



MARCO FERNANDELLI

Miti, miti in miniatura, miti senza racconto. Note a quattro epilli (Mosch. *Eur.* 58-62, Catull. 64, 89-90, Verg. *georg.* IV 507-515, Ou. *met.* XI 751-795)

Virgilio, ecloga 6, vv. 45-60: Sileno consola Pasifae (v. 46 *solatur*), presa dall'amore per il toro. Questi versi rappresentano una canonizzazione dell'epillio, nella forma che i neoterici romani portarono a perfezione¹. Così annota Wendell Clausen²:

V.'s miniature of an epyllion: 45-6 elliptical narrative, assuming the familiar story; 47 the poet's sympathetic apostrophe; 48-51 Proetus' daughters – a story within the story, as in Callimachus' *Hecale* (Erichthonius), Moschus' *Europa* (Io), Catullus 64 (Ariadne); 52 repetition of the apostrophe to frame the inner story; 52-5 the poet's feeling comment; 55-60 the heroine's lovely, sad, and disproportioned speech.

Oltre al mito narrato nella cornice (Pasifae) e al mito in miniatura dell'inserito (Pretidi), è presente in questi versi anche un terzo mito di soggetto bovino e di tema erotico: il mito di Io. Esso traspare dalle due apostrofi che contornano l'inserito (v. 47 = v. 52: *A, uirgo infelix, quae te dementia cepit?*) e che citano un epillio neoterico famoso, la *Io* di Calvo³. La citazione, dunque, suscita alle spalle del canto di Sileno un altro mito, parente di quello del racconto primario⁴, ma senza raccontarlo⁵, solo alludendo a un'opera che lo aveva plasmato nella forma moderna. Così la citazione vale anche come marca di specie: essa rimanda allo stile dell'epillio – concentrato, dotto, espressivo e suggestivo più che mimetico –, uno stile che qui si delinea nei suoi requisiti salienti, ma sullo sfondo di una poetica generale. La *Io* di Calvo e la struttura tipica dell'epillio romano – con tema patetico, cornice e inserito, rilievo della voce narrante – appaiono infatti in una costellazione letteraria che ha Esiodo e Callimaco come riferimenti principali⁶. L'ecloga 6, una storia antologica della poesia narrativa dotta greco-romana⁷, era l'ambiente adeguato per rendere canonico un esempio.

1. Mosco, *Europa* 58-62.

Come è noto, l'ecfrasi dell'*Europa* di Mosco (vv. 43-62) è di quel tipo che occorre verso l'inizio di un'opera narrativa per anticiparne, in figura, lo sviluppo (*Bildeinsatz*)⁸. Qui il racconto figurativo del mito

¹ Cf. Fucecchi 2002, spec. 85-88.

² Clausen 1994, *ad* vv. 45-60nt.

³ Su cui Clausen 1994, *ad* v. 47; Hollis 2007, 60-64, e il commento *ad* fr. 20 (= 9 Blänsdorf, 9 Courtney), 64-65.

⁴ In effetti il collegamento di Io a Pasifae non è solo di tipo paradigmatico, orizzontale, ma anche di tipo verticale, essendo Io progenitrice di Europa, madre di Minosse. Il motivo del toro collega Io a Creta, dunque, e agli amori infelici di Pasifae e delle principesse cretesi (cf. Ou. *her.* 4,53-66; Armstrong 2006, 61-66). Nel comporre l'ecloga 6, il poeta doveva avere bene in mente l'*Europa* di Mosco.

⁵ Per altri miti impliciti nell'ecloga 6, Knox 1990, Paschalis 1993.

⁶ La Penna 1962, 215-223; Clausen 1994, 174-177, *ad* vv. 64, 72.

⁷ Candili 2001, 130-135.

⁸ Il termine fu coniato da Schissel von Fleschenberg 1913, per indicare un tipo di descrizione di opera d'arte, prolettica e non digressiva (e dunque una restrizione del tipo dell'ecfrasi che fu materia di insegnamento retorico nei progymnasmata), il cui scopo era quello di introdurre la trama, il tema o la morale del racconto o dell'orazione che dovevano seguire: esempi particolarmente notevoli di questa tecnica, che l'autore studia dall'inizio del I sec. a.C. fino alla fine dell'età classica, sono l'ecfrasi di Catullo 64, quella di *Eneide* I, la descrizione del quadro votivo con il ratto di Europa che occupa i primi capitoli del romanzo Leucippe e Clitofonte di Achille Tazio. Fa risalire questa tecnica alle omelie didattiche di pitagorei e stoici Keuls 1978 (in un intervento, a dire il vero, non troppo convincente).

di Io, che decora un oggetto prezioso, anticipa lo svolgimento del mito di Europa: dopo la descrizione, la principessa fenicia è attesa al rapimento da parte di Zeus-toro, alla traversata del mare, alla ierogamia, alla generazione dei re cretesi⁹.

La corrispondenza tra l'inserto e il racconto primario, è rigorosa ma resta implicita:

Il legame [*scil.* tra il destino di Io e quello di Europa] è tanto più forte, in quanto il poeta non ne dice nulla, e la proprietaria del canestro non se lo immagina nemmeno, così che solo il lettore vede il profondo nesso della cosa e ne intende il significato¹⁰.

Dunque il racconto primario e l'inserto contengono due miti analoghi. Il secondo è narrato *per capita* - riflettendo la maniera figurativa -, ma in modo che l'intero sviluppo della storia risulti esaurito. Il linguaggio dell'ecfrasi si arricchisce di connotazioni, sempre più sottili, mentre il lettore σοφός, cui la storia di Europa è ben familiare, constata *come* il secondo mito racconti il primo, di cui la parte centrale e finale sono ancora attese. I due miti sono paralleli, è vero, ma complementari a proposito della metamorfosi, poiché la sembianza bovina, nel mito di Io assunta dalla vergine, sarà assunta invece dal rapitore nel mito di Europa¹¹; la metamorfosi retroversa (da giovenca a donna, da toro a dio) è poi collegata in entrambi i racconti con la ierogamia e la procreazione.

Insieme con la scelta di un mito singolo come soggetto dell'ecfrasi, questa corrispondenza 'a specchio' tra il racconto primario e l'inserto ricompare nel carme 64¹², e poi ancora nel micro-epillio 'canonico' dell'ecloga 6, il cui tema rappresenta il proseguimento del mito di Europa e un capitolo degli ἐρωτικά παθήματα cretesi¹³.

Un altro aspetto notevole in cui Mosco anticipa Catullo è poi la tendenza a stabilire un rapporto del tipo modello-imitazione tra immagine descritta e poetica dell'epillio. Sia il mito di Io sia quello di Arianna sono 'narrati' dall'artista in due soli quadri¹⁴, che rappresentano le due peripezie della principessa (da bene a male e da male a bene), cosicché l'ideale cesellatore e, rispettivamente, il decoratore della coperta si pongono come maestri del racconto *selettivo*, cioè della maniera praticata dal poeta nell'epica nuova.

A tale maniera appartiene anche il turbamento dell'ordine cronologico delle *res*. Questo tratto è davvero vistoso in Catullo¹⁵, ma compare anche in Mosco. Il cesellatore del τάλαιος infatti piega alle proprie esigenze artistiche l'*ordo rerum* del mito (prima metamorfosi-episodio di Argo-retrometamorfosi) allorché separa la raffigurazione delle due peripezie (effigiate sul corpo del τάλαιος) e l'immagine di Argo morto (collocata in una fascia a parte, sotto l'orlo)¹⁶. Ciò comporta che nello sviluppo della descrizione si abbia una sequenza a-c-b, poiché l'ecfrasi si completa proprio con il quadro di Argo, dal cui sangue si leva in volo un uccello variopinto (vv. 55-62):

Ἀμφὶ δὴ δινήεντος ὑπὸ στεφάνην τάλαιοιο
Ἑρμείης ἦσκητο, πέλας δέ οἱ ἐκτετάνυστο
Ἄργος ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι.
Τοῖο δὲ φοινίεντος ἀφ' αἵματος ἔξανέτελλεν
ὄρνις ἀγαλλόμενος πτερύγων πολυαινήι χροίῃι,
τὰς ὃ γ' ἀναπλώσας ὡσεὶ τέ τις ὠκύαλος νηῦς
χρυσείου τάλαιοιο περίσκεπε χεῖλεα ταρσοῖς.
Τοῖος ἔην τάλαιος περικαλλέος Εὐροπείτης.

⁹ Perutelli 1979, 35ss., part. 37: «appare evidente la nuova funzione, non più *narrativa* o in sottordine *descrittiva*, ma *retorica*, che conferisce alla descrizione lo statuto di figura», e, per la bibliografia rilevante, ntt. 3 e 7. Inoltre Schmiel 1981; Manakidou 1993, 174-211; Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 299-301. L'ecfrasi contiene in realtà la seconda anticipazione del poema, dopo quella del sogno iniziale, che è di più ampia prospettiva: Gutzwiller 1981; Campbell 1991, 21-24, 52-56.

¹⁰ Friedländer 1912, 13.

¹¹ Perutelli 1979, 37-38; Schmiel 1981, 269.

¹² Perutelli 1979, 35-43.

¹³ Armstrong 2006, 61-66.

