



Classe di Lettere e Filosofia

Corso di perfezionamento in
Scienze dell'Antichità

XXXVII ciclo

Riscrivere sé stessi
Dinamiche autoallusive in Virgilio

Settore Scientifico Disciplinare LATI-01/A (già L-FIL-LET/04)

Candidato

dr. Francesco GROTTA

Relatori

Prof. Alessandro SCHIESARO

Prof. Gianpiero ROSATI

Anno accademico 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE	3
1. <i>RESPICERE, PROSPICERE</i> : LEGGERE UN'OPERA IN MOVIMENTO	13
1.1. La fine e l'inizio: il congedo delle <i>Georgiche</i>	14
1.2. Tra <i>Bucoliche</i> e <i>Georgiche</i> : tre autoallusioni	16
1.2.1. Il cosmo e le sue parti	16
1.2.2. Il grano e il loglio	17
1.2.3. Rugiada all'alba	19
1.3. Confini permeabili, figure di transizione	22
1.3.1. Dalla decima ecloga alle <i>Georgiche</i> : un confine permeabile	22
1.3.2. Traversare il confine: Silvano, Pan e le Driadi	25
1.4. Tre racconti progressivi	30
1.4.1. Aretusa	30
1.4.2. Il Mincio	37
1.4.3. L'Eufrate	41
2. ENEA: ARISTEO, ORFEO, PASTORE	45
2.1. Enea come Aristeo	46
2.1.1. Nettuno e Aretusa	47
2.1.2. L'approdo cartaginese e l'antro di Proteo	48
2.1.3. Madri aiutanti, madri crudeli: Venere e Cirene	52
2.1.4. Due banchetti a palazzo: Didone e Cirene	53
2.1.5. Ulteriori analogie	56
2.2. Enea come Orfeo	56
2.2.1. <i>Nec respexi</i> : Enea ed Euridice	57
2.2.2. Enea e Didone	69
2.2.3. Enea e Anchise	71
2.2.4. <i>Bis Stygios innare lacus, bis nigra uidere Tartara</i> : di nuovo gli inferi	74
2.3. Enea pastore: miopia bucolica	82
2.3.1. L'incontro con Venere	83
2.3.2. L'incontro con Didone	86
2.3.3. <i>Si mens non laeua fuisset</i>	87
2.3.4. Riscrivere il paradigma pastorale	90

3. DIDONE: ERO, DAFNI E GLI AMANTI DELL'OTTAVA ECLOGA	95
3.1. Didone, Ero ed Enea anti-Leandro	95
3.2. Didone e Dafni	111
3.3. L'ottava ecloga sulle scene di Cartagine	113
4. CIRCE E LA CONTADINA: UNA METAMORFOSI NASCOSTA?	129
5. VIRGILIO CONTRO VIRGILIO: NUMANO, ASCANIO E APOLLO	141
5.1. Numano e le <i>Georgiche</i>	142
5.2. Rispondere per le rime: Ascanio tra <i>Bucoliche</i> e aspirazioni epiche	147
5.3. Il richiamo di Apollo e la <i>recusatio</i> di Titiro	151
5.4. Altre implicazioni bucoliche	155
5.5. Sentimenti contrastanti	159
6. SIMILITUDINI E VARIANTI	161
6.1. L'alveare e la fucina	162
6.1.1. Le api	163
6.1.2. I Ciclopi	166
6.2. Il duello dei tori	170
6.2.1. L'onda	173
6.2.2. Il toro	175
6.2.3. Il duello	176
6.3. Varianti di stile	181
7. IL CANTO DI IOPA	187
7.1. Il canto di Iopa e l'opera di Virgilio	188
7.2. Climene, Atlante, Iopa: una genealogia letteraria	194
7.3. Iopa e Virgilio	197
CONCLUSIONI	201
BIBLIOGRAFIA	205

INTRODUZIONE

Citare se stessi fa sempre un certo che.

Vitaliano Trevisan, *Works*

Le tre opere di Virgilio intrattengono tra loro un fitto dialogo, alimentato da parole, immagini e nuclei tematici condivisi. Ogni scrittore, antico e moderno, e più in generale ogni artista, tende in una certa misura a ripetersi; ma Virgilio lo fa con una frequenza e un'evidenza tali da rendere questo fenomeno peculiare e, a quanto sembra, senza precedenti nella letteratura antica¹. Quelle che di volta in volta sono state chiamate 'ripetizioni', 'riprese', 'autoimitazioni', 'autocitazioni', 'autoallusioni', o ancora forme di 'memoria interna' e di 'orecchio interno', connettono capillarmente le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* – in modo particolarmente evidente l'*Eneide* alle due opere precedenti – creando un sistema intra-autoriale che si affianca ai rapporti inter-testuali con le opere di altri autori. La ricerca proposta in questa tesi nasce dalla convinzione che questa forma di intertestualità interna, tradizionalmente trascurata, o comunque subordinata rispetto a quella 'esterna'², sia carica di implicazioni interpretative e, in quanto tale, meriti uno studio autonomo.

Queste 'ripetizioni' – scelgo provvisoriamente questo termine – vanno distinte da un tipo specifico di ripetizioni caratteristico dell'*Eneide*, cioè le espressioni formulari (o paraformulari) che Virgilio imita, stilizzandole, come tratto distintivo dell'epica omerica e della tradizione che ne discende³. Tuttavia, gli studi virgiliani hanno tradizionalmente considerato le ripetizioni interne all'*Eneide*, formulari e non, assieme a quelle tra le diverse opere. È quindi utile ripercorrere in breve i principali contributi che hanno discusso questo tema.

I primi esegeti di Virgilio mostrano una qualche consapevolezza di tali ripetizioni, come traspare da alcuni passi dei commentatori antichi e dei *Saturnalia* di Macrobio; tuttavia, il loro interesse si limita a questioni retoriche e, talvolta, testuali⁴. Probo, ad esempio, sembra aver riconosciuto la tendenza di Virgilio a ripetersi con alcune variazioni (*consuetudo ... mutandi*)⁵. Come vedremo nel corso di questo lavoro, Servio nota talvolta dei parallelismi tra le opere virgiliane, ma senza attribuire loro alcun rilievo interpretativo. Il

¹ Cfr. e.g. Marouzeau 1931, 257; Briggs 1980, 6; Most 2001, 156. Briggs 1988 offre una sintesi sulle 'ripetizioni' virgiliane (cfr. anche Knox 2014). Moskalew 1982, 1-20 presenta un ottimo quadro d'insieme sulle ripetizioni interne all'*Eneide*.

² La tendenza è confermata anche dall'ultimo, importante studio complessivo sull'intertestualità nell'*Eneide*, Farrell 2021.

³ Sulla formularità virgiliana è fondamentale Moskalew 1982 (spec. 55-72 sul rapporto con la tradizione epica e sull'importanza della mediazione ellenistica, in particolare di Apollonio). Sui tratti innovativi della formularità virgiliana e sulla sua funzionalizzazione a fini 'drammatici', cfr. Conte 1974¹, 42 n. 26; Conte 2002c, 108-110 e 2002d, 142-143. Sulle differenze tra formularità e ripetizione, con particolare riferimento a Lucrezio, cfr. Schiesaro 1990, 47-53.

⁴ Moskalew 1982, 2-5.

⁵ L'opinione di Probo è riportata da Serv. Dan. *Aen.* 9.814, a proposito di *uastos quatit aeger anhelitus artus* ~ 5.432 *fessos quatit aeger anhelitus artus*. Sul senso non del tutto perspicuo dello scolio, in cui si discute la possibile variante *acer* al posto di *aeger* in uno dei due passi, cfr. Berti 2021, 32 con n. 3.

disinteresse per questo fenomeno è una tendenza che si estende in genere ai commentatori moderni, che per lo più registrano i paralleli verbali, senza però esplorarne le possibili implicazioni. Del resto, come notava già T. S. Eliot nel 1928, questa sembra una propensione dei critici di ogni epoca, pronti a rintracciare i debiti di un poeta verso i suoi predecessori o contemporanei, ma inclini a trascurare quelli che un poeta ha nei confronti delle proprie opere precedenti⁶.

Il tema delle ripetizioni virgiliane ha assunto rilevanza nell'Ottocento in prospettiva ecdotica. Editori come Peerlkamp e Ribbeck, accentuando una tendenza avviata già due secoli prima da Nicolaas Heinsius, ritennero interpolate molte delle ripetizioni virgiliane, sia interne alla stessa opera sia tra opere diverse, e un forte sospetto caratterizzò in generale l'atteggiamento dei virgilianisti per tutto il secolo⁷, con significative ripercussioni anche nel Novecento. A questo pregiudizio si oppose, benché con molta prudenza, Ernst Albrecht (1881), sostenendo che la ripetizione di per sé non costituisse un motivo sufficiente per ricorrere all'atetesi: troppo elevato, infatti, è il numero di ripetizioni perché possano essere tutte interpolazioni; per di più, Virgilio sembra ripetersi non senza una ragione⁸. I successivi editori di Virgilio hanno sensibilmente limitato l'espunzione di versi ripetuti⁹.

Vari studi prodotti nella prima metà del Novecento hanno esaminato da diversi punti di vista la ripetizione come aspetto costitutivo della poesia virgiliana, che coinvolge fatti di suono e ritmo, singole parole, locuzioni, versi o intere porzioni di testo. Nonostante il metodo e gli esiti spesso discutibili, va ricordato innanzitutto l'imponente saggio di François Roiron sulla *imagination auditive* di Virgilio (1908)¹⁰. Roiron si proponeva di dimostrare l'esistenza di certi meccanismi di «influence de Virgile sur lui-même», inconsci, che avrebbero portato il poeta a ripetersi e ad associare alcune parole in virtù della loro prossimità fonica (Roiron parla per la precisione di «contamination phonético-sémantique»¹¹). In un contributo del 1931, Jules Marouzeau trattò invece della ripetizione verbale, considerando espressioni o gruppi di parole riprese a breve o lunga distanza, anche tra opere diverse. Secondo Marouzeau, Virgilio era portato a ripetersi di frequente, talvolta in modo ricercato, talvolta quasi ossessivamente, «par l'effet d'une prédisposition et comme d'une hantise»¹², ma per lo più con effetti artistici. Ad analoghe conclusioni giunge l'ampio studio di Francis Newton dedicato alla ripetizione di singole parole a breve distanza (1953). L'argomento attirò inoltre l'interesse di Jackson Knight, secondo il quale Virgilio creava nuove espressioni

⁶ Eliot 1928, 255 [= 2015, 386]: «The debt of every poet to his predecessors and contemporaries is a scent eagerly sniffed and followed by every critic; but the debts of poets to their own earlier work are apt to be overlooked». Rubo la citazione da Burbidge 2007, 1.

⁷ Emblematico il caso di Kvíčala 1878.

⁸ Albrecht 1881, spec. 402-408 sui versi ripetuti tra *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*.

⁹ Moskalew 1982, 9 n. 13 riporta questi dati relativi alle ripetizioni interne all'*Eneide*: Ribbeck atetizza ben 27 versi; Conington (1863-1871) solo 11; Hirtzel (1902) 14; Sabbadini (1930) 12; Mynors (1969) 13; Geymonat (1973¹) 12. Conte (2009¹ e 2019²) si dimostra in linea con gli editori più recenti.

¹⁰ Importante la recensione di Sabbadini 1909.

¹¹ Roiron 1908, I-IV.

¹² Marouzeau 1931, 257.

ritornando con la memoria su concetti e frasi già formulati, spesso guidato da associazioni ritmiche e sonore¹³.

Tutt'altra impostazione ha il saggio pubblicato da John Sparrow nel 1931, *Half-Lines and Repetitions in Virgil*. Com'è evidente fin dal titolo, Sparrow studia le ripetizioni virgiliane insieme agli emistichi dell'*Eneide*, cioè i versi incompleti («half-lines»), e mette entrambi in relazione con l'incompiutezza dell'opera. Sparrow avanza l'ipotesi che molte tra le ripetizioni, a suo giudizio prive di un apparente fine artistico, corrispondano in realtà a *tibicines*, cioè a quei 'puntelli' provvisori che, secondo la nota testimonianza della *Vita* donatiana (VSD 24), Virgilio avrebbe lasciato in parti del poema destinate a una futura revisione, impedita poi dalla morte¹⁴. Sparrow, secondo il quale Virgilio possedeva una «repetitive mind» (p. 60), propone una distinzione tra diversi tipi di ripetizione («unconscious repetition», «effective repetition», «inevitable repetition» ecc.); dopo aver considerato quelle interne alle *Bucoliche*, alle *Georgiche* e infine tra queste due opere (pp. 72-79), cataloga alcuni esempi di ripetizione intenzionale di tipo omerico nell'*Eneide* ('epic repetition'); rimarca però le differenze che separano la formularità omerica da quella virgiliana (pp. 79-88) e distingue le ripetizioni formulari da quelle che sarebbero invece riconducibili all'incompiutezza del poema (pp. 88-111), cioè porzioni di testo particolarmente estese o che comunque tradirebbero segnali di provvisorietà. Benché in ultima analisi insoddisfacente¹⁵, e viziato dal pregiudizio sull'incompiutezza delle sezioni ripetute, il tentativo di Sparrow di distinguere tra ripetizioni 'omeriche' e 'non omeriche' rappresenta un passo in avanti rispetto a una tendenza diffusa negli studi virgiliani a considerare *tutte* le ripetizioni come imitazioni della formularità omerica¹⁶. Questa tesi soggiaceva anche alla dissertazione di Friedrich Gladow, di dieci anni precedente (1921), che si proponeva di esaminare i modi in cui Virgilio imita sé stesso all'interno delle sue opere e tra di esse, nonché di confrontare i risultati di tale indagine con le forme di ripetizione che caratterizzano l'*Appendix Vergiliana*, al fine di confermare o negare la paternità di alcuni componimenti¹⁷.

Sparrow notava inoltre come la presenza di passi simili o identici nelle opere virgiliane avesse contribuito a perturbare la tradizione del testo, facilitando corruzioni e interpolazioni¹⁸. La presenza di numerosi errori dovuti all'interferenza di passi simili è in effetti caratteristica della tradizione del testo virgiliano. Secondo un principio formulato da Remigio Sabbadini, «poeta uariat, librarii iterant»: quando

¹³ Cfr. Knight 1941; 1944; 1966³ [1944¹], 225-231 e *passim*, spec. 259, 298-299 e 305.

¹⁴ Sui *tibicines* cfr. ora Grazzini 2019.

¹⁵ Moskalew 1982, 13-14.

¹⁶ Su questa tendenza, cfr. Moskalew 1982, 1. Così già, ad esempio, Albrecht 1881. Most 2001, 158 ipotizza che anche le 'autocitazioni' virgiliane tra un'opera e l'altra possano spiegarsi come stilizzazioni della formularità omerica: «Perhaps Virgil, who of course knew these Homeric repetitions, misunderstood them as tokens of an individual oeuvre; or perhaps he simply saw in them a poetic device that he could refunctionalize to an entirely new purpose, the establishment of a unique poetic personality on the basis of textual memory».

¹⁷ Gladow (1921, 59-87) assegna a Virgilio il *Culex* e la *Copa*, mentre nega la paternità virgiliana della *Ciris*. Resta necessariamente ai margini di questo lavoro l'importante questione dei rapporti tra le 'autocitazioni' virgiliane e le citazioni virgiliane nei componimenti dell'*Appendix*. Rimando alla discussione di Peirano 2012, 173-204 sulla *Ciris* come 'falso intenzionale' che intende consapevolmente prefigurare le opere virgiliane; particolarmente significativa è l'esibita ripetizione di *georg.* 1.406-409 nella '*sphragis*' del poemetto (539-541), su cui cfr. *ivi*, 194-195.

¹⁸ Sparrow 1931, 111-154.

Virgilio ripete un nesso, una frase o un verso già utilizzato nelle sue opere, lo fa di solito introducendo una variazione, mentre i copisti tendono a eliminare le differenze e uniformare il testo¹⁹. Emanuele Berti ha recentemente studiato questo fenomeno in modo sistematico, dimostrando la validità del principio ecdotico formulato da Sabbadini e discutendo puntualmente una cinquantina di casi in cui la sua applicazione è fruttuosa per identificare corruzioni dovute all'iterazione mnemonica dei copisti o all'interferenza di *loci similes*²⁰.

Ad esiti particolarmente infelici ha condotto lo studio delle ripetizioni nell'ambito della *Prioritätskritik*. Alcuni studiosi, in particolare Kläre Mylius, in una dissertazione del 1946, e più di recente Thomas Berres, in una monografia sulla *Entstehung* dell'*Eneide* (1982), hanno provato ad applicare il criterio correntemente noto come 'legge di Axelson' (tra due passi in cui un'espressione o un verso si trovano ripetuti, va considerato cronologicamente precedente quello in cui tale espressione o verso è più coerente al contesto)²¹ per provare a stabilire l'ordine di composizione dei libri dell'*Eneide*. Simile metodo è stato applicato anche per decidere la priorità compositiva tra la parte finale delle *Georgiche* – l'epillio di Aristeo, che alcuni studiosi, dando credito a una notizia di Servio, ritengono appartenere a una 'seconda edizione' del poema, successiva alla morte di Cornelio Gallo (26 a.C.)²² – rispetto ad alcuni libri dell'*Eneide*, in particolare il primo, il secondo e il sesto, con i quali l'epillio condivide molto materiale verbale. Sulla base di argomentazioni spesso soggettive e pregiudiziali, si è così talvolta arrivati a sostenere la priorità compositiva dei tre libri dell'*Eneide* rispetto al finale delle *Georgiche*²³.

Ciò che, invece, la tradizione degli studi ha a lungo trascurato è l'indagine degli effetti artistici e della portata interpretativa che tali ripetizioni assumono nell'opera virgiliana. Giorgio Pasquali, nel suo articolo fondativo sull'arte allusiva (1942), attirava l'attenzione anche su questo aspetto: «rimane ancora da studiare che fine Virgilio si sia proposto dove cita versi propri, di opere precedenti o di libri precedenti della medesima opera, come essi nel contesto nuovo acquistino un valore evocativo»²⁴.

¹⁹ La formula è enunciata per la prima volta in Sabbadini 1930, I, 173 *in app.* a *georg.* 4.173 (passo di cui discuteremo in §6.1.2) e riproposta in altri punti dell'edizione: cfr. Berti 2021, 28 con n. 1.

²⁰ Berti 2021. L'appendice (Berti 2022) raccoglie e categorizza numerosi casi in base al grado di sicurezza con cui il fenomeno è identificabile.

