirada en el retrato literario realizado en *Metamorfosis*. Esa reminiscencia lleva al autor a preguntarle a Ovidio si siempre sintió ese deseo de volar tan alto, en una clara alusión a que Faetón puede funcionar como metáfora de Ovidio: alguien que pudo conducir el mismísimo carro del Sol, pero que terminó en las frías costas del mar Negro. Ovidio responde que su inspiración proviene de la naturaleza, de los valles y ríos de su Sulmona natal, de los animales que la pueblan, y de una mariposa, que le enseñó con hechos, no palabras, qué es la metamorfosis (*metamorphosisque quid esset, / papilio me re docuit, non voce disertus*, vv. 16–17). El autor le recuerda que, además de sus dotes naturales y de su relación con la naturaleza, también es el poeta de la ciudad, a la que

puede cantar por su gran *doctrina* y por su *ars*, lo que da lugar a comparaciones con otros poetas elegíacos, como Propercio («*Callimachus Romanus*» al que le dedicó *Fasti*) y Tibulo: *Te numquam vidi, totum tamen auribus haus!* (v. 40), que Setaioli traduce espléndidamente: «Non ti conobbi, ma il mio orecchio tutta / assorbì la soave tua poesia!». El autor le dice que siempre será recordado como el tercero de los poetas en la cronología (luego de Virgilio y Horacio) y por ser el cantor de la ciudad, a lo que Ovidio responde, con una cita de *Tristia* (3, 372; 4, 10, 1 *tenerorum lusor Amorum*), que prefiere ser recordado como el autor de *Amores*, porque del *Ars Amatoria* no quiere hablar, ya que cruelmente lo expulsó de Roma, tal como él mismo lo expresa en *Tristia* 2, 207: *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error*. El autor lo tranquiliza (aunque calla sobre las causas de la *relegatio*: *iam taceo*, v. 48) diciéndole que el *Ars amatoria* es leído hoy por todo el mundo. Ovidio le responde: *Empta tamen magno mihi gloria* (v. 50) («È una gloria che mi costò cara»). Notando la tristeza de su interlocutor, el autor cambia de tema y le menciona otra de sus obras, las *Heroidas*, que elogia por la magistral caracterización de la mujer abandonada: por ejemplo, la carta de Medea (*Her.* 12) es casi una tragedia (*In nuce Epistula fit tibi paene tragoedia*, v. 59), pero además supo examinar lúcidamente toda la poesía épica y trágica anterior para darle a la mujer una nueva voz: así, *Tu mihi verus / Euripides Romanus* (vv. 62–63). El autor recuerda, retomando el motivo del inicio del poema, que, cuando comenzó a estudiar latín, le sorprendió la caracterización de Ícaro, a tal punto que define a Ovidio como un nuevo Pígalión, capaz de dar vida a la piedra, con una expresión que implica una de sus cualidades más notables: la de eliminar los límites entre pintura y poesía (*Limina picturae transcendens atque poesis, / inter cantores pictor, tu musicus inter / sculptores*, vv. 71–73), lo que da paso también a la comparación con Orfeo, que con su canto puede mover hasta las piedras; Ovidio, por su parte, puede dar vida a estatuas y cuadros con su pluma. Su influencia es tan grande que se convirtió en la Biblia (*Factus es artificum quasi 'biblia', teque poetae / 'Thesaurum' summi cumularunt laudibus*, vv. 80–81) para los artistas, no solo pintores y escultores, sino también poetas, como Shakespeare, Goethe, Víctor Hugo y Pushkin (que aparece de la mano de la abuela rusa de von Albrecht, en otro dato autobiográfico), que escribió una famosa carta a Ovidio, mencionada por el autor al propio Nasón, que le pide que la lea: «“Naso, / Roma tibi patria est. Tibi Dacia frigida visa est. / Exilii locus iste tui mihi visus amoenus. / Petropoli venio; regnant ubi frigus et umbrae”» (vv. 86–89) («“Ovidio, / tua patria è Roma, e la Dacia ti parve / gelida; a me quel luogo del tuo esilio / ameno parve. Son di Pietroburgo, / regno eterno di tenebre e di gelo”»). Esta alusión a Pushkin permite volver al tema de la *relegatio*, del exilio, por lo que el autor menciona escritores que lo padecieron, como Mandelštam, Grillparzer o Du Bellay, lo que da pie para aludir a la situación contemporánea más importante (ya que evidentemente muchos de los versos fueron escritos durante la pandemia):

*Adde, quod interea pestis nova territat orbem:
nos exire vetant leges: sua cuique domus nunc
exsilium est. Nemo nobis praesentior est te,
nemo adeo nostri similis: patrone, iuvato!* (vv. 96–99)

«C'è di più: una nuova pestilenza
è venuta a recar terrore al mondo;
non è permesso uscire: la sua casa
è per ciascuno il luogo dell'esilio.
Nessuno più di te è a noi vicino
e nessuno più affine: dacci aiuto,
o protettore nostro!».