¹⁴ Campbell 1991, 53; Ravenna 1974, 23-24; Gaisser 1995. La terza immagine sul τάλαιος di Europa, l' 'ornitogonia' dal sangue di Argo morto, non è essenziale per narrare la storia di Io, ed è infatti raffigurata a parte: cf. *infra*, 14.

¹⁵ Questione ben nota, su cui cf. in particolare Gaisser 1995.

¹⁶ Bühler 1960, *ad* vv. 55-61nt.

È il pavone? Bühler ricorda che non abbiamo precedenti attestazioni della nascita del pavone dal sangue di Argo, mentre Schmiel fa osservare che il ‘vanto’ dell’uccello, nel testo di Mosco, riguarda le ali, non la coda, e propone allora che qui si tratti della fenice¹⁷. Ma i suoi argomenti sono fragili e l’identificazione resta puramente congetturale («*fanciful*», Campbell 1991, 55).

In verità Mosco era stato quasi *costretto* alla mitopoiesi. Dobbiamo infatti immaginare che il mito più antico, quello di Io, che nel racconto si completa per primo, è stato in realtà pensato per secondo, in quanto analogon del mito di Europa. L’inserito, cioè, è figura del racconto primario¹⁸, ed è in grado di anticiparne lo svolgimento solo in quanto ad esso corrisponde nei particolari («Attraverso un mito si può leggere l’altro», Perutelli 1979, 37). Il mito di Europa è allettante per l’artista; soprattutto il viaggio dell’eroina per mare, in groppa al toro, con le vesti che le volano intorno era un soggetto imitato dagli artisti, che nel tempo avevano sempre più sensualizzato l’immagine. L’abito era divenuto un chitone di velo, e il velo, gonfiandosi come una vela, si stacca dal corpo della principessa denudandone il busto¹⁹.

Questa immagine ha in mente Mosco, quando, chiaramente descrivendo un’opera d’arte o fingendo di farlo, detta i seguenti versi (125-130):

Ἦ δ’ ἄρ’ ἐφεζομένη Ζηνὸς βοέοις ἐπὶ νώτοις
τῆι μὲν ἔχειν ταύρου δολιχὸν κέρασ, ἐν χερσὶ δ’ ἄλλῃ
εἴρουε πορφύρεας κόλπου πτύχας ὄφρα κε μὴ μιν
δεύοι ἐφελκόμενον πολιῆς ἄλδος ἄσπετον ὕδωρ.
Κολπώθη δ’ ὤμοισι πέπλος βαθύς Εὐρωπείης
ἰστίον οἶά τε νηὸς ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην.

Nel racconto del mito di Europa, tale immagine era insomma irrinunciabile; era anzi pensata da Mosco come un banco di prova per la perizia dello scrittore, che così poteva mettersi in gara con l’artista per acquisire alla poesia uno dei soggetti favoriti dall’arte, e che più erano nel gusto figurativo della sua cultura. Incorporando l’oggetto decorato nella poesia (descrizione del *τάλαρος*) e ponendosi in ideale competizione con l’artista (descrizione di Europa sul toro), egli estorceva all’arte il metodo e il soggetto, e diventava così il *poeta* del mito di Europa.

Rappresentando allora l’immagine dell’eroina sul toro un momento saliente del racconto primario, ad essa per forza doveva corrispondere qualcosa nell’inserito, cioè nella decorazione del *τάλαρος*. Di qui l’invenzione dell’uccello con le ali spiegate, la licenza, la mitopoiesi.

Che Mosco sentisse la necessità di realizzare questa corrispondenza, e che trovasse tuttavia sforzata la propria soluzione, è chiaramente dimostrato dal ricorso al paragone del v. 60, τὰς ὄγ’ ἀναπλώσας ὡσεὶ τέ τις ὠκύαλος νηὺς – un tratto apposto, alquanto vistoso – cui fa da *pendant* quello del v. 130, ἰστίον οἶα τε νηὸς ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην²⁰. Il poeta confidava evidentemente che il soddisfarsi della corrispondenza tra inserto e racconto primario smorzasse, nella percezione del lettore, la stranezza del dettaglio mitologico. Egli speculava forse sulla contiguità possibile tra Argo e il pavone (o quasi-pavone) quali figure appartenenti alla provincia di Era; e, naturalmente, sulla somiglianza ideale tra i molti occhi di Argo e gli ‘occhi’ che decorano il piumaggio del pavone²¹.

¹⁷ Bühler 1960, *ad vv.* 55-61nt., Schmiel 1981, 270-272.

¹⁸ Cf. *supra*, nt. 9.

¹⁹ Cf. Campbell 1991, *ad v.* 127, con la bibl. *ivi* citata; Barchiesi 2005, 235-236, 307-310.

²⁰ Vistoso è il paragone del v. 60, quanto può esserlo l’ ‘illustrazione’ di un’ecfrasi: ne fa infatti un punto di forza del suo stile estraniante Catullo, che inserisce ben cinque similitudini nell’ecfrasi del carne 64. Banale è invece il paragone tra Europa sul toro e una nave a vele spiegate. Sui vv. 60 e 130, accurate note di Bühler 1960, il quale non si concentra però sulla relazione, di ordine paradigmatico, che tra di loro si tesse. Sia Campbell (1991, 55) sia la Manakidou (1993, 185-186), registrano invece la corrispondenza tra i due luoghi, ma non la collegano alla mitopoiesi che si realizza nell’ecfrasi con il particolare dell’ ‘ornitogonia’.

²¹ A potenziare la motivazione dell’ ‘ornitogonia’, concorre – decisamente in modo estrinseco – la tessitura di nessi tra l’immagine e il suo contorno, anche immediato, come nel caso di (πτερόγων) πολυανθεί (χρῶνι), v. 59, e (λειμώνας ἔς) ἀνθεμόεντας... ἀνθεσι ([παρθένοι] θυμὸν ἔτερπον), vv. 63-64, all’inizio della ripresa narrativa: l’idea comune per cui la coda del pavone fosse come un prato fiorito (Campbell 1991, *ad v.* 59), avrà incoraggiato questa ricercata transizione dall’ecfrasi al racconto. Non credo, perciò, che le corrispondenze verbali sopra notate rimandino al quadro psicologico profondo di Europa (liberazione dal ‘guardiano’: Gutzwiller 1981, 67-68), anche se concordo sul fatto che, in questo particolare caso, spiegare ciò che viene prima con ciò che viene dopo è il metodo giusto.

In ogni caso Mosco, addirittura γνώριμος Ἀριστάρχου secondo il *Suda*, doveva ben sapere che già in Omero si trovavano casi di forzoso adeguamento dell'esempio mitologico al racconto che esso doveva illustrare. Johannes Kakridis e Malcolm Willcock, in due noti interventi, dedicati rispettivamente ai παραδείγματα di Niobe (*Il. XXIV*) e di Meleagro (*Il. IX*), hanno messo bene in luce come l'istituzione di una corrispondenza tra racconto e esempio possa alterare lo schema del mito che il testo ha invocato per riscontrare, e soprattutto per modificare, una situazione vissuta: «*Niobe in book 24 eats for the simple reason that Priamus must eat*»²².

Il mito-esempio, non solo delimitato ma addirittura deformato dalla sua funzionalità alla situazione vissuta (parenesi)²³, è già retorica (nella voce o di Fenice o di Achille) e letteratura (nella voce di Omero).

Nell'*Europa* la funzione del mito in miniatura – quel singolo mito che fa da contenuto dell'ecfrasi e da specchio all'azione narrata – rappresenta una fase avanzata di questo originario rapporto tra racconto primario e inserto. Il processo di retorizzazione e poetizzazione del mito si è compiuto. Nell'epica breve, crescendo all'interno del racconto l'importanza dei nessi paradigmatici e, di conseguenza, la densità del significato, il mito-inserto si risolve nella sua funzione di figura, funzione non solo prolettica e abbreviante rispetto allo sviluppo dei contenuti, ma anche emblematica rispetto all'insieme. Dopo l'ecfrasi, proseguendo nella lettura del racconto si ha l'impressione che anche esso significhi *altro*.

2. Catullo 64,89-90

Come l'*Europa* di Mosco, anche Catullo 64 presenta la struttura cornice-inserto, l'inserto-ecfrasi, il rapporto speculare, e funzionale al senso dell'opera, tra contenitore e contenuto. Ben più impegnativo, però, è il compito che il poeta romano affida al lettore, posto di fronte a un testo che sempre *plus significat quam dicit* (anche, semplicemente, con le sue interne proporzioni), e non dotato dall'autore di una chiave per intendere il rapporto tra racconto primario e secondario. La struttura del poema resta così aperta, il suo significato finale problematico²⁴. Qui considererò una questione circoscritta, un esempio di 'mito senza racconto', che occorre all'interno dell'ecfrasi.

Il narratore, descrivendo le decorazioni sulla coperta nuziale, integra antefatti al quadro di Arianna abbandonata. Ciò comporta anche l'invenzione – la congettura – di particolari visivi e psicologici relativi al personaggio, ora colto nel momento di passare dalla condizione di fanciulla a quella di donna: argomento caro al poeta²⁵.