²¹ Al criterio si faceva ampio ricorso già nell'Ottocento, ma la formulazione a cui si fa ora riferimento è quella di Axelson 1960. Sui limiti di questo metodo, cfr. e.g. Moskalew 1982, 10-11 con n. 18; Most 1987, 202-204; Dell'Aversano, Grilli, Nervi 2015.

²² Serv. *ecl.* 10.1 e *georg.* 4.1: dopo il suicidio di Gallo nel 26 a.C. (quando si ritiene già avviata la composizione di alcuni libri dell'*Eneide*), Virgilio avrebbe sostituito le *laudes Galli* originariamente contenute nel quarto libro delle *Georgiche* con la *fabula Aristaei* o con il solo mito di Orfeo. Per una sintetica disamina dei nodi problematici della questione, cfr. Jacobson 1984, spec. 271-279 (che dà credito a Servio); cfr. inoltre, da ultimo, Lentano 2025. Personalmente, sono persuaso dalle argomentazioni di Conte 2002b (= 2007, 122-149; cfr. Conte 2013, 95-98): la notizia serviana può contenere un nucleo fattuale, ma l'epillio di Aristeo nel suo insieme non può appartenere a una 'seconda edizione' delle *Georgiche*, in quanto strutturalmente connesso al disegno complessivo del poema.

²³ Mylius 1946, 4-9 e 15-17; Büchner 1955-1958, 1316-1318 [= 1963, 366-368]; Richter 1957; Berres 1982, 110-128 e 282-314; Setaioli 1969, 1999 e 2014. Horsfall 1995b, 87 giudica a ragione «profoundly improbable» tali tentativi; cfr. Harrison 1986, 319; Timpanaro 1986, 165-166 n. 9. Otis 1964, 408-413 e Niehl 2007 argomentano, al contrario, per la posteriorità dei libri dell'*Eneide* rispetto a *georg.* 4. Ma il ricorso al criterio 'axelsoniano' per giudicare più o meno congruenti al contesto le ripetizioni virgiliane è viziato nei suoi presupposti. Cfr. Moskalew 1982, 9-12.

²⁴ Pasquali 1942, 186.

Un contributo fondamentale per la comprensione di questo fenomeno è arrivato con la monografia di Walter Moskalew, dedicata alle ripetizioni interne all'*Eneide* (1982). Moskalew distingue la formularità omerica – che Virgilio rilegge attraverso Apollonio Rodio e i suoi predecessori latini, in particolare Ennio e Lucrezio²⁵ – dalle ripetizioni utilizzate a fini espressivi, che contribuiscono all'architettura generale del poema, istituendo una trama di corrispondenze tra punti diversi dell'opera. L'appendice del saggio offre un elenco esaustivo delle ripetizioni riscontrabili nelle e tra le opere virgiliane. Moskalew non tratta programmaticamente di quelle tra *Bucoliche* e *Georgiche*, *Bucoliche* ed *Eneide*, *Georgiche* ed *Eneide*, pur riconoscendo che possono arricchire la tessitura e il significato dell'*Eneide* stessa²⁶. Sul tema delle autocitazioni è tornato in anni più recenti anche Rüdiger Niehl in *Vergils Vergil: Selbstzitat und Selbstdeutung in der Aeneis* (2002)²⁷.

Il principale contributo sui rapporti tra le *Georgiche* e l'*Eneide* è rappresentato dalla monografia di Ward Briggs Jr., *Narrative and Simile from the Georgics in the Aeneid* (1980). Tema specifico del saggio sono le similitudini dell'*Eneide* che riprendono versi o gruppi di versi dalle *Georgiche*: un fenomeno, nota Briggs, senza paralleli nelle opere dell'antichità. Lo studio si compone di due parti: nella prima (pp. 11-29), Briggs conclude che 15 similitudini georgiche danno origine a 19 similitudini nell'*Eneide*, quasi tutte attinte dal patrimonio poetico precedente (Omero, Apollonio Rodio e Lucrezio) e riadattate dal punto di vista linguistico e narrativo ai rispettivi contesti; il secondo e più consistente capitolo (pp. 30-96) esamina 15 porzioni narrative delle *Georgiche* che offrono soggetti di comparazione per 33 delle 160 similitudini dell'*Eneide* – un quinto del totale, che diventa quasi un terzo se si considerano solo le similitudini di una certa estensione. Al netto di alcune affermazioni²⁸, lo studio offre un'affidabile rassegna ragionata dei casi in oggetto d'esame, insistendo soprattutto sui tratti di continuità tra le due opere²⁹. In parallelo a questo

²⁵ I frammenti degli *Annales* permettono solo ipotesi prudenti (ivi, 55-57). Su ripetizione e formularità in Lucrezio (ivi, 57-60), cfr. Schiesaro 1990.

²⁶ Moskalew 1982, 20, premettendo la discussione di due esempi (18-20; vedi §5.1 n. 44). Il riconoscimento assume però i toni di un'*occupatio*: «... the repetitions from Vergil's published works may enrich the texture and meaning of his poem. It is an interesting and potentially fruitful line of inquiry, but it probably would not tell us more about Vergil's technique than would the repetitions within the *Aeneid*. The frequency of external repetition is not likely to yield useful information about the relationship between repetition and style. Nor would conclusions about the function of external repetition suffice to challenge the validity of what may be observed about internal repetition. Should we find repetition from the other poems for the most part meaningless, it would merely confirm the assumption that Vergil borrows freely from his own works, but have little bearing on his practice within a poem. On the other hand, should many of these repetitions serve a poetic design, they could corroborate similar conclusions about internal repetition, but they would be irrelevant, if internal repetition were found to be singularly lacking in artistic intent».

²⁷ Spec. Niehl 2002, 185-201 su *Georgiche* ed *Eneide*. Gli apporti dello studio non sono però molto innovativi: si veda la recensione di Casali 2002.

²⁸ In particolare, è discutibile l'affermazione di Briggs 1980, 98 che, rovesciando l'ipotesi (senz'altro errata) di Sparrow 1931, arriva a dire: «these longer passages in the *Aeneid* that recall the *Georgics* appear most frequently in those books which we know were finished earliest. They seem not at all "props" to sustain the narrative flow during the initial stages of composition; some appear rather to be elements added during the latter stages of composition ... If these elements were not added late, we should expect more of them in the remaining books of the *Aeneid*».

²⁹ Sul tema delle similitudini, non ho potuto consultare K. C. Schell, *Vergil's Self-Referential Simile: Thematic Construction through Internal Allusion in the Aeneid*, Diss., Brown University, Providence (RI) 2009.

studio, Briggs ha pubblicato un articolo che censisce 51 casi di ripetizione verbale tra le *Georgiche* e l'*Eneide*, ribadendo la tesi che, ben lungi dall'essere *tibicines*, tali passi servono a collegare di proposito i due poemi³⁰.

Il tema delle ripetizioni verbali ha continuato a interessare i virgiliani, che negli anni successivi hanno prodotto alcuni importanti contributi alla comprensione di specifiche questioni o specifici passi che saranno di volta in volta richiamati nei capitoli di questo lavoro³¹. Una menzione particolare spetta alla tesi dottorale di James Burbidge (2007), dedicata alle allusioni alle *Bucoliche* e alle *Georgiche* presenti nell'*Eneide*³². Burbidge dimostra la loro importanza per l'interpretazione del poema e per la caratterizzazione di alcuni personaggi dell'opera, spesso insistendo sugli effetti patetici, e invita a considerare le allusioni 'interne' al pari di quelle 'esterne'.

Un impulso importante allo studio di questo fenomeno è venuto infine dall'interesse per l'intratestualità, promosso in anni recenti soprattutto dalla pubblicazione di due volumi collettanei, il primo curato da Alison Sharrock e Helen Morales nel 2000, il secondo da Stephen Harrison, Stavros Frangoulidis e Theodore Papanghelis nel 2018. I contributi raccolti in entrambi i volumi impiegano la categoria di 'intratestualità' in vario modo, per definire diverse forme di relazione tra parti di uno stesso testo o tra testi diversi di uno stesso autore, con varie posizioni anche in merito all'intenzionalità autoriale³³. L'eterogeneità degli approcci riflette una fondamentale debolezza nella teorizzazione dell'intratestualità; la mancanza di una delimitazione netta del concetto ne rappresenta contemporaneamente il limite (in quanto categoria non ben definita rispetto all'*intertestualità*) e il punto di forza (per la flessibilità del suo utilizzo)³⁴. In ogni caso, un merito fondamentale di questi studi è quello di aver portato l'attenzione su relazioni testuali tradizionalmente meno indagate e meno discusse rispetto a quelle tra testi di diversi autori.

Raccogliendo gli stimoli di questi studi, con il presente lavoro mi propongo di indagare alcuni aspetti del dialogo intertestuale tra le tre opere di Virgilio. Partendo dai rapporti tra le *Bucoliche* e le *Georgiche* (§1), estenderò l'analisi a quelli tra l'*Eneide* e le due opere precedenti, trattati nei sei capitoli che costituiscono la parte principale del lavoro (§§2-7). Un presupposto fondamentale dell'indagine è che le opere virgiliane

³⁰ Briggs 1981-1982. Cfr. inoltre i due brevi contributi Briggs 1979 e Briggs 1992.

³¹ Menziono in particolare: Bocciolini Palagi 1990; Nelis 1992; Gale 2003 (vedi §2). Wills 1996 è uno studio fondamentale sulla ripetizione verbale come figura allusiva in casi di geminazione, poliptoto, 'modification' e parallelismo (secondo la categorizzazione dello studioso). Un caso interessante per la prospettiva di questa tesi coinvolge *ecl.* 5.55-56 *Nymphae*, / *Dictaeae Nymphae* ~ *georg.* 4.321 *mater*, *Cyrene mater* ~ *Aen.* 8.71 *Nymphae*, *Laurentes Nymphae* (Wills 1996, 51-52, con l'aggiunta di Nelis 1998; per un caso simile, cfr. §1.4.2 n. 140). Naturalmente, considerare la sola ripetizione verbale è una prospettiva limitante. Studi fondamentali sull'*Eneide* hanno insistito sulla ripetizione di temi e immagini: mi limito a ricordare Pöschl 1950 [1977³], Putnam 1965¹ [1988²] e Hardie 1986. Sulle dinamiche di ripetizione e regressione nell'*Eneide* cfr. Quint 1993, 50-96 e Schiesaro 2003.

³² Devo alla cortesia dell'autore e di Damien Nelis se ho potuto prenderne visione e tenerne conto per questo lavoro. Un capitolo è consultabile all'indirizzo: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:16e87fbf-7d87-43fb-bcea-4b8cb7871a0c/download_file?file_format=pdf&safe_filename=PDF%2Bversion&type_of_work=Book+section.

³³ Per Virgilio cfr. in particolare Keith 2018, che interpreta in termini metapoetici il lessico bovino nelle tre opere virgiliane.

³⁴ Cfr. Cannizzaro, Galfré 2019, che parlano di un «fruttuoso empirismo».

costituiscano, nel loro insieme, un unico spazio poetico³⁵, creato da specifiche relazioni testuali che contribuiscono in modo significativo alla costruzione del senso e che, in quanto tali, meritano di essere indagate di per sé. Per certi versi, le tre opere si pongono in un rapporto di continuità (§1)³⁶, e leggerle come un *continuum* permette di valorizzare alcuni aspetti del loro dialogo; altri emergono invece considerando le tre opere come testi distinti, rappresentativi di generi letterari diversi e altrettante tappe della carriera poetica di Virgilio. Poiché resta utile distinguere l'allusività interna a una stessa opera dall'allusività tra opere diverse, ho quindi preferito, per esigenze di chiarezza, limitare l'uso di *intratestualità* ai rapporti interni a una stessa opera, parlando invece di *intertestualità* per i rapporti tra le opere. Uso 'autoallusività' (già nel sottotitolo) sostanzialmente come sinonimo meno ingombrante di 'intertestualità intra-autoriale'. Non è una preoccupazione primaria di questo lavoro cercare di stabilire, di volta in volta, cosa costituisca e cosa non costituisca un'allusione³⁷; tendo però a preferire 'allusione' per indicare fenomeni di contatto verbale di una certa estensione, quindi marcati, e dal mio punto di vista significativi per le prospettive di senso che schiudono³⁸.

Punto di partenza in ogni capitolo è in genere l'analisi ravvicinata di due o più passi connessi per via autoallusiva. L'indugio sui dettagli mi è sembrato a maggior ragione necessario – e spero risulti, almeno in parte, giustificato – nei casi in cui il contatto verbale è stato rilevato (talvolta con un semplice «cfr.») ma non interpretato. Ho utilizzato questi casi di contatto verbale marcato come 'citazioni guida'³⁹ per esplorare le implicazioni del rapporto tra i testi, allargando in modo concentrico la prospettiva e valorizzando, a sistema con le 'citazioni guida', anche contatti verbali più discreti, consonanze tematiche o altre forme di relazione.

Al termine 'ripetizione' ho spesso preferito quello di 'riscrittura' (fin dal titolo), che contempera al concetto di reiterazione e ripetitività quello – possibile, non necessario – di variazione. La scelta riflette l'interesse a valorizzare sia i fenomeni di risemantizzazione (alcune parole ripetute cambiano significato), sia le varianti che Virgilio introduce nelle sezioni 'ripetute' tra un'opera all'altra. Queste variazioni, spesso trascurate, rispondono in parte a esigenze di adeguamento contestuale, ma aprono spesso cruciali spazi di interpretazione e possono talvolta essere lette come segnali di un ripensamento stilistico (§6).

Un'interpretazione dinamica delle autoallusioni implica anche un continuo ripensamento dei rapporti 'temporali' che correlano i tre testi e le loro singole parti. *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* non sono solamente tre momenti di una carriera poetica ascendente, cioè opere che si pongono l'una dopo l'altra e per certi aspetti vogliono essere lette secondo quest'ordine, ma anche testi 'bifronti', che guardano contemporaneamente avanti e indietro, chiedendo al lettore di fare lo stesso (§1), e testi legati tra loro da rapporti di 'cronologia intertestuale' relativa. Per fare giusto due esempi: l'*Eneide* si pone come antecedente

³⁵ Theodorakopoulos 1997, 156: «one poetic space».

³⁶ Sul concetto di continuità tra opere cfr., in riferimento a Ovidio, Barchiesi 1986.

³⁷ Preoccupazione invece importante in Burbidge 2007.

³⁸ Tengo come bussola i criteri – relativi – di *markedness* e *sense* di Fowler 1997, 19-20 [= 2000, 121-123]. Schiesaro 1997, 76 n. 1: «Lo spartiacque tra allusione e intertestualità è soggettivo, ma la distinzione è comunque utile, a patto che si considerino i due termini come punti discreti di un *continuum*, non come opzioni alternative».

³⁹ Alludo all'uso di *Leitzeit* in Knauer 1964 per indagare i rapporti tra l'*Eneide* e Omero; cfr. Farrell 2021, 53.

mitico e storico del 'presente' cantato nelle *Georgiche*; ma la vicenda di Orfeo ed Euridice, raccontata nel finale delle *Georgiche*, è un evento mitico che precede gli avvenimenti narrati nell'*Eneide*, e che quindi Enea può – in linea teorica – conoscere⁴⁹. Tenere conto di questa doppia possibilità interpretativa – cronologia compositiva e cronologia delle storie – permette di valorizzare aspetti diversi delle autoallusioni virgiliane e al contempo invita a riflettere sulla possibilità che un personaggio alluda consapevolmente, o viceversa prefiguri inconsapevolmente, un certo intertesto.

Il primo capitolo (*Respicere, prospicere: leggere un'opera in movimento*) parte dall'allusione alla prima ecloga nell'ultimo verso delle *Georgiche* – forse il caso più celebre di autocitazione virgiliana – per impostare una discussione sulle allusioni bucoliche nel poema didascalico. Vedremo come il confine tra le due opere si riveli permeabile, tanto che alcune figure lo possono attraversare, e come la vicenda testuale di alcune entità liquide (la ninfa Aretusa, i fiumi Mincio ed Eufrate) si dipani in un racconto progressivo dalle *Bucoliche* all'*Eneide*.

Il secondo capitolo (*Enea: Aristeo, Orfeo, pastore*) è uno studio 'anatomico' del personaggio di Enea, che mette in luce come una rete di allusioni alle *Georgiche* e alle *Bucoliche* contribuisca alla sua caratterizzazione nella prima metà dell'*Eneide*. In Enea si può riconoscere il profilo di due figure fondamentali delle *Georgiche*, Aristeo e Orfeo, due paradigmi che l'epillio georgico contrappone in una dialettica di complementarità, e che Enea per certi aspetti sussume. In lui emergono inoltre alcuni tratti bucolici, riconducibili al suo passato biografico di pastore e sintomatici di alcune 'miopie' dell'eroe epico.

Il terzo capitolo (*Didone: Ero, Dafni e gli amanti dell'ottava ecloga*) estende lo stesso tipo di analisi a Didone. Un'allusione tanto evidente quanto trascurata al terzo libro delle *Georgiche* suggerisce di esplorare in dettaglio i rapporti tra la storia di Didone ed Enea e quella di Ero e Leandro, riconoscendo in quest'ultima un modello importante per il quarto libro dell'*Eneide*. In Didone si può riconoscere anche il profilo di Dafni, l'eroe archetipico delle *Bucoliche*, morto prematuramente per amore. Inoltre, il quarto libro del poema dialoga strettamente con l'ottava ecloga, in cui i pastori Damone e Alfesibeo danno voce a due amanti traditi; il loro destino si ripete, per molti aspetti, in quello di Didone.

Il quarto capitolo (*Circe e la contadina: una metamorfosi nascosta?*) tratta dell'episodio di Circe all'inizio del settimo libro dell'*Eneide*, dove la maga è ritratta negli stessi termini di un'anonima contadina nel primo libro delle *Georgiche*, che canta e tesse al telaio. La somiglianza tra le due figure suggerisce implicazioni più profonde di quanto possa sembrare a prima vista, al punto che si può addirittura ipotizzare di identificarle.

Il quinto capitolo (*Virgilio contro Virgilio: Numano, Ascanio e Apollo*) discute dello scontro tra il guerriero italico Numano Remulo e Ascanio nel nono libro dell'*Eneide*. Tale scontro, che è innanzitutto uno scontro verbale, drammatizza tensioni insite nell'opera di Virgilio: Numano cita versi delle *Georgiche* e della stessa *Eneide* come armi verbali contro i Troiani; Ascanio risponde citando a sua volta le *Georgiche* e le *Bucoliche*

⁴⁹ Estendo all'indagine dei rapporti fra le opere virgiliane le osservazioni sulla 'cronologia intertestuale' tra l'*Eneide*, l'*Iliade* e l'*Odissea* formulate da Farrell 2021, 85-90.