El diálogo finaliza con reproches a Augusto, que nunca lo perdonó a pesar de que buscó ayuda en todas partes: *Gratia sola dei potuisset ferre salutem, / si deus Augustus, dea Livia vera fuisset* (vv. 101–102) («Sola ed unica fonte di salvezza / nella grazia divina avrei trovato, / se fosse Augusto stato un dio, se Livia / una dea veramente»). El autor le agradece al poeta porque *Melior sic condita Roma est, / nata in*

corde tuo. Grates tibi, vere poeta! (vv. 109–110) («A una Roma migliore desti vita / nel tuo cuore. Ti do grazie, poeta!»).

El diálogo con Apuleyo (*Apuleius ad colloquium evocatus*) comienza con un encomio dirigido al madaurensis, enfatizando el aspecto cómico del *Asno de oro* por sobre todas las cosas, con una alusión al famoso prólogo de la novela: «*laetabere, lector*» (cf. *Met.* 1, 1 *lector intende: laetaberis*). La respuesta de Apuleyo es absolutamente empática con el autor, sobre todo porque lo considera un lector de su obra, en lo que constituye un rasgo característico de la novela apuleyana: la preocupación por el lector (*Lectorum voces gratae mihi semper. Habesne, / quaerere quod cupias ex me? Iam pone timorem*, vv. 7–8) («Mi è grata sempre dei lettori la voce. / Vuoi tu farmi domande? Non temere»). Esta idea será repetida varias veces en el *colloquium*. La primera pregunta del autor apunta a dos aspectos muy conocidos dentro de la obra apuleyana: la curiositas, el deseo de conocer siempre más (aún más allá de los límites permitidos), y la famosa acusación de magia, de la que se defiende en su *Apología*. Apuleyo afirma que no se arrepiente del deseo de conocer todo, aun en forma de asno, y que, en realidad, es parecido por ese permanente afán de conocimiento a Ulises, aunque es cierto que, a veces, le faltó *prudencia*. El autor le consulta si la metamorfosis en asno oculta un elogio de la magia (con una evidente alusión al proemio de las *Metamorfosis* ovidianas: *Mutatam laudans formam, plaudisne magiae?*, v. 17). Apuleyo responde categóricamente: *Non ita. Nam magicis amittitur artibus omnis / libertas homini. Numquam magus esse cupivi, / naturae rerum leges sed perspicere omnes, / discipulus, Plutarque, tuus, magnique Platonis* (vv. 18–21) («No, perché l'arte magica sottrae / all'uomo tutta la sua libertà. / Non ebbi volontà d'essere mago / giammai, ma di conoscere ogni legge / della natura, sotto la tua scuola, / Plutarco, e quella di Platone eccelso»). Esta mención de Platón le permite responder también acerca de su relación con la religión de Isis: según Apuleyo, *Libera visa mihi vanaeque superstitionis / immunis, sophiâ magni haud indigna Platonis* (vv. 23–24) («Mi parve / libera e scevra di superstizioni / vane, della sapienza non indegna / del sublime Platone»). El autor le recuerda que la religión grecolatina aborrecía del teriomorfismo egipcio, pero Apuleyo le dice que todo lo que parezca indigno debe entenderse como alegoría y que los pueblos adoran un solo Dios, solo que bajo diversos aspectos y formas. El autor se tranquiliza porque reconoce que los autores del Antiguo Testamento y los Padres de la Iglesia también leían alegóricamente. Luego, el autor retoma los elogios: ahora, para el relato inserto de «Cupido y Psique», especialmente para la descripción del palacio de Cupido, con alusión a su intertexto más famoso, el templo del Sol en Ovidio (*Met.* 2, 1 ss.), y a un «extratexto», el castillo de Neuschwanstein, construido por Luis II de Baviera (*Usque adeo pulchre descripta est Regia Amoris, / Palleat invidia ut Nasonis regia Solis, / Et livore gravi Ludovicus rex Bavarorum*, vv. 33–35) («Con sì grande splendore tu descrivi / la reggia dell'Amore, che sbiadisce / al confronto la reggia che Nasone / al Sole attribuisce, ed anche Ludwig, / re di Baviera, prova gelosia»). Asimismo, el autor exalta el esplendor de la nueva prosa creada por Apuleyo (*Condita nam tibi narranti nova prosa Latina est / ubertate vigens et flore poetica*, vv. 36–37), que puede ser considerada, luego de Cicerón y Séneca, como la tercera columna fundamental de la prosa artística latina (*Post Ciceronem, post Senecam, venerande novator, / tertia clamari prosae consuesce columna*, vv. 38–39). Apuleyo, siempre preocupado por el lector, consulta si el autor es el único que piensa eso: claro que no. El *Asno de oro* tuvo imitadores famosos, como Balzac y Couperus, el relato de «Cupido y Psique» otros tantos, como Hamerling, La Fontaine y Meyer, y aun inspiró a escultores como Thorvaldsen, Rodin o Canova. Apuleyo reconoce que después de haber escrito el *Asno de oro* pudo ver con claridad lo que debía hacer (*et omnis / vita mihi penitus patuit, simul acta et agenda / perspexi clare*, vv. 69–71), porque *Sic in pelle asini facies divina latebat* (v. 65) («In questo modo / sotto la pelle d'asino nascosto / era un volto divino»), en clara alusión a *Met.* 6, 29 *Potest in asino meo latere aliqui vel vultus hominis vel facies deorum*. Desde ese momento, pudo vivir libre y feliz, porque nosotros, sus lectores, pudimos oír hablar a un asno como un sabio (alusión a *Met.* 10, 33 *Nam saepius offendi te asinum philosophantem*). Esto permite que el autor recuerde la importancia de las obras filosóficas apuleyanas (*De Platone et eius dogmate, De mundo, De deo Socratis*), porque, sobre todo, cuando en Europa el conocimiento del griego no era tan importante, Apuleyo era el maestro de física, lógica y ética. Humildemente, Apuleyo le dice al autor que sería conveniente que leamos los originales