Nell'epitalamio – da Saffo a Catullo stesso – chi canta coglie il punto di vista della vergine *rapita* alla sua casa e alla sua vita precedente²⁶: troviamo qui una delle matrici dello 'stile soggettivo' catulliano. Ma a 64,86-93 il contesto è ambiguo: chi parla ha assunto la prospettiva dell'eroina abbandonata; l'esperienza della seduzione e l'idea del rapimento formano l'atmosfera di questo primo incontro tra la fanciulla e Teseo, un incontro che causerà la partenza di Arianna da Creta (vv. 86-93):

Hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo
regia, quam suavis exspirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat,
quales Eurotae progignunt flumina myrtos
aurae distinctos educit uerna colores, 90
non prius ex illo flagrantia declinavit

²² Kakridis 1949, 96-105; cf. Willcock 1964; *contra* Nagy 1992 (ma con argomenti che non inficiano la mia lettura del testo di Mosco). Questo tipo di mitopoiesi si ritrova anche in Pind. *Pyth.* 4,55ss., che – unico testimone antico della variante - rimanda alla fine della guerra troiana la guarigione di Filottete: così l'impresa dell'eroe inferno armonizzava con la vicenda personale di Ierone.

²³ Willcock 1964, 145, 147.

²⁴ Gaisser 1995. Sulla problematicità caratteristica dell'epillio latino, Perutelli 1980, 75: «l'elemento nuovo che a Roma caratterizza l'epillio è la problematizzazione del suo contenuto, l'impegno etico ed estetico che accompagna l'esposizione della materia». Cf. anche Klingner 1956, 66-77; Fucecchi 2002, 112-113.

²⁵ Da più parti si è messo in evidenza, anche con esagerazioni, che il matrimonio è tema costante nei *carmina docta*: cf. Agnesini 2007, 433-484. Catullo è elusivo sul modo come Arianna sia partita da Creta, se alla maniera di Medea oppure da sposa, con il benestare di Minosse. *Coniunx* del v. 123, è parola pronunciata dalla voce narrante, che però potrebbe rappresentare la prospettiva di Arianna, come sempre nell'ecfrasi (Klingner 1956, 63), e quindi una forzatura della realtà.

²⁶ Agnesini 2007, 410-412, 460 e *ad v.* 229.

lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.

89 *Eurotae* Ven.: *europe* V | *progignunt* θ : *pergignunt* V *praecingunt* Baehrens

Come si vede, la breve similitudine (vv. 89-90), segna una linea di demarcazione tra due gruppi simmetrici di tre versi (86-88/91-93), i quali rappresentano le due diverse condizioni di esistenza di Arianna: prima e dopo l'incontro con l'eroe. La struttura del passo è armonica, e chiaro è il suo iconismo, mentre difficile è il rapporto tra l'*illustrandum* e l'*illustrans*, in buona parte per la ricercatezza dell'immagine scelta dal poeta come *secundum comparationis*: davvero si tratta, per esprimersi in termini antichi, di un *comparatum* 'preso da lontano'²⁷.

Consideriamo le ragioni del poeta. Il mirto è pianta sacra a Venere, presente sullo sfondo della scena (cf. vv. 71-72 e 94-97); e l'accostamento della sposa a un fiore o a una pianta appartiene alla topica dell'epitalamio²⁸. Nuova è invece l'associazione tra il mirto e l'Eurota: la pianta caratteristica dell'Eurota, a partire da Esiodo, è la canna (*Th.* 785 Εὐρώτα δονακοτρόφου). Perché proprio l'Eurota dunque? Il nome del fiume, io credo, allude a un'altra, celebre aristia sessuale dell'eroe ateniese. Elena di Sparta mentre guidava i cori delle compagne nel tempio di Artemide Orthia, sulle rive dell'Eurota, fu rapita proprio da Teseo²⁹. Forse Virgilio (*Aen.* I 494ss.) imitando il luogo di Catullo, vide in trasparenza l'episodio lacone (Teseo rapisce Elena fanciulla) che si riscriveva nell'episodio cretese (Teseo seduce Arianna):

*Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros*³⁰, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades...

Che un brano non raccontato del mito teseico giaccia sotto il mito raccontato risulta anche dalla successiva similitudine dell'ecfrasi catulliana, la prima monumentale – omerizzante – del carne (vv. 105-111): come un ciclone che soffia sui picchi del Tauro abbatte una quercia o un pino invitti, così Teseo piegò il Minotauro.

Si è già riflettuto più volte sul fatto che in questa comparazione l'*illustrans* (vv. 105-111) stia al posto del racconto completo dell'impresa di Teseo³¹; e sulla forte probabilità che nel v. 111 (*nequiquam uanis iactantem cornua uentis*) riecheggi l'*Ecale* (fr. 732 Pfeiffer = fr. 165 *inc. auct.* Hollis πολλά μάτην κεράεσσι & ἡέρα θυμήσαντα)³², un testo che non poteva mancare tra i modelli dell'antierica 'Teseide' catulliana. Stando così le cose, osserva Julia Haig Gaisser, Catullo riscriveva, nella sua similitudine-racconto, la vittoria di Teseo sul toro di Maratona, che Callimaco aveva in qualche modo narrato nel suo piccolo epos³³.

L'*Ecale* era certamente, agli occhi del callimacheo Catullo, il 'classico' della maniera moderna di narrare la materia epica³⁴. Subito dopo la similitudine, il poeta riporta il fuoco del racconto su Arianna innamorata (vv. 116ss.), cosicché il v. 111, alludendo al modello greco della nuova 'Teseide', poteva ben fare da sigillo all'*imitatio* dell'*Ecale* nel carne 64. Le due similitudini catulliane richiedono al lettore un supplemento di attenzione, per far sì che il dettato dotto liberi la sua risonanza e le parti non raccontate

²⁷ A ciò si aggiunge il 'saliscendi' espressivo del passo, che fa affiorare sul primo piano un'immagine in realtà agganciata a un particolare secondario della scena (non alla *uirgo*, ma al *lectulus*); e un particolare che, là dove compare (e cioè in una proposizione relativa), è più suggestivo che icastico, e comunque in gara con un altro più icastico (*in molli complexu matris*). La difficoltà a cogliere il *tertium comparationis* tra tema e immagine ha certamente determinato i guasti nella tradizione del testo: cf., da ultimo, Nuzzo 2003, *ad* vv. 89 e 90.

²⁸ Agnesini 2007, 388-400, 457-461.

²⁹ Cf. Aristoph. *Lys.* 1296-1320 (v. 1315 Elena è ἀγνὰ χοραγῶς ἐὺπρεπῆς presso le rive dell'Eurota); Plut. *Thes.* 31, con Ampolo-Manfredini 2006⁴, *ad l.*; e soprattutto Brillante, in Bettini-Brillante 2002, 43-50.

³⁰ Virgilio 'corregge' il suo originale omerico (*Od.* VI 102-109) in due punti: nell'attacco dell'*illustrans* (palese imitazione di Catull. 64,89 *quales Eurotae...*) e proprio nel dettaglio della coregia, poiché nell'Artemide della similitudine omerica sono messi in risalto, invece, le virtù e l'apparato venatori.

³¹ Da ultimo Hunter 2006, 98-100.

³² Hollis stesso (1990, 31-32, 323-324) trova comunque forti ragioni per ascrivere il frammento all'*Ecale*.

³³ Gaisser 1995, 588-589.

³⁴ Hollis 1990, 25-26, 32.

del mito siano compresenti con quelle raccontate. Così la forma breve genera il reale contesto del suo tema, secondo la giusta ampiezza.

La Gaisser, che concentra il suo interesse sull'assetto labirintico del carme 64, rimarca il fatto che la cronologia del mito teseico prevedeva bensì la sequenza impresa di Maratona-impresa cretese, ma che Catullo ha coordinato questo complesso in modo contraddittorio con il racconto di tema argonautico che apre il poema³⁵. Una incongruenza cronologica è anche il fatto che la seduzione di Arianna 'rievochi' il ratto di Elena, avvenuto successivamente³⁶. È chiaro come nella mente del poeta nuovo romano il mito sia ormai fuso con il racconto letterario del mito: ciò favorisce la 'schedatura', il pensare per mitologemi (ratto della fanciulla; vittoria sul toro). La dottrina di Catullo è in effetti altra da quella di Callimaco, fondata com'è più sulla letteratura che sulla cosa, più sul gusto esigente e la voglia di stupire che sul rigore critico. Pensato come 'letteratura', il mito – il complesso dei miti – perde la propria coesione interna e le sue storie tendono a tipizzarsi, a diventare intercambiabili. Il mito non è più un mondo di racconti che circonda la mente, né un racconto simbolico, con un autonomo contenuto di verità, ma immagine, figura di un significato tipico, o di un'esperienza tipica, comune alle antiche storie e alla vita reale.

A differenza di quanto accadeva nell'*Europa*, nel carme 64 l' 'io' del narratore è incluso nel racconto del mito: attraverso immedesimazione e commiserazione, nell'ecriasi; legandosi il mito al presente vissuto, nel racconto primario. Ciò non autorizza a concludere che il carme 64 sia l'allegoria mitologica di una vicenda privata. Piuttosto è produttivo porre in luce come in questo piccolo epos l' 'io' che parla di sé nelle *nugae* e nelle elegie trapassi qui in voce epica soggettiva, ponendo così le premesse per gli sviluppi virgiliani.