– una scelta coerente con il suo statuto di personaggio liminale, che non entrerà mai completamente nel dominio dell'epica. L'intervento di Apollo suggella il significato metapoetico della scena, che si può leggere come una sorta di amebeo trasposto nell'epica.

Il sesto capitolo (*Similitudini e varianti*) è dedicato alla riscrittura di alcune sezioni particolarmente estese delle *Georgiche* nell'*Eneide*, per lo più in forma di similitudine, una figura che invita in modo particolare a riflettere sui rapporti tra i due poemi. Presteremo particolare attenzione non solo alla ripetizione dei versi o dei gruppi di versi coinvolti all'interno delle similitudini, ma anche alle relazioni con il circostante contesto narrativo e alle dinamiche di riscrittura che caratterizzano tali riprese. Virgilio non si ripete alla lettera, ma introduce varianti significative, in parte motivate dal diverso contesto, in parte spie di un ripensamento stilistico.

Il settimo capitolo (*Il canto di Iopa*) è dedicato ad appena otto versi, quanti compongono il cammeo di Iopa alla fine del primo libro dell'*Eneide*. Mentre esegue un canto sul cosmo alla reggia di Cartagine, Iopa allude a tutte e tre le opere virgiliane, in modo particolare alle *Georgiche*. In Iopa si può riconoscere il profilo idealizzato di Virgilio, nel suo canto una *mise en abyme* dell'opera virgiliana.

Nota sulle edizioni utilizzate

Cito il testo delle *Bucoliche*, delle *Georgiche* e dell'*Eneide* secondo le edizioni teubneriane di Silvia Ottaviano (2013) e Gian Biagio Conte (rispettivamente 2013 e 2019²); ad esse faccio riferimento anche per i *sigla* dei manoscritti, quando discuto questioni testuali rilevanti ai fini dell'analisi. Per il commento di Servio seguo di base, per ragioni di praticità, la storica edizione di Georg Thilo (1881-1887), riproducendone l'uso di distinguere le note del Servio *auctus* (il cosiddetto Danielino) con il corsivo; per evitare fraintendimenti, le pericopi serviane sono quindi riportate tra caporali, come le citazioni da opere moderne. Ho però sempre tenuto conto dei volumi disponibili dell'*editio Harvardiana*, delle edizioni parziali di Giuseppe Ramires (*Aen.* 7 e 9) e dei volumi finora usciti nella Collection Budé (*Aen.* 1, 4, 6 e 8).

Le tre opere di Virgilio formano, nel loro insieme, un unico spazio poetico, sorretto da un progetto artistico coerente e caratterizzato da nuclei tematici comuni¹. Considerate nella loro successione compositiva, *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* costituiscono altrettante tappe di un percorso unitario, che muove dal genere minore delle ecloghe per ascendere ai vertici dell'epica², passando dal rifiuto all'accettazione di cantare *reges et proelia*³. Ma il cammino che conduce dagli inizi agli esiti non è lineare, né risponde a quella necessità teleologica che la tradizione biografica e una certa tradizione di studi hanno voluto riconoscervi; è segnato invece da revisioni progressive, ripensamenti e indugi nel corso delle tre opere, particolarmente visibili nelle *Georgiche*, il 'poema di transizione' che guarda avanti, verso l'*Eneide*, e allo stesso tempo indietro, al mondo delle *Bucoliche* che esita a lasciare⁴. Corrispondenze testuali in punti sensibili del testo contribuiscono a rendere coeso questo percorso, come i celebri finali 'in ombra' della prima ecloga (*umbrae*) e dell'*Eneide* (*umbras*)⁵ e i proemi al mezzo delle tre opere (*ecl.* 6.3-9; *georg.* 3.1-48; *Aen.* 7.37-45), che dialogano non solo perché tematicamente, strutturalmente e funzionalmente affini, ma anche perché connessi da precisi richiami verbali⁶. Questi e altri richiami verbali – diciamo pure autoallusioni – invitano il lettore non solo a cogliere le corrispondenze strutturali nel loro esito finale, cioè in modo statico, *a posteriori*, ma anche a ripensare continuamente il significato del testo durante la lettura; a guardare, cioè, contemporaneamente avanti e indietro, come fa il testo di Virgilio, adottando una strategia di lettura 'bifronte'.

In questo capitolo esamineremo alcuni casi particolarmente evidenti in cui le *Georgiche* guardano indietro alle *Bucoliche* – e, viceversa, le *Bucoliche* guardano avanti alle *Georgiche* – partendo dalla *sphragis* del poema per allargare lo sguardo ad altri casi di autoallusione (§§1.1-2). Considereremo poi il confine testuale che separa la decima ecloga dal proemio georgico, che si rivela permeabile e attraversato da alcune figure divine che mediano il passaggio tra le due opere (§1.3); e infine la funzione di una ninfa e di due

¹ Theodorakopoulos 1997, 156.

² Hardie, Moore 2010a, 4-5.

³ Thomas 1986b.

⁴ Su questo doppio movimento dell'opera virgiliana – traiettoria di sviluppo e dinamiche 'circolari' – cfr. Putnam 2010 e Scheidegger Lämmle 2016, 111-134, che discute anche il ruolo di modello dell'opera virgiliana per i successori (su questo anche Zogg 2023). 'Transitional poem' è la definizione delle *Georgiche* data da Hardie 1971 (di «transitional tension» parla Thomas 1986b, 70); cfr. Hardie 1998, 20; Xinyue, Freer 2019, 7. Rimando a Nelis 2004 per l'analisi del 'centro' del poema (la chiusa di *georg.* 2 e l'inizio di *georg.* 3) nei suoi legami con il passato e il futuro della poesia virgiliana. e a Pieri 2011, 127-165 su *georg.* 3 come «[l]ibro di transizione all'interno di un'opera di transizione» (ivi, 8).

⁵ Traina 1986²a, 188; Theodorakopoulos 1997, 162-164 (con riferimento anche a *georg.* 4.511 *populea ... sub umbra*). Ma in ombra terminano anche la decima ecloga (10.75-76 *umbra ... umbra ... umbrae*) e le *Georgiche* (4.566 *patulae ... sub tegmine fagi*).

⁶ Thomas 1983; Nelis 2004, 73-75 (considerando anche il dialogo con *ecl.* 4); Burbidge 2007, 23-36. Sui 'proemi al mezzo' rimando naturalmente a Conte 1976.

fiumi – Aretusa, il Mincio e l'Eufrate – come 'figure di continuità' tra le tre opere (§§3.2-4). Delineeremo così alcune coordinate di lettura utili per l'indagine sviluppata nei capitoli successivi.

1.1. LA FINE E L'INIZIO: IL CONGEDO DELLE *GEORGICHE*

Haec super aruorum cultu pecorumque canebar
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum 560
fulminat Euphraten bello uictorque uolentis
per populos dat iura uiamque adfectat Olympo.
illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, 565
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

Le *Georgiche* congedano il lettore con un eloquente sguardo retrospettivo che riporta all'inizio delle *Bucoliche*. Dopo aver finito di cantare (559 *canebam*) un'opera che si dichiara contemporanea alle imprese compiute da Ottaviano sulla frontiera orientale dell'impero (560 *dum*, 563 *illo ... tempore*)⁷, il poeta dichiara il proprio nome (563 *Vergilium*), sul modello di Esiodo (*th.* 22 'Ἡσίωδον')⁸, e si colloca a Napoli (*Parthenope*, la ninfa eponima), in un contesto di *otium* distante dalle preoccupazioni politiche e ricco di risonanze epicuree (564 *ignobilis*)⁹. Negli ultimi due versi, Virgilio si identifica con il poeta delle *Bucoliche*, opera che prima designa con la perifrasi *carmina ... pastorum*, traduzione latina del titolo (Βουκολικά)¹⁰, poi richiamando l'incipit dell'opera e specificamente l'ecloga di Tityro. Il sigillo di autorialità apposto alle *Georgiche* si estende così, retrospettivamente, anche alle ecloghe: la *sphragis* è doppia¹¹. Allo stesso tempo, l'autocitazione crea un effetto di «supertextual closure», che accomuna *Bucoliche* e *Georgiche* in un'unica *oeuvre* e le isola dall'epica futura, l'*Eneide*, che è stata invece anticipata nel proemio al mezzo del poema (*georg.* 3.3-39)¹². Tra i modelli fondamentali del finale georgico è la chiusa degli *Aitia* di Callimaco (fr. 112 Pfeiffer = Harder), dove il poeta, da un lato, allude retrospettivamente all'inizio dell'opera, citando in forma variata alcuni versi dall'episodio del sogno (fr. 112.5-6 ~ 2.1-2), dall'altro anticipa il passaggio all'opera successiva – secondo l'ordine in cui compariva in un'edizione delle opere callimachee –, cioè i *Giambi* (112.9)¹³. La fine degli *Aitia*, come vedremo, è un modello fondamentale anche per la fine delle *Bucoliche*

⁷ Sulla relazione tra il poeta e l'uomo di stato cfr. Morgan 1999, 213-218; Gale 2003.

⁸ Sul nome e la firma di Virgilio cfr. Peirano 2014a, 227-231 e 2014b, 269-274.

⁹ Kyriakidis 2002, 284; Gale 2003, 326.

¹⁰ Serv. a 4.564: «bene breuiter a se scripturarum rerum exsecutus est titulum». Cfr. Della Corte 1984, 541b; Perutelli 1995, 27; Nauta 2006a, 308.

¹¹ Horsfall 1994, 12; Peirano 2014b, 271-272.

¹² Fowler 2000a, 247-248; Theodorakopoulos 1997, 161. Vedremo che il confine tra *Bucoliche* e *Georgiche* è permeabile (§1.3.1). Proprio dall'esigenza di creare un collegamento 'editoriale' tra l'*Eneide* e le opere precedenti è nato il cosiddetto pre-proemio, o falso proemio (*Ille ego qui quondam ...*): La Penna 2008, 84-88; Mayer 1986.

¹³ Peirano 2014b, 279; Cucchiarelli 2008, 373-376; Fowler 2000a, 247-248. Sull'autocitazione variata alla fine degli *Aitia*, cfr. Harder 2012, II, 862.

(§1.3.1). Ma qui Virgilio, anziché guardare avanti, o indietro ‘soltanto’ all’inizio del poema, torna all’inizio della sua esperienza poetica. Alla chiusura dell’orizzonte spaziale, che dal remoto Eufrate (561) e dalla traiettoria ascendente di Ottaviano verso l’Olimpo (562), si ripiega a Napoli (564) e, infine, si riduce all’ombra di un faggio (566), corrisponde una regressione nel tempo, dall’imperfetto ‘epistolare’ *canebam* (559), riferito all’opera appena compiuta, e il corrispettivo *alebat* (163)¹⁴, ai perfetti *lusi* e *cecini* (565-566), riferiti alla composizione delle *Bucoliche*, di cui ripetono l’inizio.

Ripetere l’inizio delle *Bucoliche* alla fine delle *Georgiche*, oltre a rappresentare un gesto di nostalgia dal significato ambivalente¹⁵, è anche un invito al lettore a riconsiderare quell’inizio alla luce della fine, cioè a rileggere l’esordio con il senno del poi¹⁶. *Lusi*, il verbo delle *Bucoliche* (565), richiama inevitabilmente l’esordio programmatico della sesta ecloga (6.1-2 *Prima Syracosio dignata est ludere uersu / nostra ... Thalea*) e ancor prima le parole di Titiro: *ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum / ludere quae uellem calamo permisit agresti* (1.9-10)¹⁷. L’*otium* di cui gode Virgilio nella *sphragis* (564)¹⁸ ricorda – e continua? – gli *otia* concessi dal giovane divino nella prima ecloga: *O Meliboe, deus nobis haec otia fecit* (1.6)¹⁹. La dialettica spaziale che là opponeva Titiro al giovane salvatore, anonimo e distante (1.42 *illum ... iuuenem*, 44 *ille*, 63 *illius*) si ripropone ora tra Virgilio, che ha deposto la maschera pastorale, a chi è ormai diventato *Caesar ... magnus* (4.560)²⁰; ai due poli dell’ecloga, Mantova e Roma (1.19, 26), si sostituiscono Napoli e le sponde dell’Eufrate²¹. Anzi, Cesare sulla via per l’Olimpo (*georg.* 4.562) sembra *ora*, ripensando all’ecloga, la realizzazione di ciò che Titiro allora promesso allora, cioè di considerare per sempre il suo giovane benefattore alla stregua di un dio (1.6-7 *deus nobis haec otia fecit: / namque erit ille mihi semper deus*)²².

Ma chi è all’ombra del faggio nell’ultimo verso delle *Georgiche*? Per alcuni Titiro, come nella prima ecloga («Titiro, tu [che stai/stavi] all’ombra di un ampio faggio»)²³; per altri Virgilio, che assumerebbe la posizione dal pastore («te, Titiro, io ho cantato [stando] all’ombra di un ampio faggio»)²⁴. C’è ragione di credere che l’ambiguità sia ricercata. Ruurd Nauta, che ha attirato l’attenzione su questo aspetto, suggerisce che proprio tramite questa ambivalenza Virgilio induca il lettore a identificare Titiro come maschera

¹⁴ Su questi due imperfetti distanzianti, cfr. Peirano 2014a, 228.

¹⁵ Gale 2003, 324-328 e 348-349: ambivalenza del modello rappresentato dall’*otium* di Titiro, oltre che ambivalenza del rapporto tra il poeta e il principe nella chiusa delle *Georgiche*. Gale associa lo sguardo retrospettivo di Virgilio a quello di Orfeo, su cui ritorneremo in §2.2.

¹⁶ Nappa 2005, 219-232; Putnam 2010, 36 n. 35; Armstrong 2019, 45.

¹⁷ Cfr. Xinyue 2019, 101.

¹⁸ Schmid 1983, 317-318 identifica ai versi 562-565 il telestico *OTIA*.

¹⁹ Kyriakidis 2002, 279; Nappa 2005, 224; Cucchiarelli 2023, 72; Xinyue 2019, 102. L’unica altra occorrenza bucolica del termine è *ecl.* 5.61 *amat bonus otia Daphnis*.

²⁰ Nella preghiera agli dèi indigeti di *georg.* 1.500-501 Ottaviano è ancora un giovane (*hunc saltem euerso iuuenem succurrere saeclo / ne prohibete!*); diventa il «grande Cesare» in *georg.* 2.170-172, vittorioso in Oriente: *et te, maxime Caesar, / qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris / imbellem auertis Romanis arcibus Indum*.

²¹ Già l’ecloga guarda ai confini dell’impero, prima nell’*adynaton* di Titiro (1.61-63), poi nelle parole dello sconcolato Melibeo (1.64-66): Traina 1986²a. Sull’Eufrate vedi §1.4.3.

²² Cfr. Xinyue 2019, 101-102.

²³ E.g. Nappa 2005, 219.

²⁴ E.g. Miles 1980, 290; Halperin 1990, 85 n. 30; Burbidge 2007, 19 n. 9; Kayachev 2017, 76.

pastorale di sé stesso²⁵. Da un altro punto di vista, potremmo dire che la bivalenza del testo è figura di ciò che il testo stesso esprime. Nell'ultimo verso delle *Georgiche*, infatti, il poeta ri-canta sé stesso ripetendo il primo delle *Bucoliche*; Virgilio, cioè, è contemporaneamente soggetto e oggetto del proprio canto.

1.2. TRA *BUCOLICHE* E *GEORGICHE*: TRE AUTOALLUSIONI

Particolarmente evidente, per la sua collocazione finale, l'autoallusione della *sphragis* non è però l'unico caso in cui le *Georgiche* riprendono per intero, o quasi, un verso delle *Bucoliche*. Esamineremo ora tre esempi paradigmatici, differendo di qualche pagina l'analisi di un quarto (§1.4.2)²⁶.

1.2.1. IL COSMO E LE SUE PARTI

La quarta ecloga conosce un momento di massima apertura spaziale in corrispondenza della profezia ai versi 50-52:

aspice conuexo nutantem pondere mundum, 50
terrasque tractusque maris caelumque profundum;
aspice uenturo laetantur ut omnia saeclo!²⁷

In questi tre versi, che costituiscono un unico blocco circolare dalla struttura estremamente studiata (si noti in particolare l'anafora di *aspice* ai versi 50 e 52 e la rima tra *mundum* 50 e *profundum* 51), il movimento della sfera cosmica si traduce in assenso gioioso (50 *nutantem*, 52 *laetantur*) dell'universo per la nascita del *puer*²⁸. Il verso 51, che enumera le tre parti fondamentali del cosmo (50 *mundum*)²⁹, è ripetuto in forma esatta nelle *Georgiche*. È il passo panteistico in cui Virgilio riferisce – senza per forza aderirvi³⁰ – l'opinione di chi ritiene le api partecipi, assieme agli altri esseri viventi, della natura divina che permea il mondo intero (4.219-227):

His quidam signis atque haec exempla secuti
esse apibus partem diuinae mentis et haustus 220
aetherios dixere; deum namque ire per omnia,
terrasque tractusque maris caelumque profundum;
hinc pecudes, armenta, uiros, genus omne ferarum,

²⁵ Nauta 2006a, 308; cfr. Xinyue 2019, 102. All'identificazione invita, com'è noto, anche il ruolo di Titiro all'inizio della sesta ecloga. Sulle varie *personae* di Virgilio nelle tre opere cfr. Farrell 2019.

²⁶ Esempi testualmente più circoscritti si trovano elencati in Moskalew 1982, 188-190.

²⁷ Riporto la traduzione di Traina: «Guarda il cosmo che oscilla con la sua mole convessa, / la terra e gli spazi del mare e il cielo profondo, / guarda come tutto si rallegra dell'era imminente».

²⁸ All'analisi di questo passo problematico e dibattuto sul piano dell'esegesi ha dedicato pagine fondamentali Traina 1986^{2b}, su cui baso le considerazioni che seguono.

²⁹ Sulla tripartizione del mondo in cielo, terra e mare, cfr. Hardie 1986, 313-325.

³⁰ Thomas 1988, II, 187.

quemque sibi tenuis nascentem arcessere uitas;
 scilicet huc reddi deinde ac resoluta referri 225
 omnia, nec morti esse locum, sed uiua uolare
 sideris in numerum atque alto succedere caelo.