griegos, pero la respuesta no se hace esperar: en una nueva referencia a la época de decadencia que vivimos, y relacionado con la escasa importancia que se le da al estudio de las lenguas clásicas, el autor dice que hoy en día ya casi nadie sabe griego, muy pocos latín, *et patrius sermo est ignotus* (v. 84). El madaurense dice que el autor exagera: todavía existe un dios que *Ut doleas, numquam patitur; frontemque serenam / assiduo splendore hilarat divina venustas* (vv. 94–95) («Giammai / permette che tu soffra, rasserena / la tua fronte e l'allieta senza posa / di splendore divino»). Obviamente, se trata del dios de la Risa, que es celebrado con una fiesta descrita en el *Asno de oro* (*Met.* 2, 31; cf. 3, 11). El final del *colloquium*, en *Ringkomposition*, renueva la preocupación por el lector y concluye con una frase categórica: *inter felices tu felicissimus auctor*, v. 99.

La traducción de Setaioli merece el párrafo final. En preciosos endecasílabos (el metro tradicional de la poesía italiana para la traducción del hexámetro), Setaioli nos regala una versión con todas las virtudes que puede tener la lírica en traducción: ritmo, musicalidad, claridad, fluidez y naturalidad. Los ejemplos que hemos citado bastan para demostrar estas virtudes, pero siempre hay lugar para una pieza más cuando se trata de disfrutar de la poesía. En *Catullus ad colloquium evocatus*, los versos latinos dicen, refiriéndose al c. 85:

*Epigramma tuum, quo nil confertius, orbis
admiratur et in proverbialia sponte recepit:
«Odi et amo»* (vv. 50–52)

La traducción italiana de Setaioli supera en perfección poética los hexámetros latinos con estos versos admirables:

«Quel famoso epigramma, sì pregnante
come altri versi non si danno, il mondo
intero ammira, e per sua propria forza
divenne una sentenza universale:
“Odio ed amo”».

Desde mi punto de vista, este fenómeno ocurre no pocas veces en el texto, lo que, lejos de ir en detrimento de la calidad lírica de los versos latinos, más bien enaltece el valor poético de todo el libro: los versos de von Albrecht y la versión de Setaioli son una manifestación sublime, producto de tantos años de lecturas y estudio, de análisis y de reflexión, pero, más que nada, de amor por la literatura latina.