3. Verg. *georg.* IV 507-515

[*Proteus loq.*]

«Septem illum totos perhibent ex ordine menses
 rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
 flesse sibi et gelidis haec euoluisse sub astris
 mulcentem tigris et agentem carmine quercus:
 qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 obseruans nido inplumis detraxit; at illa
 flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus implet».

La triade narratore-Arianna-Teseo si ripropone a *Georgiche* IV nella triade Proteo-Orfeo-Euridice. Sono ben note le corrispondenze generali e particolari che dimostrano quanto il carme 64 influì sulla composizione dell' 'epillio di Aristeo'³⁷. Mi pare tuttavia che non si sia data importanza, sul piano narratologico, al fatto che il narratore secondario Proteo, il dio sapiente, sia anche una personalità autometamorfica, capace di diventare ogni altra cosa (v. 411 *formas se uertet in omnis*)³⁸. Egli è infatti l'ipostasi del narratore soggettivo: sentimentale, partecipe, ma soprattutto incline a 'versarsi' nel suo oggetto³⁹.

Aggiungo un altro punto. Da Proteo a Orfeo all'usignolo l'espressione vocale del pathos diviene progressivamente – o meglio: regressivamente – qualcosa di diverso; ma non c'è dubbio che queste tre figure siano legate da un nesso, da una continuità il cui significato è l'essenza lirica della poesia. In Virgilio, lirico è il linguaggio che esprime il sentimento di comunione; sentimento che si realizza

³⁵ Gaisser 1995, 599.

³⁶ Almeno secondo il racconto vulgato (cf. Plut. *Thes.* 31, con Ampolo-Manfredini 2006⁴, *ad l.*). A Athen. XIII 556f si legge probabilmente una versione più antica del mito teseico, secondo la quale Elena era rapita per prima.

³⁷ Cf. spec. Candili 2001, 102-115, 116-129, con la bibliografia ivi indicata.

³⁸ Proteo è naturalmente erede del Sileno di *ecl.* 6 (Candili 2001, 130-135), il quale inserisce *in una collana di canti da lui scelti* l' 'epillio in miniatura' sopra citato (cf. *infra*, 12). Proteo invece non canta, ma svolge un racconto che manda avanti l'azione di cui è parte. Dei due requisiti del narratore – sapienza e partecipazione sentimentale – la migliore analisi sul tema (Perutelli 1980, 58-68) chiarisce in effetti solo il primo.

³⁹ Sullo 'stile soggettivo' nel racconto di Proteo, cf., prima di Otis (1963, 190-214, spec. 205-206), già Norden 1934, 662; poi anche Griffiths 1980; Segal 1995, 56-63; Perutelli 1980 e 1995; Candili 2001, 116-129.

nell'armonia bucolica; e che si intensifica se una esperienza di divisione è rivissuta (*empathy*) o commiserata (*sympathy*) da chi narra.

Il più aspro, e commovente, pathos della divisione è rappresentato nell'immagine che illustra il lamento di Orfeo:

Quell'usignolo di cui dice Virgilio nell'episodio d'Orfeo, che accovacciato su d'un ramo, va piangendo tutta notte i suoi figli rapiti, e colla *miserabile* sua *canzone*, esprime un dolor profondo, continuo, ed acerbissimo, senza moti di vendetta, senza cercar riparo al suo male, senza procurar di ritrovare il perduto ec. è compassionevolissimo, a cagione di quell'impotenza che esprime, secondo quello che ho detto in altri pensieri (Leopardi, *Zibaldone*, 281; cf. anche 108, 164, 196, 211).

La scenetta campestre – l'*illustrans* della similitudine – è «quasi una breve lirica»⁴⁰. In essa culmina una parte del destino di Orfeo, di là dalla quale l'eroe si avvia alla morte. Vagante per deserti di ghiaccio, sempre assorto nel ricordo e tratto al lamento, il casto cantore finisce sbranato dalle baccanti tracie (vv. 516-522). Ma la sua testa, trasportata dalle correnti dell'Ebro, continua a invocare Euridice (vv. 525-527):

«Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
a! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae».

Dunque la testa mozza del poeta s'èguita a esprimere il dolore della perdita, e lo fa commiserando il bene perduto: i versi qui citati, con i quali si conclude il racconto di Proteo, riportano le uniche parole pronunciate in *oratio recta* da Orfeo all'interno dell'episodio⁴¹. Un discorso di Euridice era stato citato, invece, in precedenza, così da dare un saggio di tutte le risorse dello stile 'soggettivo' praticato dal dio-vate⁴².

Dopo lo σπαραγμός, secondo un racconto noto a Virgilio, la λήγεια κεφαλή di Orfeo, legata alla sua lira, avrebbe raggiunto Lesbo, l'isola per ciò destinata a diventare la terra più ricca di canti lirici (Phanocl. fr. 1,11-20 Powell)⁴³. In Lesbo, ad Amfissa, si mostrava poi una tomba del poeta, presso la quale cantavano i più sonori e melodici tra gli usignoli⁴⁴.

Come si vede, dunque, il motivo dell'usignolo, esterno al dramma di Orfeo, è attirato da Virgilio all'interno del proprio racconto, di cui, come si è detto, esso marca il vertice emotivo. Ma mentre il patetismo della narrazione ascende verso il *Kreatürliches*, cioè verso quel pathos 'creaturale' così ben colto da Leopardi, il racconto commovente recede verso la propria origine, verso il proprio etimo lirico⁴⁵. Proprio come motivo essenziale dell'*Affektkomplex* e dello stile del racconto, la melodia indefessa dell'usignola, la «*miserabile* sua *canzone*», è culmine e insieme origine del discorso di Proteo.

L'autoeziologia dell'epillio passa dunque dall'assetto epico alla stilizzazione elegiaca a un nucleo lirico in cui il canto è il canto *originario*. Lucr. V 1379-1381⁴⁶:

At liquidas auium uoces imitarier ore
ante fuit quam leuia carmina cantu
concelebrare homines possent aurisque iuuare.

⁴⁰ Cf. Grassi in La Penna-Grassi 1971, 250.

⁴¹ Norden 1934, 667ss. Superfluo precisare che l'accusativo in luogo del vocativo si deve qui a una scelta di economia narrativa, ma che il suggerimento del testo è quello della viva voce.

⁴² Non solo: Marko Marinčić mi suggerisce per lettera che le parole in *oratio recta* di Euridice ci inducono «a percepire anche il 'riassunto' del lamento di Orfeo come discorso diretto (e come risposta 'in assenza'), a voler 'ascoltare' quel treno paradigmatico che è il nucleo e la fonte del discorso di Proteo».

⁴³ Cf. anche Ovid. *met.* XI 50-55, con Griffin 1997, *ad ll.*

⁴⁴ Per questa testimonianza dello storico Mirsilo di Lesbo, cf. Antigon. *Hist. mir.* 5 = *FGHist* 477F2 Jacoby; il dettaglio degli usignoli che cantano sulla tomba di Orfeo ricorre anche in Paus. IX 30,6, che però trova in Macedonia il sepolcro (in realtà sono due) del mitico cantore.

⁴⁵ Per la categoria psicologico-estetica del *Kreatürliches*, Auerbach 1981⁹, spec. 282-284.

⁴⁶ Altri riferimenti utili in Biotti 1994, *ad vv.* 511-515nt. Su questo tema, è un capolavoro il cap. II di Spitzer 2006².

Questo però è il momento più antico secondo l'ordine mentale del poeta didascalico razionalista, non secondo quello del poeta mitologico, per il quale esiste un passaggio in più. E qui ci troviamo in un poema didascalico che accoglie l'ampio racconto di un mito. Vedremo tra poco che, come *philomela* era Φιλομήλα, così anche alle spalle dell'*arator*-insidiatore una seconda, più esigente allusione etimologica, suscita l'ombra dello stupratore Τηρέυς.

Ma prima di proseguire il ragionamento lungo la linea ora impostata, è opportuno esaminare un'altra questione 'archeologica', quella dei testi più antichi che Virgilio richiama alla memoria del lettore attraverso la sua similitudine. Tali testi impegnano due plessi tematici – 'usignolo' e 'unità violata' – risalenti a Omero, rispettivamente a *Od.* XIX 518-523 e XVI 216-218, che secondo gli interpreti Virgilio riflette e richiama nella sua immagine⁴⁷. In realtà, mentre la presenza di *Od.* XIX 518-523, nel testo di Virgilio, si risolve nel singolo, convenzionale, dettaglio dell'usignolo che canta sotto le fronde⁴⁸, la similitudine di *Od.* XVI 216-218 offre al poeta romano spunti ben più significativi. Padre e figlio si riuniscono:

κλαῖον δὲ λιγέως ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί,
φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, οἷσί τε τέκνα
ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι.

Paradossalmente il riunirsi (tra il padre e il figlio) è illustrato dal separarsi (dei genitori dai figli): ciò è possibile poiché le due parti della similitudine rappresentano il medesimo sentimento – di cui il pianto è l'espressione –, ma impegnato in prove tra loro opposte. La comparazione, poi, è del tipo quantitativo: un dato assoluto, κλαῖον λιγέως, posto preliminarmente, è poi illustrato, cioè misurato, dal risultar superiore (ἀδινώτερον) a un termine di confronto che ha per sé forza di superlativo. Tale 'forza di superlativo', nel piccolo dramma animale raccontato dall'*illustrans*, deriva dalla particolarizzazione del contenuto del pathos, un procedimento che favorisce, si sa, il συνομοιοπαθεῖν del lettore:

οἷσί τε τέκνα
ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι.