Le stesse parti del cosmo sono ora permeate della divinità (221 *deum*) da cui ogni essere vivente trae origine (223 *hinc*) e in cui trova 'soluzione' ma non morte (225 *huc*). La ripetizione del verso (*eccl.* 4.51 = *georg.* 4.222) è naturalmente segnalata dai commentatori, ma i rispettivi contesti, a quanto mi risulta, non sono stati messi in relazione. In entrambi i casi Virgilio presenta l'immagine di un cosmo animato. Il passo georgico può aiutare a spiegare, retrospettivamente, l'immagine dell'ecloga: proprio perché animato dal divino (221), come alcuni credono, il cosmo può esprimere la sua gioia in forma di consenso (*eccl.* 4.50 *nutantem*), che si manifesta nel movimento delle sue parti, quasi fossero membra di un corpo vivente³¹. Ancor più facile è quindi cogliere l'immagine di un assenso 'animato', suggerito da *nutare*.

Inoltre, in entrambi i passi l'immagine cosmica, spaziale, è correlata alla dimensione ciclica del tempo: nella quarta ecloga si celebra il ritorno dell'età dell'oro assieme alla nascita del *puer*; nelle *Georgiche* si tratta invece della vicenda perpetua della vita, cioè della nascita e del ritorno presso l'origine celeste, che è l'etere. Con ben altra ampiezza Anchise riprende questa dottrina nel sesto libro dell'*Eneide* (6.726-751). Il suo discorso comincia ancora una volta con un'immagine cosmica, ma alludendo a Lucrezio: *Principio caelum ac terras camposque liquentis*³². Un frammento del cosmo bucolico sopravvive invece all'inizio del poema, nel preludio alla tempesta (*Aen.* 1.58 *maria ac terras caelumque profundum*). Ma si tratta di un frammento già enniano (*ann.* 559 Sk. *caelus profundus*³³), e forse proprio perché enniano è ripreso nel poema epico.

1.2.2. IL GRANO E IL LOGLIO

Un altro verso è ripreso dalla quinta ecloga, nel canto di Mopso per la morte di Dafni, benefattore del mondo bucolico³⁴. Alla sua scomparsa, le divinità pastorali Pale e Apollo hanno lasciato i campi³⁵, che manifestano il loro turbamento (5.36-39):

grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
 infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
 pro molli uiola, pro purpurea narcisso
 carduus et spinis surgit paliurus acutis.

³¹ Cfr. Traina 1986²b, 200, con il parallelo di *Aen.* 6.726-727 *spiritus intus alit, totamque infusa per artus / mens agitat molem et magno se corpore miscet* e i passi lucreziani citati per l'immagine dei *mundi membra*.

³² Cfr. Lucr. 5.92 *principio maria ac terras caelumque tuere*. Sulla lingua lucreziana del passo cfr. Horsfall 2013, 484 e 487; sulla tripartizione cosmica in questo passo, Hardie 1986, 70.

³³ Su Ennio in *eccl.* 4.50-52 cfr. Traina 1986²b, 215-218, che in *caelus profundus* ipotizza un calco dal greco βαθύς αἰθήρ.

³⁴ Sul canto di Mopso torneremo in §3.2.

³⁵ Vedi §1.3.2.

In questi ultimi versi si realizza l'augurio di Dafni morente nel primo idillio di Teocrito: «Ora viole portate, o rovi, viole portate voi spini, / il bel narciso fiorisca sui ginepri. / Ogni cosa tramuti, e il pino porti le pere» (*id.* 1.132-134)³⁶. Non è chiaro se i versi 36-39 descrivano una trasformazione delle essenze vegetali o piuttosto, come potrebbe fare pensare l'uso di *pro* (38), una sostituzione³⁷. In ogni caso, il canto di Mopso *continua* l'idillio, descrivendone gli esiti, e al contempo intensifica la dimensione agricola, che in Teocrito era appena accennata nella menzione dei peri (134). Ciò a cui Mopso dà voce è il punto di vista di agricoltori abituati a coltivare i campi (36 *saepe*), che ora vedono invasi dal loglio e dall'avena selvatica. Come ha notato Andrea Cucchiarelli, di tutte le *Bucoliche* questo è forse il passo che mostra una maggiore attenzione agli aspetti botanici e agricoli, anticipando temi e preoccupazioni – primo fra tutti la sterilità dei campi – che diverranno centrali nel primo libro delle *Georgiche*³⁸. Non è l'unico caso in cui i pastori delle *Bucoliche* dimostrano un punto di vista *già* georgico (vedi §1.3.1)³⁹. Non stupisce dunque che il verso 37 si trovi ripetuto, con una variante, in un passo programmatico del primo libro delle *Georgiche*, l'introduzione dell'agricoltura da parte di Cerere, quando termina l'età dell'oro (1.147-154):

prima Ceres ferro mortalis uertere terram
 instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae
 deficerent siluae et uictum Dodona negaret.
 mox et frumentis labor additus, ut mala culmos 150
 esset robigo segnisque horreret in aruis
carduus; intereunt segetes, subit aspera silua
 lappaeque tribolique, interque nitentia culta
infelix lolium et steriles dominantur auenae.

La ripresa al verso 154 (~ 5.37 *infelix lolium et steriles nascuntur auenae*), preceduta come nell'ecloga da una designazione spaziale (153 *interque nitentia culta* ~ 5.37 *grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis*), si accompagna a ulteriori reminiscenze bucoliche: assieme al loglio e all'avena spunta il cardo, *carduus* (152), che Virgilio menziona altrimenti solo in *ecl.* 5.39⁴⁰. Inoltre, l'insegnamento di Cerere è designato con lo stesso verbo con cui Dafni aveva introdotto il culto bacchico fra i pastori (148 *instituit* ~ *ecl.* 5.30 *instituit*, entrambe le volte in *rejet*)⁴¹.

³⁶ νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βάτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι, / ἃ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι, / πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἃ πίτυς ὄχνας ἐνείκαι (trad. Palumbo Stracca).

³⁷ Cfr. Cucchiarelli 2023, 268. Era una credenza antica che dai cereali degenerati nascessero il loglio e simili infestanti (cfr. *ibidem* e Mynors 1990, 32, che cita Theophr. *hist. plant.* 8.8.3 e Plin. *nat.* 18.149).

³⁸ Cucchiarelli 2023, 268.

³⁹ Cfr. inoltre *ecl.* 1.73 *insere nunc, Meliboeae, puros, pone ordine uites* (~ *georg.* 2.58, 273-287 e 288-297), a cui risponde *ecl.* 9.50 *insere, Daphni, puros: carpent tua poma nepotes*.

⁴⁰ Con un ulteriore effetto di memoria interna, *georg.* 1.153 *lappaeque tribolique* è ripreso in 3.385.

⁴¹ Anche in *ecl.* 2.33 in riferimento a un altro eroe culturale, Pan; cfr. inoltre *Aen.* 6.143 (detto di Proserpina).

L'allusione segnala senz'altro un parallelismo fondamentale tra i due benefattori del mondo pastorale, Dafni e Cerere, accomunati, oltre che dal ruolo di civilizzatori⁴², anche dal legame privilegiato che intrattengono con la Sicilia: Dafni è il pastore siciliano per antonomasia, mentre, secondo la tradizione, Proserpina, figlia di Cerere, sarebbe stata rapita da Plutone nei dintorni di Enna. Ma i due passi mostrano anche due diverse prospettive sullo stesso fenomeno. Nelle *Bucoliche* le erbe infestanti spuntano perché la natura è in lutto per la morte di Dafni, come se questo evento avesse posto fine all'età dell'oro; in effetti, Apollo e Pale lasciano i campi (5.35 *ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo*) proprio come Dike/Giustizia, nella tradizione aratea, lascia l'umanità decaduta, muovendo i suoi ultimi passi tra i contadini (*georg.* 2.473-474)⁴³. Nelle *Georgiche*, invece, Cerere insegna agli uomini come rimediare alla fine dell'età dell'oro. La relazione tra i due passi sembra implicare che Cerere è venuta *anche* per rimediare agli effetti causati dalla morte di Dafni⁴⁴. Questo rapporto di successione tra i due episodi – e quindi tra le due opere – è del resto suggerito dalla sostituzione di *nascuntur* (*ecl.* 5.37) con *dominatur* (*georg.* 1.154)⁴⁵. Il Servio Danielino spiega questo secondo verbo come un equivalente di *eminent*: siccome le infestanti crescono più alte e robuste del frumento, allora si può dire che «predominano»⁴⁶. Ma *inter ... nitentia culta* (5.36) sembra piuttosto suggerire che il loglio e l'avena si espandono e quindi «spadroneggiano» per i coltivi⁴⁷. In ogni caso, *dominantur* si può leggere come una *conseguenza* di ciò che avviene nelle *Bucoliche*: le infestanti prima «nascono» nei solchi (*ecl.* 5.37), poi esercitano il loro dominio sui campi (*georg.* 1.154). Come il canto di Mopso continua l'idillio di Teocrito, realizzando l'augurio di Dafni, così le *Georgiche*, possiamo dire, continuano le *Bucoliche*. Vedremo in seguito altri casi in cui si può riconoscere un rapporto simile tra le due opere virgiliane, anzi fra tutte e tre (§1.4).

1.2.3. RUGIADA ALL'ALBA

Una terza allusione esplicita coinvolge l'introduzione del canto di Damone nell'ottava ecloga (8.14-17):

Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,
cum ros in tenera pecori gratissimus herba: 15
 incumbens tereti Damon sic coepit oliuae.

 DAMON
 Nascere, praeque diem ueniens age, **Lucifer**, almum, ...

⁴² Nota Cucchiarelli 2012, 281 che dai canti celebrativi di Mopso e Menalca risulta «un Dafni posto nel punto di incontro tra Bacco e Cerere, Apollo e Pales».

⁴³ Cucchiarelli 2023, 266. Su Dike/Giustizia in Arato e nelle *Georgiche* vedi §5.1.

⁴⁴ Ma anche Cerere, secondo il mito, causò l'isterilimento dei campi: quando accusò la terra, e in particolare la Sicilia, di essere responsabile del rapimento della figlia, impedendo per intero anno che portasse frutto (*hymn. Cer.* 305-307; *Ov. met.* 5.474-486, che allude a *georg.* 1.147-154; Barchiesi, Rosati 2024, 569-570).

⁴⁵ Per un'analisi di queste varianti di riscrittura, vedi §6.3.

⁴⁶ Serv. Dan. *ad loc.*: «DOMINANTVR uero eminent, quia et ualidiores et altiores sunt». Mynors 1990, 32: «Had V[irgil] seen the wild-oat standing head-and-shoulders above the crop, as it still does?».

⁴⁷ Cfr. le occorrenze di *dominor* con complemento spaziale schedate in *ThLL* s.v. 5.1.1905.30-39, spec. *Lucr.* 6.642 *flammea tempestas Siculum dominata per agros*.

La cornice narrativa, con le ombre della notte che si sono appena allontanate (14), coincide temporalmente con l'esordio di Damone, inaugurato dall'invocazione alla stella del mattino, Lucifero (17 *Lucifer*), che si ripresenterà al verso 30 come stella della sera, Espero (*tibi deserit Hesperus Oetan*), simbolo dell'anti-epitalamio cantato dal pastore disperato⁴⁸. Il doppio segnale astronomico, assieme alla rugiada sull'erba (15), trova puntuale riscontro in una sezione delle *Georgiche* dagli evidentissimi tratti bucolici, quella che descrive la giornata del pastore e la cura delle greggi durante la stagione estiva (3.322-338)⁴⁹:

At uero Zephyris cum laeta uocantibus aestas
in saltus utrumque gregem atque in pascua mittet,
Luciferi primo cum sidere **frigida** rura
carpamus, dum mane nouum, dum gramina canent 325
et ros in tenera pecori gratissimus herba.
inde ubi quarta sitim caeli collegerit hora
et cantu querulae rumpent arbusta cicadae,
ad puteos aut alta greges ad stagna iubebo
currentem ilignis potare canalibus undam; 330
aestibus at mediis umbrosam exquirere uallem,
sicubi magna Iouis antiquo robore quercus
ingentis tendat ramos, aut sicubi nigrum
ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra;
tum tenuis dare rursus aquas et pascere rursus 335
solis ad occasum, cum frigidus aëra **Vesper**
temperat, et saltus reficit iam roscida luna,
litoraue alcyonen resonant, acalanthida dumi.

L'estate, il rilievo del mezzogiorno (331), la presenza dell'acqua (229-230, 335) e dell'ombra (231-234) ricreano in pochi versi il cronotopo caratteristico della poesia bucolica⁵⁰. La sezione comincia naturalmente all'alba, al sorgere di Lucifero, la stella del mattino (324 *Luciferi primo cum sidere*), e con la rugiada sull'erba (326), e si chiude al tramonto, con l'arrivo della stella della sera (336 *Vesper*) e la luna che riporta la rugiada (773 *roscida luna*)⁵¹. Il verso 326 riprende alla lettera, al netto del monosillabo iniziale, il verso 15 dell'ecloga (*cum ros in tenera pecori gratissimus herba*), assieme alla doppia menzione di *Lucifer/Hesperos* (quest'ultimo, però, ora con il nome latino di *Vesper*) e la menzione del freddo, prima riferito alle ombre della sera (8.14 *Frigida ... umbra*), ora invece ai campi (3.324 *frigida rura*)⁵².

Ma il passo rievoca il mondo bucolico anche in altri modi. Il canto delle cicale nella calura (327-328 ... *cantu querulae rumpent arbusta cicadae*) riecheggia un verso di Coridone nella seconda ecloga (2.13 *sole*

⁴⁸ Vedi §3.3.

⁴⁹ Sui tratti bucolici del passo (che si basa su Varro, *rust.* 2.2.10-11), cfr. Kettemann 1977, 48; Ross 1990, 62-63 e 69; Pieri 2011, 164.

⁵⁰ Ross 1990, 62: «The most obvious feature of pastoral is its endless summer».

⁵¹ Come al tramonto si conclude la decima ecloga e quindi tutto il libro bucolico (10.77 *uenit Hesperus*): Mynors 1990, 230.

⁵² L'espressione *utrumque gregem* (323), che designa in senso primario e tecnico il gregge di pecore e quello di capre (Thomas 1988, II, 102) potrebbe alludere anche ai *due* pastori protagonisti dell'ottava ecloga, Damone ed Alfesibeo.

sub ardenti resonant arbusta cicadis), che risuona anche in *georg.* 3.338, di cui è modello fonico (*alcyonen resonant acalanthida* ~ 2.13 *ardenti resonant arbusta*)⁵³. Altre immagini e altre parole rinviano chiaramente a quel mondo: condurre le greggi all'abbeveraggio (329-330) è un momento fondamentale della routine bucolica (*ecl.* 5.24-25) e le *umbrae* (331-334) ne sono, naturalmente, la dimensione fondativa⁵⁴.

Si può aggiungere un altro dettaglio. Al verso 338 due uccelli fanno risuonare con il loro canto il paesaggio al tramonto. Il primo è l'alcione, che ha già fatto la sua comparsa nelle *Georgiche* in 1.398-399; il secondo è l'*acalanthis*, *hapax* virgiliano che gli antichi esegeti fanno equivalere ad *acanthis*, specie di incerta identificazione, forse il cardellino⁵⁵. Secondo le *Metamorfosi* di Nicandro, come ci attesta Antonino Liberale (9), i due uccelli erano in origine principesse: una è la celebre Alcione, figlia di Eolo; l'altra è una delle Ematidi, o Pieridi, tramutate in nove differenti specie di uccelli, tra cui appunto la ἀκαλανθίς⁵⁶. Ma la memoria corre anche alle *Talisie* di Teocrito, dove i cardellini (*id.* 7.141 ἄειδον ... ἀκανθίδες) cantano con le cicale (139 τέττιγες, cfr. 3.328 *cicadae*)⁵⁷ e compaiono tanche gli alcioni (7.56-59 χαλκύνες ... ἄλκυνες ...). A Teocrito credo rimandi anche il gioco etimologico nella clausola *acalanthida dumi* (338). Una tradizione ben attestata in antichità faceva derivare il nome dell'ἀκανθίς (forse, appunto, il cardellino⁵⁸) «ab ἀκάνθαις, id est spinis, quibus alitur» (Isid. *orig.* 12.7.74), come il latino *carduelis* o *carduelus*, «cardellino», da *carduus*, «cardo»⁵⁹. Benché l'equivalenza tra ἀκαλανθίς/*acalanthis* e ἀκανθίς/*acanthis* non sia certa, per un lettore bilingue l'accostamento tra *acalanthida* e *dumi* (= ἀκάνθαι) non poteva non suonare etimologico. Nello stesso passo delle *Talisie*, Teocrito menziona, in due versi contigui, le ἀκάνθαι (140 ἐν πυκιναῖσι βάτων ... ἀκάνθαις) e le ἀκανθίδες (141); di qui, probabilmente, lo spunto per l'accostamento etimologico nella clausola virgiliana⁶⁰.

Tutto, insomma, concorre a caratterizzare la scena come bucolica, anzi iper-bucolica; il lettore ne è allertato fin dall'inizio, con l'evidente allusione al verso 326, che invita a ripensare all'ottava ecloga e alle *Bucoliche* più un generale. Come ha messo in evidenza Richard Thomas, questo breve episodio idillico fa

⁵³ Thomas 1988, II, 105 nota che il tessuto sonoro delle due parole che incorniciano *resonant* riflette il significato stesso del verbo, come avviene anche in 2.328 *quia tum resonant quibus uirgulta canoris*.

⁵⁴ Vedi §1.3.1. Anche 335 *tenuis* rimanda al mondo bucolico: Pieri 2011, 164 n. 170 (discutendo gli aggettivi e sostantivi 'tematici' che in questa sezione e nella precedente rimandano alle *Bucoliche*).

⁵⁵ Ma vedi le cautele di Capponi 1979, 13-20, s.vv. 'Acalanthis' e 'Acanthis'. L'ἀκαλανθίς si trova in Aristoph. *av.* 872 e Ant. Lib. 9.3 (da Nicandro), mentre in Alciph. 3.28.3 Ἀκαλανθίς è il nome di un'etera.

⁵⁶ Ovidio, innovando, le trasforma tutte e nove in gazze (*met.* 5.669-678): Barchiesi, Rosati 2024, 528-529.