[(*philomela*) amissos queritur fetus] quos durus arator
obseruans nido implumis detraxit.

Virgilio è lettore partecipe e, di più, sentimentale: il quadro omerico in cui gli ἀγρόται catturano i piccoli dei rapaci secondo un loro interesse comprensibile, è drammatizzato e patetizzato in una scena in cui l'uccello offeso è innocuo, le vittime sono implumi, e l'offensore è un singolo *arator* indotto al rapimento – a quanto pare – da personale crudeltà (cf. *durus* e *obseruans*, drammatizzante/individuante)⁴⁹. Nell'imitazione, dunque, la modifica operata sull'offeso (l'usignolo in luogo di gipeti o avvoltoi) è bilanciata dalla modifica operata sull'offensore (*durus arator obseruans* per il nudo e plurale ἀγρόται).

Nel testo virgiliano il *tertium comparationis* tra Orfeo e l'usignolo è segnalato da parole che si riferiscono alla separazione e al canto, *flesse* (v. 509) / *flet* (514) e *carmine* (v. 510) / *carmen* (514), con il sostegno di elementi circostanziali⁵⁰; mentre distinte, tra *illustrans* e *illustrandum*, sono le relazioni implicate (tra sposi [*illustrans*]; tra madre e figli [*illustrandum*])⁵¹; e distinte sono anche le forme del

⁴⁷ Rassegna degli interventi sulla questione nel dotto studio di Nosarti 1996, 148-149; cf. anche Biotti 1994, *ad* vv. 511-514nt.; Fernandelli 2006, 135-140.

⁴⁸ Con buona pace di Thomas (1990², II, *ad* vv. 511-515nt.) e di quanti altri considerino questo passo, o altri sull'usignolo (documentazione in Nosarti 1996, 148-152), come il modello primario di Virgilio.

⁴⁹ Naturalmente singolo è l'usignolo, nell'*illustrans* virgiliano, in analogia con l'*illustrandum*: il solo e solitario Orfeo (condizione 'elegiaca': cf. Conte 2002, 83-84). Sulla *Pathetisierung* virgiliana e i suoi procedimenti, buone osservazioni in Biotti 1994, *ad* vv. 512-513 e 514.

⁵⁰ Cf. Biotti 1994, *ad* vv. 511, 512.

⁵¹ Così già a *ecl.* 8,85-89 (*talīs amor Daphnin [teneat] qualis cum fessa iuuenicum |... quaerendo bucula...*), dove Virgilio varia il suo modello-base, Theocr. 2, introducendo una imitazione di Lucrez. II 352-366 (a sua volta arricchita da altri contributi): il passo rappresenta il più commovente esempio lucreziano di umanizzazione della natura (Gale 1991) ed era un riferimento certo per il lettore delle *Georgiche*. Per riscontri particolari tra IV 515 (*maestis... questibus implet*) e Lucrez. II 357-359, Biotti 1994, *ad* v. 515; Nosarti 1996, 151.

canto, una dotata di contenuto, elegiaco-narrativa (v. 509 *flesse sibi et haec euoluisse*), l'altra 'pura', in cui la melodia è direttamente semantica (v. 512 *amissos queritur fetus*).

Anche tra le due similitudini omeriche c'erano termini comuni: la perdita dei figli; il lamento degli uccelli. Nel primo caso appare l'usignolo con il suo retroscena mitologico, nel secondo i rapaci sofferenti in un quadro di vita georgica, una situazione che sempre può ripetersi. L'interesse di Virgilio, che nel cercare un analogo per il lamento di Orfeo va verso la soluzione meno ovvia, facendo prevalere, nel suo testo, il ruolo di *Od. XVI 216-218*, era certo impegnato anche dal *primum comparationis*: quel κλαῖον λιγέως del v. 216, con cui il suo originale notava il nucleo della scena, la sonora eloquenza del pianto, più sonora del lamento degli uccelli.

La famiglia lessicale di λιγύς/λιγυρός determina il suono con l'idea di acutezza (come nel caso presente) o di chiarezza-melodiosità (cf. e.g. Theocr 22,221 λιγέων μειλίγματα Μουσέων), così imitando, sul piano del significante, la 'liquidità' di una voce, e del canto di uccelli in particolare (cf. Lucr. V 1379; II 145-146 *uariae uolucres... liquidis loca uocibus opplent*).

Nel catalogo delle forze etrusche di *Eneide X* (vv. 163-214), Virgilio associa al nome dei Liguri (Λίγυες) una sorta di 'glossa' mitologica, un quadretto che lega all'etnonimo la storia di una metamorfosi in uccello canoro⁵². Uno dei principi liguri è Cupavo (vv. 187-93):

[Cupavo] cuius olorinae surgunt de vertice pinnae,
crimen, Amor, uestrum formaque insigne paternae.
Namque ferunt luctu Cycnum Phaëthontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum
dum canit et maestum Musa solatur amorem,
canentem molli pluma duxisse senectam
linquentem terras et sidera uoce sequentem.

Virgilio aveva una familiarità diretta con l'Eridano – ultimo fiume del catalogo di *georg. IV* (vv. 371-373) – e con i suoi pioppi; e il gruppo successivo a quello dei Liguri, nella parata etrusca, viene dal territorio di Mantova (vv. 198-212). Il racconto aleggia, cioè, intorno all' 'io' del poeta. Tanto più colpisce allora il fatto che i versi dedicati a Cicno siano chiaramente una riscrittura di *georg. IV 511-515*, cioè del lamento di Orfeo⁵³: credo che Virgilio riscrisse qui Orfeo e l'usignolo usando i materiali che nella versione eterosessuale del mito aveva dovuto scartare. Ciò riconduce a Fanocle e alla sua versione del mito⁵⁴, difficile da cogliere alle spalle di *georg. IV 511-515*, più facilmente riconoscibile nel particolare della 'testa cantante'⁵⁵.

La versione virgiliana del mito di Cicno, nel catalogo epico, attinge a Phanocl. fr. 6 Powell; ma il v. 190, parallelo a *georg. IV 511*, deriva da Phanocl. fr. 1,3-4 Powell, cioè dai versi dedicati a Orfeo che spasima per Calai⁵⁶:

πολλάκι δὲ σκιεροῖσι ἐν ἄλσεσι ἔζετ' ἀείδων
ὄν πόθον, οὐδ' ἦν οἱ θυμὸς ἐν ἡσυχίῃ

È chiaro che in questo distico Orfeo canta 'nei panni' dell'usignolo, e che il suo canto d'amore elegiaco sta al posto del lamento luttuoso dell'uccellino. Questa, più che una similitudine, è addirittura una assimilazione tra Orfeo e l'usignolo; ed è anche la matrice dei versi di *Eneide X* in cui Cicno canta per consolarsi *della morte* del suo amore: con ciò egli entra in quell'atteggiamento permanente che prelude alla metamorfosi. La quale è, entro certi limiti, una similitudine retroversa: il cigno canoro e la

⁵² Cf. O'Hara 1996, 223-224.

⁵³ Cf. in particolare *georg. IV 511 qualis populea maerens philomela sub umbra e Aen. X 190-191 populeas inter frondes umbramque sororum / dum canit et maestum Musa solatur amorem*. Ricorda il contesto georgico anche il verso di chiusura del quadro di Cicno, con i due partecipi *linquentem...sequentem* (cf. *georg. IV 510 [Orpheus] mulcentem tigris et agentem carmine quercus*) disposti a cornice, come i due predicati nell'*explicit* della similitudine dell'usignolo (cf. *georg. IV 515 [miserabile carmen] integrat et maestis late loca questibus implet*).

⁵⁴ Segal 1995, 78-79.

⁵⁵ Vv. 523-527; cf. *supra*, 18.

⁵⁶ Cf. Harrison 1991, ad vv. 187-193nt. e 190-191.

sua ‘causa’, *Cycnus maerens*, rappresentano un approfondimento del rapporto tra *illustrans* e *illustrandum*⁵⁷.

Virgilio, dunque, aveva una predilezione per il poemetto di Fanocle, che usava non solo come fonte ma anche come modello⁵⁸; e con Fanocle in mente trovava e studiava le due similitudini di Omero.

Rispetto a quella per lui più importante, κλαῖον λιγέως, ἀδινώτερον etc., come si è visto, i rapaci sono ‘sostituiti’ dall’usignolo (*philomela*) e il rapitore è un individuo (*durus arator*), che compie un’azione composita: *obseruans... detraxit. Obseruans*, in posizione di rilievo, in accezione rara, concordato in modo espressivo con il verbo reggente, rende un servizio notevole all’etopea⁵⁹. Lorenzo Nosarti (1996, 151-152) afferma che «*philomela* di v. 511... assieme al particolare dell’*umbra populea* (il pioppo è notoriamente legato alla simbologia funeraria) rappresenta il massimo della sinteticità allusiva al mito di Tereo». Ma io vedrei ancora una componente, e cioè proprio quella che manca per adombrare l’intero mito alle spalle della scena georgica: *obseruare*, nell’accezione ‘tenere d’occhio, sorvegliare’ è infatti perfetto calco semantico di... τηρεῖν⁶⁰! All’origine dell’usignolo – lo narra benissimo Ovidio – c’è lo sguardo concupiscente del re tracio che attende la propria occasione (*met.* VI 478, 514).

In effetti tutto il mito delle Pandionidi è ‘etimologico’. Chi ascolta l’usignolo sente modulare, nel suo verso, un singolo nome, il nome del figlio perduto, Itilo o Iti⁶¹. Ciò ispirò a Virgilio il particolare trattamento che egli dette al miracolo della ‘testa canora’. Fanocle aveva insistito sul motivo del canto *post mortem*: λιγυρῆς... λύρης, |... λίγειαν |... κεφαλὴν, |... χέλυν... λιγυρῆν (vv. 16-19) «represent the ceaseless melody – the lyre was *still* playing as it was placed in the grave»⁶². Ma nel testo delle *Georgiche* (IV 523-527) compare anche il contenuto di quella melodia, il nome che la λίγεια κεφαλὴ di Orfeo continua a invocare, anche dopo la morte del poeta: un nome – *Eurydicen... | a! miseram Eurydicen...* – in cui si concentra tutta una storia.

Poiché, come dicevo, la similitudine dei vv. 511-515 è demarcativa, segna cioè quel culmine che precede una λύσις, il secondo mito presente nel racconto di Proteo – quel mito evocato ‘etimologicamente’ – è anche il *centro* del suo racconto.

E dunque: nel primo mito (storia di Orfeo) è inserito un secondo mito (storia di Filomela), che il narratore in realtà non narra e che il lettore acuto e dotto deve trovare da sé, riconoscendo, insieme con il contenuto nascosto, l’arte che lo rende presente e l’idea che lo rende necessario. Questo mito implicito è collocato nel racconto in modo da corrispondergli bensì, in quanto *secundum comparationis*, ma anche in modo da anticiparne un esito particolare, quello della λίγεια κεφαλὴ che invoca Euridice.

L’inserito, d’altra parte, stabilisce quella tensione con la sua cornice che, come accadeva in Mosco e soprattutto in Catullo, invita il lettore all’interpretazione. Qui il contrasto è realizzato però secondo un’idea nuova, che Virgilio mise in pratica, verosimilmente, sotto la guida della ‘paradosale’ similitudine di *Od.* XVI 216-218. Lì c’era contatto tra ‘riunirsi’ e ‘separarsi’, ma anche tra mito e vita naturale, e - soprattutto – tra destino particolare (di Odisseo e Telemaco) e destino di specie (degli uccelli vittime degli ἀγρόται).

La metamorfosi in animale di un personaggio del mito converte il destino singolo nella condizione di vita di una specie: è il caso dell’usignolo odissiaco. Dunque nella realtà immutabile della specie si è cristallizzata e generalizzata l’esperienza critica di un soggetto noto attraverso una storia. Viceversa la condizione di vita di specie è lo sfondo contro cui il singolo animale appare come soggetto, un soggetto che a costrizioni e impedimenti oppone la propria nuda vitalità: è il caso dei rapaci odissiacci e anche di

⁵⁷ Metamorfosi e retorica: Brunel 2004, 21-41.

⁵⁸ Notevole l’interesse che questo autore incontrò presso gli augustei, Virgilio e Ovidio in particolare: cf. Santini 1992; Gärtner 2008.

⁵⁹ «A piece of unreasoning cruelty» annota Mynors 1990, *ad* vv. 511-515. *Obseruo* compare qui per la seconda volta in Virgilio (precedentemente solo a II 212; sei in tutto le occorrenze nel *corpus* delle opere autentiche), e qui per la prima volta con il significato di ‘tener d’occhio, sorvegliare’.

⁶⁰ La difficile allusione non è registrata da O’Hara 1996, né mi pare sia stata colta da altri. In particolare essa è sfuggita a Segal 1995 (104: «L’analogia fra la violazione del nido dell’usignolo e il tentativo di Aristeo di violare Euridice a Negal non regge»), alla cui confutazione della positività normativa di Aristeo («L’aggressione di Aristeo a Euridice è un atto di violenza gratuita, viscerale, egoistica») pur avrebbe fatto gioco.

⁶¹ Fernandelli 2006, 131-135.

⁶² Hopkinson 1988, *ad l.*; cf. anche Santini 1992, 176.

un'altra creatura sempre presente al poeta, la *bucula* lucreziana⁶³. Si noterà allora come l'usignolo di Virgilio, in cui si combinano le due immagini omeriche, partecipi effettivamente di entrambe le condizioni, in quanto rappresentante di specie e in quanto creatura postmetamorfica, postmitica.

Anche Aristeo è una figura che appartiene sia al mito sia alla dimensione di esistenza secolare, in quanto 'eroe inciviltore', autore di cambiamenti. Egli è 'medio' anche nella costruzione del racconto. Il suo tentato stupro, che causa la morte della ninfa⁶⁴, compianta dalla natura tutta, ma anche quella del bardo del mito, il supremo armonizzatore, il delitto colposo di Aristeo, dicevo, occorre intermedio tra due luoghi sensibilmente collegati all'interno del poema: il passo dell'*iratus arator* (II 207-211) che violenta antiche foreste, facendone fuggire gli uccelli, e il passo del *durus arator* (IV 511-515) predatore del nido dell'usignola. Quell'*observans* del v. 513 – apparentemente poco motivato; *hapax* semantico nelle *Georgiche* e dettaglio 'aggiunto' al modello omerico – ha la virtù di consolidare il quadro mitico alle spalle dell'immagine georgica⁶⁵ e di ampliare il campo dei riferimenti, orientando l'attenzione del lettore anche all'indietro, verso l'aggressione di Aristeo; e di qui ancora più indietro. È grazie al crudele contadino della similitudine che Aristeo finisce accostato, nella mente di chi legge, al violentatore della natura del II libro⁶⁶. Così, per un momento, al centro del racconto di Proteo, il furioso disboscatore, il responsabile della morte di Euridice e di Orfeo, il predatore del nido dell'usignola e l'ombra di Tereo risultano concentrati in una sola figura.

L'usignola che indefessa esprime il suo dolore, rappresenta dunque la natura offesa e il mito eclissato. Natura e mito persistono nel suo canto, che è il vero punto di fuga dell' 'Aristeo' e forse di tutto il poema georgico. La «*miserabile... canzone*» dell'uccellino, così come l'invocazione di Euridice da parte della *λίγεια κεφαλή*, esprime e attrae pietà allo stesso tempo, espandendosi *ad infinitum*, nel tempo e nello spazio. Questa melodia, si diceva, è all'origine del 'lirismo' del racconto di Proteo; si diceva anche che essa si pone al punto culminante di tale racconto, nel suo vertice patetico, di là dal quale c'è *λύσις*. Il vertice del *pathos* – il *pathos* creaturale e sempre echeggiante di *philomela* – è dunque il centro del racconto complessivamente inteso: è *ἰὸν φάλοσ* di quel racconto di Proteo che si trova al centro dell'epillio di Aristeo.

Prelevando dal finale del mito vulgato di Orfeo la voce dell'usignolo e portandola al centro della sua composizione, Virgilio ha impedito che quel mito si chiudesse in se stesso, dissolvendosi con la fine della sua narrazione⁶⁷. Per chi resta perplesso di fronte ad Aristeo-modello etico o 'lettore ideale del poema'⁶⁸, è invece chiara la ragione per cui, al cuore di questo episodio si ode, indefessa e inconsolabile, la voce dell'usignolo: davvero l' epillio di Aristeo non poteva avere un centro 'fiabesco'.

4. Ou. *met.* XI 751-795

Catullo 64 e l' 'Aristeo' virgiliano condividono dunque la struttura 'cornice-inserito', con un centro patetico che si trova in un rapporto di contrasto con la sua cornice: e tale contrasto pone il lettore attento davanti a un problema di interpretazione.

⁶³ Cf. *supra*, nt. 51. Lucrezio dimostra con questo patetico esempio (II 352-366) che all'interno della specie gli individui sono distinti e riconoscibili: la *bucula* che cerca il figlio per ogni dove, senza che nulla possa mai distrarla, *usque adeo quiddam proprium notumque requirit* (v. 366).

⁶⁴ Quasi certamente invenzione di Virgilio: Norden 1934, 659.

⁶⁵ Cf. *supra*, nt. 59.

⁶⁶ Insiste su questo punto spec. Thomas 1988, I, 23-24 e II, *ad vv.* 511-15nt. Cf. anche Segal 1995, 30: «La similitudine... ci presenta Orfeo nelle vesti di vittima di un individuo che ha in comune con Aristeo l'operosa fatica agreste e che, come Aristeo, simboleggia quella violenza sulla natura che la sopravvivenza dell'uomo ha da sempre implicato».

⁶⁷ Klingner 1963, secondo il quale il rapporto tra Aristeo e Orfeo è quello di un'unità che ricomprende i contrari (234), afferma che, mentre nel primo racconto-cornice la vita perduta non è perduta, nel racconto centrale «la vita è irrevocabilmente votata alla morte, e il cordoglio per ciò che si è perduto è destinato a durare in eterno» (236).