⁵⁷ È un passo impresso nella memoria di Virgilio, che di qui (141 κόρυδοι) sviluppa il gioco etimologico su *Corydon*-allodola (κόρυδος) in *ecl.* 7.70 *ex illo Corydon Corydon est tempore nobis* (Bettini 1972; Harrison 1998b). Coridone è il cantore della seconda ecloga, richiamata in *georg.* 3.328 *arbusta cicadae* (~ *ecl.* 2.13 *arbusta cicadis*).

⁵⁸ Cfr. n. 55; Gow 1952², II, 166; Hunter 1999, 194.

⁵⁹ Serv. *georg.* 3.338; [Prob.] *georg.* 3.338; Isid. *orig.* 12.7.74. Cfr. poi de la Cerda 1608, 399; Capponi 1979, 15-16; Maltby 1991 s.v. 'acalanthis'; Hunter 1999, 194; O'Hara 2017², 279. Lo stesso gioco etimologico è presupposto da Properzio nell'elegia 4.5.1, rivolta alla mezzana Acanthis, che comincia con le parole *Terra tuum spinis obduat, lena, sepulcrum*.

⁶⁰ Si può ipotizzare una correzione al modello. Teocrito colloca infatti sulle «spine» non le ἀκανθίδες ma una ὀλολυγών (139 ἃ δ' ὀλολυγών / τηλόθεν ἐν πυκιναῖσι βάτων τρύξεσεν ἀκάνθαις), animale di difficile identificazione, forse una rana o un uccello (Hunter 1999, 194); in prospettiva etimologica, le ἀκανθίδες appaiono quindi 'fuori posto'. Forse per anche per questo Virgilio ha riportato l'*acalanthis* sulle spine (*dumi* di *georg.* 1.338 traduce perfettamente βάτων di *id.* 7.140). Al contempo, la scelta di *acalanthis* anziché *acanthis*, variante etimologicamente meno 'trasparente', si deve probabilmente alla volontà di alludere al mito metamorfico narrato da Nicandro (n. 55), in abbinamento a quello dell'alcione.

da preludio sia alla sezione immediatamente successiva, che tratta della pastorizia in Libia e in Scizia (3.339-383)⁶¹, sia all'epidemia che chiude il libro georgico, la pestilenza del Norico, un evento che distrugge la possibilità stessa di un'esistenza pastorale (3.476-477 *nunc quoque post tanto uideat desertaque regna / pastorum et longe saltus lateque uacantis*)⁶². L'allusione alla cornice temporale dell'ottava ecloga può suonare come un'allerta. Quella che il pastore rievoca, infatti, è un'alba tragica⁶³, che prelude al suicidio del pastore innamorato a cui Damone dà voce; il suo canto è un canto di amore a morte, un binomio che struttura anche il terzo libro delle *Georgiche*, come emerge dalla relazione tra l'*excursus* sull'eros animale, con cui si conclude la prima metà (3.242-283)⁶⁴, e quello sulla pestilenza del Norico, che chiude la seconda metà (3.470-566). Ma più in generale, come ha mostrato Bruna Pieri, l'intero terzo libro delle *Georgiche* – il libro del bestiame e dei pastori – è coinvolto in un continuo ripensamento delle *Bucoliche*: dai primi versi dell'esordio (con le *siluae* di 3.2 e *siluas saltusque ... intactos* di 3.40-41), al 'proemio al mezzo' del libro (3.284-294), fino alla sezione finale sul Norico, che riprende vari spunti dall'opera precedente rovesciandoli «in una sorta di costante inveramento dell'incubo»; tutto ciò, sempre in dialogo con Lucrezio⁶⁵. La presenza testuale delle *Bucoliche*, dunque, non è mai un fenomeno di persistenza inerte o di mera ripetizione, ma rivela una continua rinegoziazione di quanto già scritto.

1.3. CONFINI PERMEABILI, FIGURE DI TRANSIZIONE

Abbiamo visto come l'allusione nella *sphragis* delle *Georgiche* trovi complemento in altre riprese bucoliche lungo il poema. È opportuno ora considerare un altro aspetto che concorre a definire le *Bucoliche* e le *Georgiche* come uno spazio testuale comunicante e interconnesso: se la chiusa delle *Georgiche* guarda indietro al passato, la fine della decima ecloga anticipa invece, per certi aspetti, l'esordio del poema didascalico. Nelle prossime sezioni osserveremo come alcune strategie testuali contribuiscono a rendere il confine tra le due opere – e tra due distinti generi letterari – un confine di fatto permeabile (§1.3.1), e come il movimento di alcune figure divine contribuisca allo stesso risultato (§1.3.2).

1.3.1. DALLA DECIMA ECLOGA ALLE *GEORGICHE*: UN CONFINE PERMEABILE

Gli ultimi versi della decima ecloga annunciano enfaticamente la conclusione dell'opera (10.70-77):

⁶¹ Come osserva Pieri 2011, 162 n. 163: ciò che il pastore Melibee immagina di fare in *ecl.* 1.64-165 ... *Afros ... Scythiam* diventa oggetto di trattazione didascalica di *georg.* 3.339-383.

⁶² Thomas 1988, II, 102. Cfr. Pieri 2011, 161 sul rapporto con *Lucr.* 5.1387 *per loca pastorum deserta* e *ecl.* 1.67-69 *longo post tempore ... mea regna uidens*.

⁶³ Riprendo il titolo di La Penna 1982. Vedi §3.3.

⁶⁴ Vedi §3.1.

⁶⁵ Pieri 2011, 127-165 (cito da p. 161). Una spia eloquente dello sforzo di trasformare la materia bucolica in materia didascalica è l'addensamento di verbi 'didattici' nella seconda metà del libro, quella che riprende «più 'pericolosamente' da vicino» il tema delle *Bucoliche* (nel passo sopra discusso, cfr. 3.329 *iubebo*): ivi, 164.

Haec sat erit, diuiae, uestrum cecinisse poetam, 70
dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco,
Pierides: uos haec facietis maxima Gallo,
Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas
quantum uere nouo uiridis se subicit alnus.
surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra, 75
iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae.
ite domum saturae, uenit Hesperus, ite capellae.

Al senso di sazietà, che vale per il canto del pastore (70 *sat*) tanto quanto per la pastura delle sue capre (77 *saturae*), si associano il calare della sera, annunciata da Vespero (77), e i verbi di movimento: è ora per il pastore di alzarsi (75 *surgamus*) e di tornare con il gregge verso casa (77)⁶⁶. L'ecloga, che fin dall'inizio si annunciava come ultima fatica bucolica (*Extremum ... laborem*), invita così il lettore a uno sguardo retrospettivo: inevitabile, giunti ai versi 75-76 (*umbra ... umbra ... umbrae*), ricordare le *umbrae* di Titiro, la dimensione in cui il suo canto inizia (l'ombra del faggio) e finisce (le ombre della sera). Ma lo sguardo retrospettivo è bilanciato da uno sguardo al futuro. La preoccupazione per gli effetti nocivi dell'ombra (75-76), come ha colto John Coolidge, introduce infatti un punto di vista inedito nelle *Bucoliche* e proprio invece del mondo georgico: è appunto nelle *Georgiche*, e per di più a poca 'distanza', nel primo libro, che il poeta didascalico insiste sui pericoli dell'ombra per i lavori agricoli (1.118-121 *Nec tamen ... nihil ... umbra nocet*), invitando il contadino a contenerne l'espansione minacciosa con l'ausilio della roncola (155-157 *nisi ... ruris opaci / falce premes umbram*)⁶⁷.

Il trapasso da un'opera all'altra – in particolare da *ecl.* 10.76 *nocent et frugibus umbrae* all'incipit *Quid faciat laetas segetes* – è inoltre marcato dal contrasto tra le ombre finali e l'esordio 'in luce' delle *Georgiche*, che iniziano con un'invocazione al sole e alla luna (1.5-6 *clarissima mundi / lumina*). In questo raccordo, come nota Andrea Cucchiarelli, si riconosce la lezione di Callimaco. Nella conclusione degli *Aitia*, il poeta si congeda da Zeus e dai Tolemei annunciando di ritirarsi nel «pascolo pedestre delle Muse» (fr. 112.9 Pfeiffer: αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων πεζὸν ἔπειμι νομόν); con ciò prepara la transizione ai *Giambi*, l'opera che in un'edizione antica di Callimaco seguiva gli *Aitia*; al movimento conclusivo ἔπειμι, del poeta Callimaco, corrisponde, subito 'dopo', nell'incipit dei *Giambi*, l'arrivo di Ipponatte: Ἀκούσαθ' Ἰππώνακτος· ἰοῦ γὰρ ἄλλ' ἤκω (fr. 191.1 Pf.)⁶⁸.

Sul rapporto di continuità tra le due opere si può insistere ulteriormente. I versi 75-76 sulle *umbrae*, come abbiamo detto, anticipano un punto di vista che sarà proprio del poeta georgico. Ciò che Virgilio propone in questo distico è, in altre parole, una risemantizzazione anticipata, prolettica, del concetto di ombra, che da dimensione positiva, tipica delle *Bucoliche* e del canto pastorale, passa ad assumere, ora e

⁶⁶ Per i due paragrafi seguenti, faccio particolare riferimento a Cucchiarelli 2008 e alle sue note di commento (Cucchiarelli 2023) al passo, spec. a *ecl.* 10.76 e 10.77.

⁶⁷ Coolidge 1965, 13. Cfr. Negri Rosio 1990, 379b; Cucchiarelli 2008, 375-376. Ai due passi citati si può aggiungere: *bis uitibus ingruit umbra, / bis segetem densis obducunt sentibus herbae* (2.410-411).

⁶⁸ A proposito del dibattuto significato di πεζὸν ... νομόν, Cucchiarelli 2008, 363-369 propone di intendere l'aggettivo primariamente nel senso di «umile», «comune», senza il riferimento a uno specifico genere letterario⁶⁸.

per il futuro georgico, significato negativo. Risemantizzazione estremamente iconica, dal momento che coinvolge non un concetto qualunque ma una dimensione fondativa delle *Bucoliche*: il canto dei pastori, e in primo luogo di Tiro, nasce all'ombra degli alberi⁶⁹. Non sarà un caso se questo processo si attua nell'esatto momento in cui il poeta, concludendo il canto, abbandona la sua postura pastorale, *lentus in umbra*, per alzarsi in piedi (71 *dum sedet ... 75 surgamus*). Qui il pastore-Virgilio parla *già* come un poeta didascalico. Il mutamento del punto di vista, da bucolico a georgico è inoltre marcato in termini intertestuali. Che l'ombra possa nuocere agli uomini è infatti un'idea del *De rerum natura: arboribus primum certis grauis umbra tributa / usque adeo, capitis faciant ut saepe dolores, / si quis eas subter iacuit prostratus in herbis* (6.783-785). Oltre ad essere «un'ultima allusione all'insegnamento di Lucrezio»⁷⁰, queste parole segnalano il trapasso all'opera didascalica, che comincerà appena due versi 'dopo'.

In *nocent et frugibus umbrae* (76) si può cogliere un'ulteriore implicazione metanarrativa. Va tenuto presente che i versi finali dell'ecloga sono la sezione più marcatamente metaletteraria di un'ecloga – la decima – costitutivamente metaletteraria⁷¹. Il pastore che intreccia un canestro mentre canta (71) rappresenta la paziente tessitura del testo bucolico⁷²; il gregge radunato nell'ultimo verso (77) sono anche le ecloghe che il poeta-editore ha raccolto in un unico libro, secondo l'immagine suggerita dall'epigramma che il grammatico Artemidoro di Tarso (II-I sec. a.C.) ha premesso a una sua edizione di poesia bucolica (*AP* 9.205 = Theocr. *epigr.* [XXVI] Gow Βουκολικαὶ Μοῖσαι σποράδες ποκά, νῦν δ' ἅμα πᾶσαι / ἐντὶ μιᾷς μάνδρας, ἐντὶ μιᾷς ἀγέλας)⁷³. Lo «spazio editoriale»⁷⁴ ricavato alla fine dell'ecloga contempera dunque un espediente callimacheo (la transizione tra due opere che gioca sulla continuità tematica) e un'immagine editoriale 'teocritea' (la raccolta del gregge disperso). Non è difficile riconoscere *in nuce*, in questi otto versi, quel carattere di paratestualità che emergerà in modo più esplicito nella *sphragis* delle *Georgiche*⁷⁵. Ma torniamo a *nocent et frugibus umbrae* (76). Se nelle *umbrae* è scontato riconoscere una metonimia per le *Bucoliche*, altrettanto facile è leggere le *fruges* come un sostituto delle *Georgiche*. Così farà in effetti Ovidio, che designerà le tre opere virgiliane come *Tityrus et fruges Aeneiaque arma* (*am.* 1.15.25)⁷⁶. Le parole finali del

⁶⁹ Sul ruolo strutturante della parola *umbra* nelle ecloghe, dove occorre 15 volte, cfr. Negri Rosio 1990, 382b-383a e Cucchiarelli 2012, 22 n. 55. Un caso altrettanto iconico coinvolge la *fagus*, albero simbolo delle *Bucoliche*, che nel poema del *labor* subisce una radicale risemantizzazione: Armstrong 2019, 41-45.

⁷⁰ Cucchiarelli 2012, 513.

⁷¹ Conte 1980¹, 19.

⁷² Serv. *ad loc.*, a proposito dell'aggettivo *gracilis*: «allegoricos autem significat se composuisse hunc libellum tenuissimo stilo». Intrecciare canestri è un'azione rappresentata anche in *georg.* 1.266 (*nunc facilis rubea texatur fiscina uirga*), con un ulteriore effetto di collegamento tra la fine di *ecl.* 10 e l'inizio del poema didascalico. Cfr. inoltre *ecl.* 10.57 *Parthenios canibus circumdare saltus* (Gallo sogna di cacciare in Arcadia) ~ *georg.* 1.140 *magnos canibus circumdare saltus* (il passo sull'invenzione della caccia).

⁷³ Cfr. Cucchiarelli 2023, 19-20 e 506. Sull'epigramma di Artemidoro – attivo, a quanto sembra, nella prima metà del I sec. a.C. ad Alessandria – e la sua edizione di Teocrito cfr. Gow 1952², I, LX-LXI e II, 549; Hunter 1999, 27.

⁷⁴ Cucchiarelli 2008, 375.

⁷⁵ I due congedi condividono anche alcuni tratti formali: entrambi di 8 versi, cominciano con il deittico *Haec* (*ecl.* 1.70 ~ *georg.* 4.599), che si riferisce all'opera complessiva, retto dal verbo *canere* (*ecl.* 1.70 *cecinnisse* ~ *georg.* 4.559 *canebam*); entrambe le sezioni si articolano in due periodi, rispettivamente di 5 + 3 versi e 4 + 4 versi. Sul carattere paratestuale della *sphragis* cfr. Peirano 2014a.

⁷⁶ Leggo *fruges* con Kenney 1994², lezione di tutti i manoscritti tranne un testimone umanistico, che reca il banalizzante *segetes* (preferito da McKeown 1987; ma cfr. McKeown 1989, 409-410), che ripristina la parola incipitaria delle *Georgiche* (cfr. Anth. Lat. 507.1 Riese² *Tityron ac segetes cecini Maro et arma uirumque*).

pastore-poeta significano anche che indulgiare ulteriormente nell'ombra delle *Bucoliche* nuocerebbe alle *Georgiche* che devono iniziare.

Proprio mentre ribadisce la conclusione delle *Bucoliche*, insomma, la decima ecloga, che nel suo svolgersi aveva sistematicamente saggiato i confini del genere pastorale⁷⁷, anticipa anche l'opera successiva. Il confine tra le due opere si dimostra insomma permeabile; lo spazio dei due testi, comunicante e unificato.

1.3.2. TRAVERSARE IL CONFINE: SILVANO, PAN E LE DRIADI

A segnalare la valicabilità dei confini tra le due opere contribuisce anche il movimento di alcune figure divine. Proprio come Gallo, invitato a 'dafnizzarsi'⁷⁸, sogna di andare in Arcadia e di percorrere il Menalo (10.55 *lustrabo Maenala*) per diventare una creatura bucolica⁷⁹, così alcune divinità evocate nell'ecloga – in particolare Pan e Silvano, ma anche altre, come vedremo – segnalano con il loro 'passaggio' alle *Georgiche* la continuità, e al tempo stesso il mutamento, tra le due opere⁸⁰.

Ad assistere Gallo nel suo dolore, assieme agli elementi del paesaggio, agli animali e ai pastori, giungono tre divinità: Apollo, Silvano e Pan. Tutti i convenuti rivolgono la parola a Gallo tranne Silvano, il solo a restare in silenzio (10.21-30):

omnes 'unde amor iste' rogant 'tibi?' uenit Apollo:
'Galle, quid insanis?' inquit. 'tua cura Lycoris
perque niues alium perque horrida castra secuta est.'
uenit et agresti capitis Siluanus honore,
florentis ferulas et grandia lilia quassans. 25
Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi
sanguineis ebuli bacis minioque rubentem.
'ecquis erit modus?' inquit. 'Amor non talia curat,
nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuus
nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae.' 30

Conviene cominciare proprio da Silvano, il dio italico delle *siluae*, protettore dei vari aspetti della vita rurale, tra i quali la pastorizia e la caccia, cioè i sogni arcadici di Gallo (10.35-36, 55-60)⁸¹. Gli attributi che caratterizzano il dio esprimono la sua natura rustica: una corona di fronde a velargli il capo (24), grandi fiori tra le mani (25). Ma la personalità di Silvano è complessa, anzi dicotomica⁸²: la sua sfera d'azione non

⁷⁷ Conte 1980¹, 11-43.

⁷⁸ Conte 1980¹, 18.

⁷⁹ Il significato di *lustrare Maenala* come 'praticare il genere bucolico' è evidente in un epigramma dell'*Anthologia Latina* (560.1-2 Riese²) attribuito a Giuliano: *Qui pastoralis peragrat Maenala Musa / ruraque et Aeneae concinit arma Maro*.

⁸⁰ Sviluppo in questa sezione alcuni spunti di Armstrong 2019, 62-65.

⁸¹ Sulle caratteristiche e funzioni di Silvano cfr. Dorsey 1992, 14-32; su Silvano in Virgilio, Trisoglio 1988.