⁶⁸ Segal 1995, 103-111 presenta bene le principali interpretazioni del rapporto tra Aristeo e Orfeo (la sua, uno sviluppo di quella di Klingner, 1963, 193-239, è esposta alle pagine 27-32, 68-73, e resta per me la più convincente); cf. anche Nosarti 1996, 131-208, spec. 137-140. Troppo sottile, direi, la lettura di Candili 2001, 172-188, cui tuttavia si deve un importante confronto (184-188) tra la struttura dell'epillio virgiliano e quella dell'episodio di Tiresia nell'*Inno V* di Callimaco.

Tale problematica compattezza diviene, in Ovidio, lo stimolo per un epilogo manieristico. Da Virgilio Ovidio deriva, in generale, l'idea di inserire un epillio nel corpo di un racconto grande⁶⁹; ma qui si parlerà del ripensamento particolare, e della riscrittura, dell' 'Aristeo' nell'ampio racconto che Ovidio dedica a Orfeo (*met.* X e XI 1-66).

Il mito di Orfeo, nelle *Metamorfosi*, è riproposto in modo da ricordare il modello virgiliano; ma l'originaria struttura è disaggregata; i suoi nuclei commoventi sono rimossi o svuotati del loro originario contenuto emotivo; viceversa, i passaggi del mito scorciati o sottaciuti nelle *Georgiche* divengono racconto pieno nel testo di Ovidio⁷⁰. Marco Fucecchi, in un importante articolo di alcuni anni fa, ha messo in evidenza il modo come Ovidio ha 'corretto' la struttura del racconto virgiliano:

- i. il mito del cantore è narrato dal narratore primario, quindi non da Proteo (che è presente nel libro XI, ma all'esterno della storia di Orfeo);
- ii. il mito del cantore è ora cornice e non inserto: esso contiene una compagine di storie d'amore infelici, che alcuni interpretano come 'figura' – miniaturizzazione – del racconto primario;
- iii. Aristeo non è nominato da Ovidio, cosicché la morte di Euridice è solo un motivo fiabesco, che non riceve un ampliamento patetico (qui «Orfeo non mira a realizzare un prototipo del dolore elegiaco») né investe di significato morale la storia narrata⁷¹.

In Ovidio Orfeo muore dopo aver introdotto in Tracia il costume della pederastia (X 83-85)⁷², ucciso dalle matrone ciconie (vv. 1-49). La sua storia si chiude a più mandate: prima l'Ebro porta via i resti del poeta, la testa e la cetra (vv. 50-53); poi è pietrificato il serpente che, a Lesbo, aveva aggredito la λύγεια κηφαλή (XI 54-60); ultimo è il quadro del cantore che passeggia nell'Oltretomba riunito alla sua amata (vv. 61-66).

In realtà la riscrittura ovidiana del mito di Orfeo conosce ancora un passaggio. Il libro XI, apertosi con la morte del cantore, si chiude, come le *Georgiche*, con un epillio: la storia di Esaco. Questo racconto (Ovid. *met.* XI 751-795) fa l'effetto di una appendice poiché si sviluppa di là da quella sentenza che fa da morale al libro (vv. 749-750), rispondendo con l'ultimo mito narrato (Ceice e Alcione) al primo (Orfeo e Euridice)⁷³. La storia di Esaco ha dunque i caratteri esterni dell'epillio (brevità, compiutezza, autonomia), ma anche quelli interni: il racconto è tenuto da un narratore secondario, che dall'attualità (l'apparire di uno smergo, vv. 751-754) muove all'indietro nel tempo, per poi risalire (quell'uccello discende da Ilo ed Assaraco etc., vv. 754-758)⁷⁴, raccontando un mito minore e poco noto (Esaco fratellastro e *alter ego* idillico di Ettore, vv. 758-766)⁷⁵. Il racconto del vecchio si dilata poi al centro, nel punto critico, là dove la storia corrisponde in buona parte a quella di Aristeo-Euridice-Orfeo (vv. 767-782); e si dilata per mezzo di strumenti tipici: un inserto, fatto di due similitudini consecutive (vv. 770-773)⁷⁶; e un discorso del colpevole (vv. 778-782) – appunto Esaco, responsabile della morte di Esperie –, il quale poi cerca di uccidersi gettandosi in mare. Di qui, con la metamorfosi in smergo dell'aspirante suicida (vv. 783-792), si ritorna all'attualità: il racconto termina con una studiata chiusura a cornice (vv. 751-754/793-795)⁷⁷.

Questo epillio-appendice non è d'altra parte isolato, in capo a *met.* XI, poiché esso ricapitola tutti i principali nuclei narrativi del libro, e cioè (procedendo a ritroso): Ceice-Alcione; Peleo e Teti; Troia;

⁶⁹ Fucecchi 2002, 88, 103.

⁷⁰ Questo aspetto è stato analizzato con particolare acutezza e dottrina da Perutelli 1995; per il ruolo giocato da Fanocle nella riscrittura ovidiana di Virgilio, cf. Santini 1992.

⁷¹ Fucecchi 2002, 103-113, spec. 103-106.

⁷² Perutelli 1995, 207-208.

⁷³ Cf. vv. 749-750 *Hos [i.e. Ceycen Alcyonenque] aliquis senior iunctim freta lata uolantes / spectat et ad finem seruatos laudat amores* e v. 64 [*Orpheus Eurydicesque*] *hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo*).

⁷⁴ Cf. Griffin 1997, *ad* vv. 756-758.

⁷⁵ Inoltre la versione che si legge qui, di questo mito, è probabilmente inventata da Ovidio in modo da aderire alle esigenze strutturali e di senso del suo racconto: cf. Griffin 1997, 271-272.

⁷⁶ La coppia di similitudini collocate al centro del racconto del vecchio ha l'effetto di dilatare il momento critico dell'inseguimento (con reminiscenze di rapimenti pregressi, di Dafne e di Aretusa in particolare: Galasso 2000, 1395-1396): le similitudini non concorrono cioè, come invece accade in Virgilio, a costruire una dialettica del senso.

⁷⁷ Così anche il racconto di Proteo in Virgilio: cf. Biotti 1994, *ad* v. 527, Perutelli 1995, 202.

Mida; morte di Orfeo⁷⁸. L'epillio di Esaco richiama, in chiusura di libro, ciascuno di questi racconti maggiori ad essi opponendosi con un particolare che è costitutivo del proprio sviluppo⁷⁹: l'effetto di 'sigillo' risulta allora sensibile proprio mentre si prepara, in questi stessi versi, il rilancio della materia troiana (libri XII-XIII)⁸⁰.

Ma particolarmente significativo, ai fini di questo studio, è il modo come l'epillio di Esaco stabilisce una opposizione interna con la macro-storia di Orfeo⁸¹. Nell'epilogo di *Metamorfosi* XI, infatti, posti di fronte a un finale (vv. 751-795) che bilancia l'inizio (vv. 1-66), assistiamo alla dislocazione e alla concentrazione in un breve racconto – appunto in un micro-epillio – dei principali motivi virgiliani che Ovidio aveva scartato nel comporre la propria versione della storia di Orfeo. Del narratore interno e delle similitudini al centro della storia si è detto; ma il fatto caratteristico è che l'epillio finale di *Georgiche* IV ritorna qui con l'emergere in primo piano della concupiscenza dell'incidente del dolore, e con Esaco che fonde in sé il ruolo aggressivo di Aristeo e il pathos di Orfeo.

Ovidio ha dunque scomposto il complesso 'cornice-inserito a contrasto', che trovava in Virgilio e che Virgilio aveva derivato da Catullo. Nelle *Metamorfosi*, il rapporto del micro-epillio di Esaco al grande racconto di Orfeo è quello di una complementarità a effetto, un effetto che consiste nell'inopinato ricomparire dei materiali virgiliani rimossi dal racconto di Orfeo e che rappresenta lo spostamento sul piano dell'arte di quel contrasto che nell'originale scaturiva dalla strutturazione dei contenuti.

Ovidio dà nel suo testo, separatamente e in nuove combinazioni, i costituenti della 'problematica compattezza' catulliano-virgiliana: tali costituenti – il racconto-cornice e il nucleo che con esso contrasta –, non formando più una dialettica che apre il senso all'interpretazione, richiedono ora al lettore dotto riconoscimento e godimento del gioco con le forme.

La vicenda di Esaco, questo epilogo-preludio con cui si completa il libro XI, corona la serie delle storie che precedono la materia troiana: ora l'epos metamorfico, come sottolinea un recente commentatore (Griffin 1997, 271), passa dal dominio del mito a quello della storia o quasi-storia. Il racconto di Esaco segna anche la fine dell'epillio romano come forma narrativa specifica, perfezionata dai *poetae noui* su base ellenistica, una forma esemplificata per noi, nella sua espressione più compiuta e feconda, dal carme 64, poi 'canonizzata' da Sileno nell'ecloga 6 e rinnovata da Proteo nell'epilogo delle *Georgiche*, dove l'epillio è iscritto nel corpo di un poema più grande. Ultima stazione di questa storia è l'epillio in miniatura di Esaco, di là dal quale ogni nuovo sviluppo – come conferma Marco Fucecchi in questo stesso volume – non è se non variazione e maniera.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agnesini 2007

A. Agnesini (ed.), *Il carme 62 di Catullo. Edizione critica e commento*, Cesena 2007.

Ampolo–Manfredini 2006⁴

C. Ampolo – M. Manfredini (edd.), *Plutarco. Le vite di Teseo e di Romolo*, Milano 2006⁴.

Armstrong 2006

Rebecca Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006.