⁸² Dorsey 1992, 22.

si limita agli aspetti selvatici della natura, estendendosi ai lavori agricoli, all'allevamento del bestiame e alla dimensione propriamente domestica della fattoria. Non stupisce quindi che il dio sia invocato nel proemio delle *Georgiche*, assieme ad altre undici divinità protettrici del mondo agricolo: *adsis ... teneram ab radice ferens, Siluane, cupressum* (1.18-20). L'attributo che meglio riassume questa sua doppia natura è quella di guardiano o addirittura inventore dei confini⁸³. Silvano è il dio che garantisce e sorveglia la separazione tra la foresta e la campagna, tra il mondo selvaggio e il mondo agricolo, e che proprio in quanto tale abbraccia nella sua sfera d'azione gli aspetti dell'uno e dell'altro. Per questo è emblematico il suo 'sconfinamento' dalla decima ecloga (26 *uenit*) all'inizio delle *Georgiche*, dove è invocato tra i patroni del nuovo poema (18 *adsis*)⁸⁴. Tanto più che questo sconfinamento è accompagnato da un cambio di attributo: al posto della ghirlanda e dei fiori bucolici, il dio ora reca un giovane cipresso sradicato (*teneram ab radice ferens ... cupressum*). Si tratta di un dettaglio sul quale vale la pena soffermarsi.

Silvano è tradizionalmente rappresentato come *dendrophoros*, ma senza un legame privilegiato con il cipresso. Servio motiva l'associazione con un mito: Silvano sarebbe stato l'amante del giovane Ciparisso, trasformato nell'omonima pianta dopo l'uccisione accidentale della sua cerva prediletta (Serv. *georg.* 1.20). È chiaramente una variante del racconto ovidiano su Ciparisso, che ha tradizionalmente Apollo nel ruolo di amante (*met.* 10.106-142)⁸⁵. Se di Servio potessimo fidarci, saremmo qui di fronte a un caso di permeabilità inversa rispetto a quanto abbiamo notato in precedenza nel finale della decima ecloga, *già* in una certa misura georgico: Silvano recherebbe qui il ricordo di un suo antico amore, un aspetto senz'altro più consono al contesto bucolico – dove anzi motiverebbe la sua presenza al cospetto di Gallo innamorato⁸⁶ – di quanto non sia nelle *Georgiche*. Ma lo scolio serviano è sospetto: non trova conforto nella restante tradizione, è molto – troppo – simile al racconto ovidiano per poterlo credere autonomo e, del resto, ha tutte le caratteristiche di un autoschediasmo, motivato dalla volontà di spiegare un dettaglio di difficile interpretazione⁸⁷. Come spiegare allora il cipresso? Il Servio Danielino (*ad loc.*) riporta la notizia per cui Silvano sarebbe stato l'inventore delle *plantationes*, cioè colui che per primo avrebbe messo a dimora gli alberi: un ruolo di scopritore che ben gli si addirebbe, accanto a Minerva *oleae ... inuentrix* e Trittolemo *unci ... monstrator aratri* (*georg.* 1.18-19). Ma anche questa notizia non trova riscontri. Si è quindi proposto, più genericamente, di vedere in Silvano la figura di un arboricoltore⁸⁸ e nel cipresso un albero qualsiasi trasportato dal dio *dendrophoros*⁸⁹; oppure una sineddoche per tutti gli alberi utili nei lavori

⁸³ Hor. *epod.* 2.22 *tutor finium*; Grom. p. 302, 13-14 Lachmann *primus in terram lapidem finalem posuit*.

⁸⁴ Cucchiarelli 2012, 494 nota che «come Pan, di seguito menzionato ..., cui lo accomunano non pochi aspetti, egli [*scil.* Silvano] fa da tramite tra il finale delle *B[ucoliche]* e il libro 1 della "successiva" opera georgica».

⁸⁵ Serv. *Aen.* 3.680 («Cyparissus autem Telephi filius fuit, amatus ab Apolline. uel *ut alii*, a Siluano ...») testimonia che Servio non ha inventato la variante. In Nonn. *Dion.* 11.364 (e cfr. nuovamente Serv. *Aen.* 3.680) l'amante è Zefiro.

⁸⁶ Infatti Servio (*ecl.* 10.26) nota che Silvano compare assieme ad altre divinità note per i loro amori pastorali (tutti, per altro, metamorfizzati in piante, di cui narrano le *Metamorfosi* ovidiane): «notandum sane quod ea numina plerumque, quae amauerunt, dicit ad amatorem uenire: nam Apollo amauit Daphnen, Pan Syringa, Siluanus Cupressum». Si noti che Apollo, tradizionalmente amante di Ciparisso, precede Silvano nel breve catalogo di *ecl.* 10.21-30.

⁸⁷ Frentz 1967, 33-34; Mynors 1990, 7; Erren 2003, 20; cfr. in particolare Cadili 2007, che individua in *tener* l'innescio dell'autoschediasmo (ivi, 25).

⁸⁸ Erren 2003, 28 («Baumpfleger»).

⁸⁹ Richter 1957 *ad loc.*; Frentz 1967, 34.

agricoli⁹⁰. Ma c'è un utilizzo di questi alberi particolarmente consono al dio protettore dei confini: cipressi erano normalmente piantati per segnalare i confini dei poderi, come aveva fatto ad esempio Varrone nei suoi fondi sul Vesuvio⁹¹. Nel giovane cipresso mi sembra quindi probabile vedere un albero confinario (*arbor finalis*) che sta per essere messo a dimora, e in Silvano il guardiano delle proprietà fondiarie⁹². Forse vi si può scorgere anche un'allusione allo 'sconfinamento' del dio dalle *Bucoliche* alle *Georgiche*? Certo è che la sostituzione dei fiori bucolici (*ecl.* 10.25) con il cipresso (*georg.* 1.20) sembra accompagnare un mutamento del ruolo del dio nel poema didascalico⁹³.

Silvano non è l'unico dio ad attraversare il confine tra le *Bucoliche* e le *Georgiche*: con lui è Pan, una figura a lui strettamente affine, al punto da sovrapporsi talvolta per sincretismo⁹⁴. Pan giunge al cospetto di Gallo subito dopo Silvano (*ecl.* 10.26-30) ed è invocato subito prima di lui all'inizio delle *Georgiche* (1.16-18):

ipse nemus linqens patrium saltusque Lycae
Pan, ouium custos, tua si tibi Maenala curae,
adsis, o Tegeaee, fauens.

Pan, invocato in quanto custode delle greggi (17 *ouium custos*)⁹⁵, è una figura talmente pervasiva nelle *Bucoliche*⁹⁶ che lo si può considerare un rappresentante dell'opera stessa⁹⁷. Particolarmente interessante è il movimento che il poeta chiede di compiere al dio: lasciare il *nemus ... patrium*⁹⁸ e il monte Liceo, quindi l'Arcadia, per venire ad assistere il poeta (18 *adsis*). Come ha notato Rebecca Armstrong, questa immagine suggerisce non solo il mescolamento di influenze greche e latine nelle *Georgiche*, ma anche una vera e propria importazione del nume tutelare delle *Ecloghe* nell'opera successiva; non a caso, il Menalo e il Liceo, le due dimore arcadiche di Pan qui associate ai versi 17-18, compaiono anche (e solo) all'inizio della decima ecloga (10.14-15 *pinifer ... Maenalus et gelidi ... saxa Lycae*)⁹⁹. Tra l'altro, il neutro plurale *Maenala* (*georg.* 1.17) conta come unica altra occorrenza virgiliana *ecl.* 10.55, nella *rêverie* di Gallo: *interea mixtis lustrabo*

⁹⁰ Armstrong 2019, 156.

⁹¹ *Rust.* 1.15. Cfr. Piacente 1978; Maróti 1981, 325.

⁹² Maróti 1981, 321-325. Richter 1957 scorge in *georg.* 1.20 un'allusione all'invenzione dei confini, ma non coglie il significato specifico del cipresso.

⁹³ Il Servio *auctus* (*georg.* 1.20) nota la trasformazione in termini esteriori: «*sane in bucolicis [ecl. 10.24] alium illi habitum dedit uenit et agresti capitis Siluanus honore*».

⁹⁴ Nota tra l'altro Cucchiarelli 2012, 495 che «Pan ... condivide con Silvano un certo dinamismo, come si conviene a divinità silvestre». L'assimilazione a Pan è suggerita intertestualmente in *ecl.* 10.25 *florentis ferulas et grandia lilia quassans*: cfr. Lucr. 4.586-587 *Pan | pinea semiferi capitis uelamina quassans*.

⁹⁵ Cfr. *ecl.* 2.33 *Pan curat ouis ouiumque magistros*.

⁹⁶ *Ecl.* 2.31-33, 4.58-59, 5.59, 8.24, 10.26; cfr. inoltre i *Maenaios uersus* del ritornello di *ecl.* 8 (21, 25, 28a, 31, 36, 42, 46, 51, 57, 61); il Menalo è menzionato in 8.22 e 20-15, il Liceo in 10.15.

⁹⁷ Cfr. Anth. Lat. 516 Riese² (epigramma attribuito a Giuliano): *Hic data Vergilio requies, qui carmine dulci / et Pana et segetes et fera bella canit*.

⁹⁸ Il bosco in cui è nato o in cui è nato suo padre Hermes: cfr. Mynors 1990, 6.

⁹⁹ Armstrong 2019, 63. La doppia associazione di Pan con il Menalo e il Liceo è già in Theocr. *id.* 1.123-124.

Maenala Nymphis. È insomma lo spazio delle *Bucoliche*, e la decima ecloga in particolare, quello che le *Georgiche* chiedono a Pan di lasciare.

L'arrivo del dio al cospetto di Gallo (*ecl.* 10.26 *Pan deus Arcadiae uenit* ...) è richiamato verbalmente nel terzo libro delle *Georgiche*, dove Virgilio allude a una vicenda erotica del dio con Luna-Selene non altrimenti nota (3.391-393):

munere sic niueo lanae, si credere dignum est,
Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit
in nemora alta uocans; nec tu aspernata uocantem¹⁰⁰.

Oltre al richiamo verbale (*Pan deus Arcadiae*), va notata la notazione coloristica – nell'ecloga, il poeta richiama l'attenzione sul colorito rubicondo del dio (26-27 *Pan ... quem uidimus ipsi / sanguineis ebuli bacis minioque rubentem*), qui abilmente camuffato dal candore della lana (391 *munere ... niueo lanae*) – e, soprattutto, il tema dell'eros: il dio che si rivolge a Gallo è un esperto d'amore (10.28-30 *'ecquis erit modus? ... Amor non talia curat*). Gli amori di Pan e della Luna, rievocati nelle *Georgiche*, contribuiscono a motivare, retrospettivamente, la competenza del dio in fatto di amore¹⁰¹.

Pan e Silvano, simili come sono, svolgono insomma una funzione analoga di collegamento tra *Bucoliche* e *Georgiche*. Non stupisce di ritrovarli assieme in un altro punto nodale del poema didascalico: *fortunatus et ille deos qui nouit agrestis, / Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores* (2.493-494). È il celebre – e molto discusso – passo delle due opzioni che il poeta didascalico ipotizza: perseguire la conoscenza razionale del mondo e delle sue cause, con Lucrezio; oppure godere della campagna, tra gli dèi agresti, guardando anche indietro al mondo delle *Bucoliche* e alle *siluae* (2.486 *siluas*)¹⁰². Pan e Silvano, accompagnati dalle ninfe, incarnano quindi l'alternativa non lucreziana. Com'è stato notato, qui Virgilio risponde direttamente a Lucrezio, ribadendo l'esistenza di quelle stesse divinità che il *De rerum natura* sosteneva fossero invece il frutto dalla superstizione dei contadini, nel passo sulla natura dell'eco (Lucr. 4.572-594, in particolare 580-581 *haec loca capripedes Satyros Nymphasque tenere / finitimi fingunt, et Faunos esse locuntur* e 586-589 *quom Pan ...*)¹⁰³. Ma *georg.* 2.493 (*Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores*) richiama le *Bucoliche* anche alludendo specificamente a *ecl.* 5.60, cioè al canto che esprime la gioia del mondo pastorale per la divinizzazione di Dafni (*ecl.* 5.56-59)¹⁰⁴:

Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.

¹⁰⁰ Sul passo cfr. Mynors 1990, 238-239; Armstrong 2019, 65 con n. 59.

¹⁰¹ Le *Bucoliche* alludono solo implicitamente alla vicenda di Siringa ricordando l'invenzione del flauto di Pan (2.32-33; 8.21-24).

¹⁰² Vedi §7.3.

¹⁰³ Gale 2000, 10-11; Pieri 2011, 149-150. Dallo stesso passo lucreziano Melibee riprende il nesso *siluestrem ... musam* (4.589) per qualificare la musica di Titiro in *ecl.* 1.2 (Pieri 2011, 142-143, anche sul rapporto tra Lucr. 5.1398 *agrestis ... musa* e *ecl.* 6.8 *agrestem ... Musam*).

¹⁰⁴ Passo che a sua volta ricorda Lucrezio nella menzione della *uoluptas* al verso 58 (Pieri 2011, 152 n. 122). Cucchiarelli 2023, 275, a proposito di *alacris ... uoluptas*: «a 'dynamic' pleasure, in Epicurean terms».

ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.

Il verso georgico sostituisce alle Driadi più generiche Ninfe; ma le stesse Driadi bucoliche sono invocate nel proemio delle *Georgiche* (1.10-11 *et uos, agrestum praesentia numina, Fauni, / ferte simul Faunique pedem Dryadesque puellae*) e si ripresentano alla fine del proemio al mezzo del poema, quando Virgilio invita Mecenate a seguirlo «per i boschi delle Driadi e per pascoli intatti» (3.40-41 *interea Dryadum siluas saltusque sequamur / intactos*). È un passo che, come ha mostrato Bruna Pieri, allude contemporaneamente a Lucrezio (5.1386 *siluas saltusque*) e al mondo delle *Bucoliche*, segnandone il superamento nel segno di una nuova poesia didascalica che non nega il divino e il meraviglioso¹⁰⁵. Niente di più emblematico che «le foreste e i pascoli» di Lucrezio siano ora «delle Driadi», e che questi luoghi siano – per Virgilio, prima di tutto – luoghi *intacti*¹⁰⁶.

Le Driadi compaiono ancora alla fine delle *Georgiche*, per piangere la morte di Euridice (4.460-461), dove termina la loro vicenda testuale nell'opera virgiliana¹⁰⁷. Diversamente, Pan e Silvano sono menzionati ancora una volta nell'ottavo libro dell'*Eneide*, il libro che tematizza il trasferimento dell'Arcadia a Roma, con l'insediamento di Evandro sul Palatino. Silvano vi compare quale nume tutelare del bosco di Cere, che gli hanno consacrato gli antichi Pelasgi (8.597-602; spec. 600-601 *Silvano fama est ueteres sacrasse Pelasgos, / aruorum pecorisque deo, lucumque diemque*). Accompagnato immancabilmente da Pan nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche*, Silvano è ora menzionato da solo, come dio di un bosco sacro (*lucus*). Ma il narratore lo qualifica anche – e ancora – come dio dei campi e delle greggi (601 *aruorum pecorisque deo*), richiamando il mondo rurale cantato nelle due opere precedenti, e quindi una fase precedente della sua esistenza letteraria¹⁰⁸.

Emblematica è anche l'unica menzione di Pan nell'*Eneide*, ultima dell'opera virgiliana, durante la passeggiata archeologica di Enea ed Evandro (8.342-344):

hinc lucum ingentem, quem Romulus acer asylum
rettulit, et gelida monstrat sub rupe Lupercal
Parrhasio dictum Panos de more Lycae.

La consacrazione del Lupercale a *Pan Lycaeus* corrisponde a una vera e propria traduzione del mondo arcadico a Roma, che si attua su più livelli: sul piano linguistico, con il gioco etimologico tra *Lupercal* e

¹⁰⁵ Pieri 2011, 137-152.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, 144: «i pascoli che Virgilio canterà nelle *Georgiche* sono rimasti sinora *intacti*, non solo dagli altri poeti, ma da Virgilio stesso».

¹⁰⁷ Generiche *Nymphae* sono accoppiate ai Fauni in *Aen.* 8.314 (vedi sotto).

¹⁰⁸ Trisoglio 1988, 853a: le quattro apparizioni di Silvano in Virgilio (*ecl.* 10.24; *georg.* 1.20 e 2.494; *Aen.* 8.600) sono disposte «salendo progressivamente, in conformità con lo spirito delle tre opere, da un'intonazione più pittoresca a una suggestione più austeramente religiosa». Nel silenzio del dio in *ecl.* 10 si può cogliere un tratto dell'austera religiosità tradizionale (Cucchiarelli 2012, 494: «dio arcaico della religione romana ... non pronunzia motto»).

Lycae (343 e 344, in clausola), ossia tra *lupus* e λύκος¹⁰⁹; ma anche con l'assunzione, da parte del Lupercale, dei connotati propri del monte Liceo (343 *gelida ... sub rupe* traspone sul Palatino i *gelidi ... saxa Lycae* di *ecl.* 10.15)¹¹⁰; e infine, con il movimento compiuto da Pan, che dall'Arcadia si sposta a Roma, realizzando, possiamo dire, l'invito formulato da Virgilio all'inizio dell'opera precedente: *nemus linquens patrium saltusque Lycae* (*georg.* 1.16). Divinità rappresentativa del mondo bucolico e poi georgico, Pan figura così, assieme ai Fauni e alle Ninfe (*Aen.* 8.314 *haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant*)¹¹¹, nel grande affresco pastorale che l'arcade Evandro traccia sulle origini di Roma¹¹².

1.4. TRE RACCONTI PROGRESSIVI

Nella sezione precedente abbiamo osservato che alcune figure divine contribuiscono, con la loro ricorsività e il loro 'movimento', all'unificazione dello spazio-tempo tra *Bucoliche* e *Georgiche*; ma seguendo Silvano e Pan abbiamo però sconfinato nell'*Eneide* (§1.3.2). Esamineremo ora la vicenda testuale di tre entità liquide – una ninfa, Aretusa, e due fiumi, il Mincio e l'Eufrate – osservando come le loro apparizioni, collocate in punti strategici delle tre opere, costituiscano episodi isolati di altrettanti racconti continui e, per così dire, progressivi, che il lettore può ricostruire nella loro unitarietà¹¹³. Conviene iniziare da Aretusa, prendendo come punto di avvio, ancora una volta, la decima ecloga.