Auerbach 1981⁹

E. Auerbach, *Madame du Chastel*, in id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., I, Torino 1981⁹, 253-284.

⁷⁸ Cf. *infra*, nt. seg. Un altro esempio di epillio che occorre nel finale di un libro con la doppia funzione di chiudere una cornice e di riepilogare una serie di storie è quello di Europa, a *met.* II 836-875: cf. Barchiesi 2005, 235-236, *ad* II 836-III 2nt., *ad* II 846-850nt., 874-875nt.

⁷⁹ Come Mida, Esaco, non ama la vita di città (cf. Galasso 2000, 1395), ma a differenza del re lidio è un personaggio solitario, idillico. Esaco è un eroe troiano di stirpe regale, ma il suo destino è opposto a quello di Ettore, che combatterà e morirà per difendere Troia. Esaco insidia Esperie, come Peleo Teti, ma è tanto sfortunato quanto quello fortunato. Nel tentativo di uccidersi Esaco è trasformato in uccello, come era accaduto ad Alcione (e prima ancora a Dedalione), ma mentre la metamorfosi di Alcione ristabilisce una condizione di esistenza felice, parallela a quella di Orfeo ricongiunto con Euridice, il *modus vivendi* dello smergo ne testimonia l'infelicità. Sul complesso di queste relazioni, cf. Griffin 1997, 270-271; Hardie 2002, 84-86, 247-249.

⁸⁰ Cf. Griffin 1997, 271 e *ad* vv. 256-258. Nel nome di Esaco si apre il libro XII (vv. 1-3).

⁸¹ La relazione è stata ovviamente notata dai commentatori (cf. Griffin 1997, *ad* vv. 775-777), ma non nei termini qui indicati.

Barchiesi 2005

A.Barchiesi (ed.), *Ovidio, Metamorfosi. Volume I (libri I-II)*, con un saggio introduttivo di Charles Segal e la traduzione di Ludovica Koch, Milano 2005.

Biotti 1994

A.Biotti (ed.), *Virgilio, Georgiche, Libro IV*, con il commento di A.Biotti e una introduzione di N.Horsfall, Bologna 1994.

Brunel 2004

P.Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris 2004.

Brillante 2002

M.Bettini – C.Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002.

Bühler 1960

W.Bühler (ed.), *Die Europa des Moschus. Text, Übersetzung und Kommentar*, Wiesbaden 1960.

Campbell 1991

M.Campbell (ed.), *Moschus, Europa: Edited With Introduction and Commentary*, Hildesheim-Zürich-New York 1991.

Candili 2001

L.Candili, *Viamque adfectat Olympo. Memoria ellenistica nelle «Georgiche» di Virgilio*, Milano 2001.

Clausen 1994

W.Clausen (ed.), *Virgil, Eclogues. With an Introduction and Commentary*, Oxford 1994.

Conte 2002

G.B.Conte, *Aristeo, Orfeo e le Georgiche: una seconda volta*, in id., *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2002.

Fantuzzi–Hunter 2002

M.Fantuzzi – R.Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.

Fernandelli 2006

M.Fernandelli, *Catullo 65 e le immagini*, in L.Cristante (cur.), *Atti del convegno internazionale: PHANTASIA. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni. Trieste, 28-30 aprile 2005*, «Incontri triestini di Filologia Classica», IV, 2004-2005, Trieste 2006, 99-150.

Friedländer 1912

P.Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Leipzig und Berlin 1912.

Fucecchi 2002

M.Fucecchi, *In cerca di una forma: vicende dell'epillio (e di alcuni suoi personaggi) in età augustea. Appunti su Teseo e Orfeo nelle Metamorfosi*, «MD» XXXIX, 2002, 85-116.

Gaisser 1995

Julia Haig Gaisser, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, «AJPh» CXVI, 1995, 579-616.

Galasso 2000

L.Galasso – G.Padavano – A.Perutelli, *Ovidio. Opere, II, Le Metamorfosi*. Traduzione di G.Padavano, introduzione di A.Perutelli, commento di L.Galasso, Torino 2000.

Gale 1991

Monica R.Gale, *Man and Beast in Lucretius and the Georgics*, «CQ» XLI, 1991, 414-426.

Gärtner 2008

T.Gärtner, *Die hellenistische Katalogdichtung des Phanokles über homosexuelle Liebesbeziehungen. Untersuchungen zur tendenziellen Gestaltung und literarischen Nachleben*, «Mnemosyne» LXI, 2008, 18-44.

Griffin 1997

A.H.F.Griffin (ed.), *A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI*, Dublin 1997.

Griffiths 1980

F.T.Griffiths, *The Structure and Style of the 'Short Epics' of Catullus and Virgil*, in C.Deroux (cur.), «Studies in Latin Literature and Roman History 2», Brussels 1980, 123-137.

Gutzwiller 1981

Kathryn Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Königstein/Ts. 1981.

Hardie 2002

Ph.Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.

- Harrison 1991
S.J.Harrison (ed.), *Vergil: Aeneid 10. With Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 1991 (rist. 1997).
- Hollis 1990
A.S.Hollis (ed.), *Callimachus: Hecale*, Oxford 1990.
- Hollis 2007
A.S.Hollis (ed.), *Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC-AD 20. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2007.
- Hopkinson 1988
N.Hopkinson (ed.), *A Hellenistic Anthology*, Cambridge 1988.
- Hunter 2006
R.Hunter, *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006.
- Kakridis 1949
J.Kakridis, *Homeric Researches*, Lund, 1949.
- Keuls 1981
E.Keuls, *La retorica e i sussidi visivi in Grecia e a Roma*, in E.A.Havelock-J.P.Hershbell (curr.), *Arte e comunicazione nel mondo antico: guida storica e critica*, trad. ital. a cura di E.Cingano, Roma-Bari 1981, 167-184.
- Klingner 1956
F.Klingner, *Catullus Peleus-Epos*, München 1956 (da cui si cita), poi in id., *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich und Stuttgart 1964, 156-224.
- Klingner 1963
F.Klingner, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, 1963.
- Knox 1990
P.Knox, *In Pursuit of Daphne*, «TAPhA» CXX, 1990, 183-202.
- La Penna 1962
A.La Penna, *Esiodo nella cultura e nella poesia di Virgilio*, in *Hésiode et son influence*, «Fondation Hardt. Entretiens sur l'antiquité classique», VII, Genève 1962, 215-252 (da cui si cita), poi in G.Arrighetti (cur.), *Esiodo. Letture critiche*, Milano 1975, 214-141.
- La Penna-Grassi 1971
A.La Penna – C.Grassi (edd.), *Virgilio. Le opere. Antologia*, Firenze 1971 (rist. 1990⁴).
- Manakidou 1993
Flora Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerk in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart 1993.
- Mynors 1990
R.A.B.Mynors (ed.), *Virgil, Georgics: Edited With a Commentary*, Oxford 1990.
- Nagy 1992
G.Nagy, *Mythological Exemplum in Homer*, in D.L.Selden – R.Hexter (curr.), *Innovation in Antiquity*, New York-London 1992, 311-331.
- Norden 1934
E.Norden, *Orpheus und Eurydice. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil*, «SPAW» XII, 1934, 626-683 (da cui si cita), poi in id., *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, Berlin 1966, 468-532.
- Nosarti 1996
L.Nosarti, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova 1996.
- Nuzzo 2002
G.Nuzzo 2003 (ed.), *Gaio Valerio Catullo, Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palermo 2003.
- O'Hara 1996
M.M.O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor 1996.
- Otis 1963
B.Otis, *Vergil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963.
- Paschalis 1993
M.Paschalis, *Two Implicit Myths in Virgil's Sixth Eclogue*, «Vergilius» XXXIX, 1993, 25-29.

Perutelli 1979

A.Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.

Perutelli 1980

A.Perutelli, *L'episodio di Aristeo nelle Georgiche: struttura e tecnica narrativa*, «MD» IV, 1980, 59-76.

Perutelli 2000

A.Perutelli, *Il mito di Orfeo tra Vigilio e Ovidio*, in *Atti del Convegno internazionale Intertestualità: il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche. Cagliari, 24-26 novembre 1994*, «Lexis» XIII, 2000, 199-212.

Ravenna 1974

G.Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina» dell'Università di Padova, III, 1974, 1-52.

Segal 1995

Ch.Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. ital a cura di D.Morante, Torino 1995.

Santini 1992

C.Santini, *La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio*, «GIF» XLIV 1992, 173-181.

Schissel von Fleschenberg 1913

O.Schissel von Fleschenberg, *Die Technik des Bildeinsatzes*, «Philologus» LXXII, 1913, 83-114.

Schmiel 1981

R.Schmiel, *Moschus' Europa*, «CPh» LXXVI, 1981, 261-272.

Spitzer 2006²

L.Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. ital. a cura di V.Poggi, Bologna 2006².

Thomas 1988

R.F.Thomas, (ed.), *Virgil, Georgics*, 2 voll., Cambridge 1988.

Willcock 1964

M.Willcock, *Mythological Paradeigma in the Iliad*, «CQ» XIV, 1964, 141-154.