1.4.1. ARETUSA

La storia di Aretusa è tra le più note del mito classico. Ninfa cacciatrice originaria dell'Arcadia, di lei si innamora il dio-fiume Alfeo, il più lungo del Peloponneso e in particolare dell'Elide, che la insegue lungamente e invano. Per sfuggire al dio, Aretusa si inabissa e riemerge, attraversando sotterraneamente il mar Ionio, nell'isola di Ortigia, a Siracusa, dove si trasforma nell'omonima fonte, che si trova tuttora a pochi

¹⁰⁹ Cfr. O'Hara 2017², 218-219.

¹¹⁰ Fredda è l'Arcadia anche nel ricordo di Evandro: *Aen.* 8.159 *Arcadiae gelidos ... finis*.

¹¹¹ Anche qui il dialogo antifrastico con Lucrezio è fondamentale: Hardie 1986, 217-219.

¹¹² Altri significativi 'movimenti' di personaggi divini coinvolgono Apollo e Pale, l'antica divinità italica delle greggi e dei pastori: entrambi lasciano il mondo bucolico nella quinta ecloga, alla morte di Dafni (*ecl.* 5.35 *ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo*) e vi fanno ritorno in seguito. In *ecl.* 10.21, Apollo 'torna' (cfr. Cucchiarelli 2023, 480) per consolare Gallo, il poeta che era stato accolto con entusiasmo dal «coro di Febo» sull'Elicona (*ecl.* 6.66). Qui il dio figura sia come dio della poesia sia come dio pastore, cioè *Nomius*/*Νόμιος* (cfr. Serv. *ecl.* 5.35). In coppia con Apollo, Pale ritorna all'inizio di *georg.* 3: *Tē quoque, magna Pales, et te memorande canemus / pastor ab Amphryso, uos, siluae amnesque Lycae* (cfr. Armstrong 2019, 64). Anche qui le due divinità sono evocate in quanto numi tutelari del mondo pastorale, in particolare degli animali pastorali. La menzione del fiume Anfriso, presso cui Apollo avrebbe condotto le mandrie di Admeto – cavalli (*Hom. Il.* 2.763-767) o buoi (*Eur. Alc.* 8) – nell'*Inno ad Apollo* di Callimaco (*Call. hymn.* 2.47-49), rende esplicito il riferimento mitologico che nella quinta ecloga implicava l'accostamento a Pale (invocata di nuovo nel 'proemio al mezzo' del libro: 3.294 *nunc, ueneranda Pales, magno nunc ore sonandum*). Il ritorno di Pale e Apollo segnala dunque il ritorno dei temi bucolici nel libro georgico che più guarda indietro all'opera precedente (Serv. a *georg.* 3.1: «... aliud quodammodo inchoaturus est carmen, pastorale scilicet, post completum georgicum»; Ross 1987, 183 «[t]his is a pastoral book – not georgic»).

¹¹³ Altri fiumi ricorsivi nell'opera virgiliana sono l'Eurota (*ecl.* 6.83; *Aen.* 1.498), l'Ebro (*ecl.* 10.65; *georg.* 4.463, 4.524; *Aen.* 1.317, 10.636, 12.331), il Reno (*ecl.* 10.47; *Aen.* 8.727), il Timavo (*ecl.* 8.6; *georg.* 3.475; *Aen.* 1.234 [vedi §3.3]) e l'Eridano (*georg.* 1.481-483, 4.372; *Aen.* 6.658-659). Sul significato metapoetico di quest'ultimo, in particolare in *Aen.* 6, cfr. Scarborough 2019.

Nell'opera virgiliana, Aretusa compare tre volte, più precisamente una volta in ciascuna delle tre opere: *eccl.* 10.1; *georg.* 4.344 e 351; *Aen.* 3.696. All'inizio della decima ecloga la ninfa è invocata come divinità ispiratrice della poesia bucolica (10.1-6)¹⁵:

Il nome di Aretusa occupa il *primo* verso dell'*ultima* ecloga, cioè di quello che Virgilio chiama *extremus labor*. Vedremo come sia caratteristico di questa ninfa prediligere posizioni 'estreme' del testo virgiliano. Come scrive Federica Bessone, Virgilio qui «trattiene Aretusa in Arcadia, fra le battute di caccia sognate da Gallo, e proietta la fuga in Sicilia nel futuro»; «la ninfa-Musa bucolica è invocata qui per cantare col poeta i *sollicitos ... amores* dell'amico poeta elegiaco, così simili ai suoi»¹¹⁶. Nelle *Bucoliche*, quindi, Aretusa è ancora una ninfa terrestre e silvana. Il futuro acquatico, presagito nel quarto verso (4 *cum fluctus subterlabere Sicanos*), si avvera nel terzo libro dell'*Eneide*, quando Enea e i compagni, compiendo il periplo della Sicilia, giungono all'isola di Ortigia, presso Siracusa, e il narratore richiama, in ottica eziologica, l'esito della vicenda (3.692-696):

La trasformazione in fonte d'acqua è qui compiuta: Aretusa è stata infine (695 *nunc*) raggiunta dalle acque dell'Alfeo, che attraverso la bocca della ninfa (*ore ... tuo*) si mescolano con le onde del mare di Sicilia (696 *Siculis confunditur undis*). Particolare rilievo acquista l'avverbio alla fine del verso 695: «[i]l *nunc* eziologico è anche autoriflessivo: segnala l'integrazione alle *Bucoliche*, "ora" che la traversata di Aretusa, là annunciata

¹¹⁶ Bessone 2020, §35.

al futuro, si è compiuta, e la storia della ninfa si è iscritta nel paesaggio siciliano»¹¹⁷. Il passo richiama in modo evidente l'inizio dell'ecloga (695 *subter* ~ 10.4 *subterlabere*; 696 *Siculis ... undis* ~ 10.4 *fluctus ... Sicanos*) e realizza il mescolamento con l'acqua marina che il poeta delle *Bucoliche* si augurava *non* avvenisse (696 *confunditur* ~ 10.5 *non intermisceat*)¹¹⁸. Heyworth e Morwood, nel loro commento al passo, hanno colto il significato metapoetico dell'immagine: l'acqua che nelle *Bucoliche* doveva restare pura ora, nell'*Eneide*, si mescola con il mare, simbolo tradizionale dell'epica; «[t]he language asserts strongly that we are 'now' (*nunc*, 695) in the world of epic»¹¹⁹.

Come nelle *Bucoliche*, anche qui Aretusa occupa una posizione estrema, a pochi versi dalla fine del terzo libro del poema (22 per l'esattezza) e, aspetto forse più rilevante, a 19 versi dalla fine del lungo racconto di Enea, che si estende dall'inizio del secondo libro del poema alla fine del terzo. Non solo: la menzione di Aretusa anticipa la rievocazione della morte di Anchise avvenuta a Trapani (3.708-713), un evento che Enea, negli ultimi due versi del suo canto, definirà con le stesse parole che designano l'ultima fatica del poeta bucolico: '*hic labor extremus, longarum haec meta uiarum, / hinc me digressus uestris deus appulit oris*' (3.714-715 ~ *ecl.* 10.1 *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*)¹²⁰. L'autoallusione conferma il significato metapoetico del nesso in *Aen.* 3.714, dove, posto alla fine del lungo racconto di Enea (e del libro), *labor extremus* funziona come segnale metadiscorsivo¹²¹. Ancora una volta, l'apparizione di Aretusa significa anche la fine di un canto.

Se le *Bucoliche* e l'*Eneide* ospitano rispettivamente l'inizio e la fine della storia di Aretusa, un 'fotogramma' intermedio si può trovare nelle *Georgiche*. Nel quarto libro del poema Aristeo, disperato per la perdita delle sue api, fugge dalla valle di Tempe risalendo, verso il Pindo, fino alla sorgente del fiume Pèneo, dove si lamenta a gran voce con la madre Cirene, che ritiene responsabile del male che lo affligge. Cirene lo sente mentre si trova nel suo palazzo in compagnia delle sorelle ninfe, intente a filare la lana ad ascoltare il canto di una di loro, Climene (4.333-356)¹²²:

¹¹⁷ Bessone 2020, §31.

¹¹⁸ Sul significato anche erotico di *confunditur*, cfr. Barchiesi, Rosati 2024, 585. In *Doris* (10.5) si coglie anche un riferimento al dialetto dorico, quello della poesia teocritea: Cucchiarelli 2023, 470.

¹¹⁹ Heyworth, Morwood 2017, 262, notando anche che il ruolo di agente è svolto da Alfeo, non da Aretusa, attraverso la quale (*ore ... tuo*) si realizza il mescolamento. Sul mare come simbolo dell'epica, vedi §1.4.2.

¹²⁰ Sono le uniche due occorrenze in tutta l'opera virgiliana del nesso *extrem** + *labor**, accompagnato per di più da un deittico (*hunc* ~ *hic*). Va aggiunto *georg.* 4.116 *extremo ... iam sub fine laborum*, la formula con cui il poeta delle *Georgiche* annuncia la fine imminente dell'opera e introduce la preterizione sul *cultus hortorum* (*georg.* 4.116-148). In *Aen.* 3 si parla del viaggio per mare dei Troiani, in *georg.* 4 della 'navigazione' del poeta didascalico (4.116-117 *extremo ni iam sub fine laborum / uela traham et terris festinem aduertere proram*). Sull'immagine della *meta* in *Aen.* 3.714 cfr. Nelis 2001, 217-219, che tra l'altro nota: «*Extremus* [scil. in *extremus labor*] may mean either 'last' or 'worst'» (p. 219).

¹²¹ Prescindendo dall'autoallusione, Gasti 2010, §10 osserva che in *Aen.* 3.714 *hic labor extremus* «may be read metapoetically since its summarizing function and the poetological value of *labor* mark the close of book 3», segnando anche «an editorial pause between book 3 and 4» (e anche 3.714 *meta* «with its finality, implies a reference to the end»: ivi, §11). Geymonat 1993, che invece rileva il preciso richiamo alla decima ecloga (p. 327), nota che *Aen.* 3.714 *hic labor extremus, longarum haec meta uiarum* rappresenta «a pivotal stage of the poem, ... a metaphor of the toil involved in poetic activity» (p. 323).

¹²² Sull'episodio torneremo in §§2.1.1 e 7.2.

At mater sonitum thalamo sub fluminis alti
sensit. eam circum Milesia uellera Nymphae
carpebant hyali saturo fucata colore, 335
Drymoque Xanthoque Ligeaque Phyllodoceque,
caesariem effusae nitidam per candida colla, 337
Cydippe et flaua Lycorias, altera uirgo, 339
altera tum primos Lucinae experta labores, 340
Clioque et Beroe soror, Oceanitides ambae,
ambae auro, pictis incinctae pellibus ambae,
atque Ephyre atque Opis et Asia Deiopea
et tandem positae uelox **Arethusa** sagittis.
inter quas curam Clymene narrabat inanem 345
Volcani Martisque dolos et dulcia furta,
aque Chao densos diuum numerabat amores.
carmine quo captae fuis dum mollia pensa
deuoluunt, iterum maternas impulit aures
luctus Aristaei, uitreisque sedilibus omnes 350
obstipuerunt; sed ante alias **Arethusa** sorores
prospiciens summa flauum caput extulit unda,
et procul: 'o gemitu non frustra exterrita tanto,
Cyrene soror, ipse tibi, tua maxima cura,
tristis Aristaeus Penei genitoris ad undam 355
stat lacrimans et te crudelem nomine dicit.'

Al verso 344, Aretusa giunge a concludere un catalogo di dodici ninfe, in parte di mare e in parte di acqua dolce (336-344)¹²³. Allo stesso tempo, però, Aretusa è la prima a riemergere in superficie, ai versi 351-352 (*ante alias ... sorores*), a conferma della velocità che caratterizza ogni sua azione (344 *uelox*) e che è una qualità inscritta nel suo stesso nome, in cui si può cogliere un rimando all'aggettivo *θεός*, cioè «veloce», «agile»¹²⁴. Ancora una volta, Aretusa occupa le posizioni estreme: tra le sorelle ninfe è al contempo l'ultima, in ordine di arrivo, e la prima, in ordine di risalita.

Esaminando il passo più da vicino, emergono altri elementi rilevanti. Innanzitutto, l'apparizione della ninfa: *et tandem positae uelox Arethusa sagittis* (344). Del verso sono possibili due letture, che dipendono da come si lega l'avverbio *tandem* al resto della frase: se lo si riferisce a *positae ... sagittis* («e la veloce Aretusa, spogliata *infine* delle sue frecce», come traduce Barchiesi), si può ipotizzare un cambiamento di stato in Aretusa, che da ninfa cacciatrice diventa ninfa acquatica, deponendo «finalmente», forse in modo

¹²³ Sulla composizione del corteggio di Cirene cfr. Thomas 1986a, 190-193. Lo «studiato intreccio di ninfe di mare e di acqua dolce» (Stabile 1984, 252a) traspone su un altro piano l'immagine del mescolamento con l'acqua marina di *ecl.* 10.5. Il mescolamento tra acqua dolce e salata è suggerito anche dalle lacrime che Aristeo versa nella sorgente del Peneo (*georg.* 4.355-356). D'altra parte, le acque argentee del Peneo erano celebri per il fatto di *non* mescolarsi con quelle, torbide, del vicino Titaresso (Hom. *Il.* 2.752-755; Plin. *nat.* 4.31-32)

¹²⁴ Cfr. Bessone 2020, §36, con il rimando a Paschalis 1997b, 716 n. 6 e Cucchiarelli 2012, 483: «Aretusa, sia per la lunga fuga, sia forse per una qualche suggestione onomastica (*θεός* "veloce", "agile" ...), non è ninfa che ami gli indugi».

definitivo, il simbolo della sua precedente fase esistenziale¹²⁵. Diversamente, si può pensare che *tandem* marchi la posizione finale del nome di Aretusa nel catalogo («e *infine* Aretusa...»), prima dell'introduzione di Climene, al verso successivo (345)¹²⁶; in questo caso, la ninfa abbandonerebbe la caccia solo momentaneamente. Non è necessario scegliere: sembra decisamente uno dei tanti esempi di ambivalenza del testo virgiliano. In ogni caso, definitivo o meno che sia, il passaggio di Aretusa dal dominio silvano a quello acquatico rispecchia uno snodo fondamentale della sua vicenda mitica: il passaggio dai boschi – lo spazio della caccia, dell'inseguimento di Alfeo, ma anche delle *silvae* e quindi delle *Bucoliche* (cfr. *ecl.* 4.3, 6.2) – all'acqua, l'elemento a cui la lega indissolubilmente la metamorfosi.

A suggerire questa lettura è anche il movimento compiuto dalla ninfa subito dopo, ai versi 351-352 (*sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flauum caput extulit unda*). La riemersione di Aretusa prefigura l'azione per cui è maggiormente nota: il suo riaffiorare, presso Ortigia, come fonte d'acqua. Che questo doppio movimento – immersione e riemersione – alluda alla vicenda mitica di Aretusa è un aspetto apparentemente sfuggito ai commentatori moderni delle *Georgiche*, ma non a Servio:

SVMMA PLACIDVM C[APVT] E[XTVLIT] V[NDA] mire ueritatem per transitum tetigit; namque Arethusa
fons dulcia fluentia inter medios habet fluctus.

dulcia fluentia] dulcia quae fluentia V : dulcia aquae fluentia Vrsinus || inter] per V || habet M : se habet ABPH : emittit V :
servat Fabr. : fortasse i. m. salis habet fluctus

Servio leggeva a testo una variante erronea, *placidum* anziché *flauum*¹²⁷, e cercava quindi di motivare l'utilizzo di questo aggettivo ricordando che la fonte Aretusa era una fonte d'acqua *dolce* in mezzo all'acqua salata del mare. La spiegazione si fonda quindi su un testo corrotto, ma è significativo che Servio avvertisse naturale un riferimento, nel gesto di Aretusa, alla sua futura metamorfosi in fonte. L'associazione è suggerita, oltre che dal movimento, anche dalla scelta di *caput*, che, come il greco κεφαλή, è anche una comune metafora per designare una sorgente¹²⁸. Con questo significato il termine occorre ben due volte nello stesso episodio georgico (4.319 *ad extremi sacrum caput adstitit amnis*; 368 *et caput unde altus primum se erumpit Enipeus*).

¹²⁵ Così interpreta una glossa nel manoscritto serviano Monacensis 6394 («quae ex uenatrice in nympham uersa fuerat»), citata con approvazione da Wagner in Heyne 1830⁴, 654. Cirene vive una metamorfosi simile: da «verGINE cacciatrice», qual è in Pind. *Pyth.* 9.6 (παρθένον ἄγροτέρων), «che non amava né i moti alterni dei telai né i piaceri di cene con domestiche compagne» (18-19, trad. F. Ferrari), è diventata madre, abita un palazzo subacqueo ed è attorniata da compagne impegnate nella tessitura.

¹²⁶ Così Thomas 1988, II, 210: «After the catalogue proper of nymphs (cf. 344 *tandem*), which demonstrates clear traces of influence of Callimachus and Hellenistic poetry and is studiously non-Homeric, V. introduces a nymph who is Homeric, namely Clymene ...». Ma non è detto che Climene sia una ninfa *solo* omerica: vedi §7.2. Per un abbandono momentaneo della caccia sembra propendere anche Conington 1881⁴.

¹²⁷ Cioè la variante di *Aen.* 1.127, dove il verso è riscritto con questa minima variazione (*prospiciens summa placidum caput extulit undis*); vedi §2.1.1. L'esemplare delle *Georgiche* usato da Servio era evidentemente viziato da un tipico caso di interferenza tra *loci similes*: cfr. Berti 2021, 33 n. 2.

¹²⁸ Cfr. *ThLL* s.v. 3.409.3-410.17 (*caput* poteva significare anche «foce»: ivi, 410.17-29).

Ma già Ovidio, prima di Servio, deve aver colto il riferimento prolettico delle *Georgiche*. Due punti del racconto ‘carsico’ di Aretusa nel quinto libro delle *Metamorfosi*¹²⁹ alludono infatti al verso 352 (... *summa flauum caput extulit unda*): una prima volta, quando la ninfa emerge dall’acqua per riferire alla disperata Cerere il destino di Proserpina, rapita negli inferi da Plutone (*met.* 5.487-489 *Tum caput Eleis Alpheias extulit undis / rorantesque comas a fronte remouit ad aures / atque ait: ...*)¹³⁰; e una seconda volta, quando Cerere interroga la ninfa sui particolari della sua vicenda (5.574-576 *conticuere undae, quarum dea sustulit alto / fonte caput uiridesque manu siccata capillos / fluminis Elei ueteres narrauit amores*)¹³¹. Ovidio allude quindi alle *Georgiche* e ‘attualizza’ il gesto di Aretusa, trasportandolo in Sicilia; la trasformazione dei suoi capelli da biondi (*georg.* 4.352 *flauum caput*) a verdi (*met.* 5.575 *uirides ... capillos*) conferma la sua metamorfosi, da ninfa silvana a ninfa acquatica. L’accostamento tra *fonte* e *caput* in 5.575 sembra tra l’altro glossare il significato di *caput* come «sorgente», che il testo virgiliano suggerisce. Tutto questo in un episodio in cui Ovidio manifestamente allude e corregge il racconto virgiliano sulla ninfa¹³².

Nelle *Georgiche*, pertanto, Aretusa continua la sua vicenda mitica proprio a partire dal punto in cui le *Bucoliche* l’avevano lasciata¹³³, cioè nel momento in cui si spoglia degli attributi silvani di cacciatrice per immergersi nell’acqua e di lì riemergere come ninfa acquatica, prefigurando la sua metamorfosi. Colta in un momento di transizione tra lo stato silvano (rappresentato nelle *Bucoliche*) e acquatico (rappresentato nell’*Eneide*), Aretusa incarna iconicamente quella natura di ‘poema di transizione’ che è propria delle *Georgiche*¹³⁴.

¹²⁹ Sulla natura ‘carsica’ del racconto, che mima testualmente il movimento compiuto dalla ninfa, cfr. Rosati 2009a, 240-245. La scelta ovidiana di ‘spezzare’ il racconto (il nome della ninfa compare tre volte, in *met.* 5.409, 487 e 573) potrebbe rispondere alla distribuzione del ‘racconto progressivo’ nelle tre opere di Virgilio.

¹³⁰ Cfr. Rosati 2013², 216, notando che sia Cerere sia Cirene sono «in ansia per un figlio». Cfr. inoltre 5.501-503 *mihi peruia tellus / praebebat iter subterque imas ablata cauernas / hic caput attollo desuetaque sidera cerno*, dove «[s]ollevare la testa ... rappresenta graficamente l’approdo di Aretusa sul suolo siciliano» (ivi, 218).

¹³¹ La clausola di 5.574 *alto / fonte* ricorda *Aen.* 1.126 (*et alto / prospiciens summa placidum caput extulit undis*), che riprende il verso georgico (vedi n. 127).

¹³² Evidentissima l’allusione di *met.* 5.574 *conticuere undae* all’incipit di *Aen.* 2 (cfr. Barchiesi, Rosati 2024, 582). Quello è l’inizio del racconto di Enea, mentre Aretusa in *Aen.* 3.696 ne annuncia la *fine*. Sull’Aretusa ovidiana che corregge il racconto di Enea in *Aen.* 3.692-696, cfr. Bessone 2020, §§34-40 e 46-55, spec. 52-54.

¹³³ Altri due dettagli nell’episodio georgico richiamano la decima ecloga (cfr. Manzoni 1995, 70-73). In primo luogo, la ninfa *Lycorias* (4.339) rievoca la *Lycoris* di Gallo (*ecl.* 10.2, 22, 42). I due nomi, verosimilmente interconnessi (Koven-Matasy 2014), sembrano derivare da Λυκώρεια, cittadina nei pressi di Delfi nota per il culto di Apollo, donde l’epiteto Λυκώρειος/Λυκωρεύς del dio; sia il toponimo sia l’epiclesi occorrono in Callimaco (rispettivamente *ait.* 3, fr. 62 Pfeiffer e *hymn.* 2.19 Pfeiffer; cfr. Thomas 1986a, 191 con n. 49); cfr. Casanova 1987 e Koven-Matasy 2014 su Licoriade/*Lycorias*; Bonaria 1987 e Ross 2014 su Licoride/*Lycoris*. In secondo luogo, *tua maxima cura* (*georg.* 4.954) riecheggia *tua cura Lycoris* di *ecl.* 10.22; l’apposizione di *cura* doveva essere uno stilema caratteristico di Gallo (Cucchiarelli 2023, 480; Gagliardi 2017). Questi due casi di apposizione sono avvicinabili al costruito detto ‘apposizione parentetica’ (apposizione posta tra un aggettivo e un sostantivo, del tipo *raucae, tua cura, palumbes* [*ecl.* 1.57]), che Skutsch 1956, 198-199 riteneva introdotta da Cornelio Gallo e quindi battezzò ‘schema Cornelianum’; in realtà, come ha mostrato Traina 1995, pare di poterlo retrodatare ad Ennio.

¹³⁴ Vedi sopra, n. 4. Heyworth, Morwood 2017, 262 riconoscono anche in questo caso il significato metapoetico di Aretusa, che mettono in relazione con il più ampio movimento narrativo che conduce Aristeo – grazie alla ninfa – dalle fonti del Peneo al regno acquatico di Cirene, e infine all’episodio di Proteo, modellato sull’*Odissea*. Il ruolo di Aretusa, pertanto, «can be read as signifying the poetic route of the *Georgics* themselves, which lead the poet from the small-scale pastoral of the *Eclogues* to the epic sea of the *Aeneid*».

Le tre comparse di Aretusa nelle *Bucoliche*, nelle *Georgiche* e nell'*Eneide* costituiscono dunque altrettanti fotogrammi di un unico racconto ripartito fra le tre opere, che il lettore è chiamato a ricomporre: un racconto 'progressivo'¹³⁵, che unifica lo spazio poetico e contribuisce alla sua continuità. Aretusa preannuncia contemporaneamente la fine di un testo o di una sua parte significativa – sia un'opera, nelle *Bucoliche*, un catalogo, nelle *Georgiche*, o un libro, nell'*Eneide* – e la sua continuazione.

Ma oltre ad avere una funzione metanarrativa, la riemersione di Aretusa comporta anche il ritorno di alcuni *Leitmotive*. In primo luogo, il dolore e il lutto: nella decima ecloga, Aretusa è la musa che permette al poeta bucolico di cantare il dolore di Gallo; nelle *Georgiche* la ninfa rende nota a Cirene la disperazione di Aristeo per la perdita delle api; nell'*Eneide* la menzione della fonte Aretusa anticipa la morte di Anchise e il conseguente lutto di Enea. Gallo, Aristeo ed Enea sono tutti accomunati dalla perdita dolorosa di qualcuno o di qualcosa¹³⁶. Sullo sfondo, in tutti e tre i casi, è il tema erotico: la passione di Gallo per Licoride; l'amore tragico di Orfeo ed Euridice, nelle *Georgiche* (ma anche il tentato stupro di Aristeo; e si ricordi che, quando le ninfe sentono il lamento di Aristeo, stanno ascoltando Climene che canta gli amori degli dèi); nell'*Eneide*, l'unione infine realizzata tra Alfeo e Aretusa (*Aen.* 3.695-696). Riemergendo da un'opera all'altra, in poche parole, Aretusa porta con sé anche i due temi intrecciati nell'ultima ecloga, sofferenza e amore, che continuano a risuonare ben oltre i confini delle *Bucoliche*.

Inoltre, almeno due delle apparizioni virgiliane di Aretusa rimandano a Callimaco. Il catalogo delle ninfe in *georg.* 4.336-344, chiuso da Aretusa, e quello subito successivo dei fiumi (4.367-373) attingono verosimilmente ai perduti trattati *Sulle Ninfe* e *Sui fiumi*, come sostiene Richard Thomas¹³⁷. Del resto, la protagonista dell'episodio è Cirene, cioè la ninfa eponima della città natale di Callimaco. Lo stesso vale per la fine del racconto di Enea nel terzo libro dell'*Eneide* dove, come ha suggerito Mario Geymonat, il catalogo delle città siciliane costeggiate dai Troiani (3.692-708) deve molto a Callimaco¹³⁸. Evidenti tratti callimachei mostrano altre due entità fondamentali nell'idrografia virgiliana, il Mincio e l'Eufrate, di cui parleremo nelle prossime sezioni.

¹³⁵ Quella del 'racconto progressivo' è una tecnica ben studiata negli autori post-virgiliani, in particolare nelle *Metamorfosi* di Ovidio (paradigmatico il caso di *met.* 6.105-107, la scena del ratto di Europa tessuta da Aracne, che completa il racconto del narratore in *met.* 2.836-875 e al contempo si pone 'prima' dell'esito estremo della vicenda, cioè lo stupro, riassunto in 3.1 *Iamque deus posita fallacis imagine tauri*: Rosati, Barchiesi 2024 619-620). Dopo Ovidio è ampiamente sfruttata da Stazio e Claudiano, come ha mostrato Laura Micozzi, sia come strategia di continuità rispetto ai modelli e predecessori (Stazio si pone esplicitamente 'dopo' Virgilio e Ovidio: Micozzi 2019, 615 e 2015, 340-341) sia per creare una forma di memoria interna a una stessa opera (Micozzi 2002, 61; 2007, 77-78 e 103-104; 2019, 615). Ringrazio Francesca Econimo per avermi fatto riflettere su questo aspetto.

¹³⁶ Su Enea-Aristeo vedi §2.1. Un'eco di *ecl.* 10.4 (*cum fluctus subterlabere Sicanos*) nel passo in cui Anchise prefigura i funerali di Marcello (*Aen.* 6.874 (*cum tumulum praeterlabere recentem*) conferma l'associazione di Aretusa con contesti luttuosi: sul rapporto tra i due passi, cfr. Busti in c.d.s.

¹³⁷ Thomas 1986a: 190-193. Sull'interesse della poesia callimachea per i fiumi, cfr. Williams 1978, 91. Sulla possibilità che Callimaco trattasse la storia di Aretusa e Alfeo, cfr. Barchiesi, Rosati 2024, 585.

¹³⁸ Geymonat 1993.

1.4.2. IL MINCIO

Emblema della ‘mantovanità’ di Virgilio e della sua poesia¹³⁹, anche il Mincio, come Aretusa, compare una volta in ciascuna delle tre opere; più precisamente, sempre nella seconda metà dell’opera (*ecl.* 7.13; *georg.* 3.15; *Aen.* 10.206) e nella medesima sede metrica, a inizio di verso¹⁴⁰. Il fiume è menzionato per la prima volta da Dafni, che nella settima ecloga invita Melibeeo ad assistere all’amebeo di Tirsi e Coridone (7.8-13):

ille ubi me contra uidet, ‘ocius’ inquit
‘huc ades, o Meliboe; caper tibi saluus et haedi;
et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra. 10
huc ipsi potum uenient per prata iuuenci,
hic uiridis tenera praetexit harundine ripas
Mincius, eque sacra resonant examina quercu.’

Secondo Bernardi Perini, l’evocazione del Mincio corrisponde qui a un’intrusione della geografia mantovana nel non-luogo dell’Arcadia: il Mincio *scorre* in Arcadia¹⁴¹. Ma il contrario non è meno vero: l’Arcadia è lungo il Mincio¹⁴². Tratto caratteristico del fiume è la vegetazione lussureggiante che ne accompagna il corso: letteralmente, il fiume «orla le sponde verdeggianti di teneri canneti» (12 *hic uiridis tenera praetexit harundine ripas / Mincius*)¹⁴³, quasi si trattasse di un tessuto (*praetexit*)¹⁴⁴. Questa immagine e queste parole si ripresentano nel proemio al mezzo delle *Georgiche*, nel momento in cui Virgilio annuncia la sua futura opera epica (3.10-16):

primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, 10
Aonio rediens deducam uertice Musas;
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas

¹³⁹ Bernardi Perini 2001a. Sul Mincio in Virgilio cfr. le voci di Tozzi 1987 e Jones 2014; cfr. inoltre Jones 2005, 61-64.

¹⁴⁰ Cucchiarelli 2023, 355; Bernardi Perini 2001a, 222-223. Altri passi delle *Bucoliche* alludono alla presenza del Mincio, ma senza menzione esplicita (1.48 *palus*; 1.51 *inter flumina nota*; 9.9 *usque ad aquam*). Nella triplice menzione del fiume, Jones 2014 vede «a form of sphragis or signature». Anche le occorrenze del nome di Mantova sono significative: *Mantua* è menzionata due volte in ciascuna opera, nelle medesime sedi metriche, e con chiari richiami reciproci: *ecl.* 9.27-28 *Vare, tuum nomen, superet modo Mantua nobis*, / *Mantua uae miserae nimium uicina Cremonae*, / *cantantes sublime ferent ad sidera cycni* (in epanalessi); *georg.* 2.198 *et qualem infelix amisit Mantua campum / pascentem niueos herboso flumine cycnos* (nuovamente i cigni) e 3.12 *primus ego in patriam mecum, modo uita supersit*, / *Aonio rediens deducam uertice Musas*; / *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas*; *Aen.* 10.200-201 *qui [scil. Ocnus] muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen*, / *Mantua diues auis* (nuovamente in epanalessi). Il riferimento alle sventure di Mantova in *georg.* 2.198-199 presuppone naturalmente *ecl.* 1 e 9. Nella doppia epanalessi di *ecl.* 9.27-28 e *Aen.* 10.200-201 Wills 1996, 149-150 riconosce un’allusione alla doppia epanalessi del nome del fiume Axios in Hom. *Il.* 2.849-850 e 21.157-158.

¹⁴¹ Bernardi Perini 2001a, 221.

¹⁴² Sullo spazio nelle *Bucoliche*, e in particolare sul rapporto tra Roma, Mantova, la Sicilia e l’Arcadia, cfr. Cucchiarelli 2021, 205-211.

¹⁴³ Jones 2014: «with the implication that the reeds will be used in pastoral song performance».

¹⁴⁴ Bernardi Perini 2001a, 213: l’immagine è quella del ‘tessere’ (-*textit*) ‘sull’orlo’ (*prae-*), «quasi che dalle rive s’intessa appunto un ‘velo’ ad avvolgere le acque». Stazio riprende l’immagine in *silu.* 4.4-7 a proposito del Tevere: *suburbanis ... uadum praetexitur hortis* (ma qui è il fiume a essere intessuto).

et uiridi in campo templum de marmore ponam
 propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
Mincius et tenera praetexit harundine ripas. 15
 in medio mihi Caesar erit templumque tenebit.

Il tempio di marmo – cioè il poema celebrativo per «Cesare» vincitore – sorgerà su un campo verdeggiante, lungo il corso del Mincio: *uiridi in campo* (13), *propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat* / *Mincius et tenera praetexit harundine ripas* (14-15). Fondare il tempio a Mantova rappresenta senz'altro un omaggio simbolico alla patria del poeta; ma sarebbe riduttivo considerare la rappresentazione del fiume Mincio ai versi 14-15 un «loving irrelevant picture», con Mynors¹⁴⁵. In un passo metapoetico come il proemio al mezzo, è difficile considerare inerte una ripresa così esibita come quella del verso 15 (*Mincius et tenera praetexit harundine ripas*), vera e propria conflazione di *ecl.* 7.12-13 (*hic uiridis tenera praetexit harundine ripas* / *Mincius*). Anche il dettaglio cromatico delle rive verdeggianti non va perso: *ecl.* 7.12 *uiridis ... ripas* ~ *georg.* 3.13 *uiridi in campo*. L'autoallusione suggerisce con forza che il tempio epico-panegiristico sorgerà nello stesso spazio – uno spazio prima di tutto poetico – delle *Bucoliche*.

La ripresa esibita richiama il contesto più generale della settima ecloga, dove Virgilio aveva compiuto un'operazione poetica per certi aspetti simile a quella promessa nelle *Georgiche*. Sulla riva del Mincio Virgilio aveva fatto cantare Tirsi e Coridone, *Arcades ambo* (*ecl.* 7.4), portando, per così dire, l'Arcadia sul Mincio¹⁴⁶; su quella stessa riva Virgilio, con un movimento analogo, questa volta tematizzato (11 *rediens*), condurrà trionfalmente in patria le Muse greche dall'Elicona (*Aonio ... deducam uertice Musas*)¹⁴⁷. Nel proemio al mezzo delle *Georgiche*, il passato, il presente e il futuro poetico di Virgilio occupano lo stesso spazio, ponendosi l'uno a fianco dell'altro.

Mi chiedo in proposito se Virgilio abbia ricercato, alludendo alle *Bucoliche*, anche un effetto di prossimità sticometrica. Il Mincio occupa infatti 'prima' i versi 12-13 della settima ecloga, 'poi' i versi 14-15 di *georg.* 3. Sarebbe questo un caso di allusione sticometrica, e più precisamente di 'coincidenza sfiorata', da aggiungere ai diversi altri già rilevati nelle opere di Virgilio, che instaurano corrispondenze significative sia tra loro sia con opere di altri autori¹⁴⁸. Un caso incontrovertibile riguarda la triplice menzione dell'Eufrate, che considereremo nella prossima sezione.

Il Mincio, come anticipato, mostra connotati callimachei. È stato notato che in *georg.* 3.14-15 il fiume contempera tratti di 'smisuratezza' (14 *ingens*) e di 'finezza' (15 *tenera ... harundine*), a significare che il

¹⁴⁵ Così Mynors 1990, 181.

¹⁴⁶ Rovescio i termini del titolo e la prospettiva di Bernardi Perini 2001a.

¹⁴⁷ Cfr. Pieri 2011, 132-134 sul passo, riferito all'epica futura, e sulla sua relazione con *Lucr.* 1.117-119 (*Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam, / per gentis Italas hominum quae clara clueret*).

¹⁴⁸ Il fenomeno è stato oggetto di attenzione negli ultimi anni: rimando a Lowe 2013 (443 n. 2 per casi interni all'opera virgiliana), Lowe 2014 (con *addendum* in Lowe 2015) e Casali 2023b. Un accenno a questo fenomeno è già in Farrell 2005, 104 n. 16 e 105 n. 20. Quello di *ecl.* 7.12-13 e *georg.* 3.14-15 rientrerebbe tra i casi di «'near misses'» (Lowe 2013, 443 n. 5). Lowe 2014, 862 ipotizza che i poeti latini percepissero questa tecnica come specificamente callimachea. Osservo a margine che sommando il numero dell'ecloga (7) a quello del libro georgico (3) si ottiene il numero del libro dell'*Eneide* (10) in cui si trova la terza menzione del Mincio.

tempio-poema promesso da Virgilio in riva al fiume mostrerà grandezza epica e al contempo finezza callimachea¹⁴⁹. Questa caratterizzazione assume ulteriore spessore nel dialogo che instaura specificamente con la settima ecloga. L'aggettivo *ingens*, infatti, è un'innovazione georgica. In *ecl.* 7.12-13 nessun elemento accentua la grandezza del fiume, mentre c'è un altro dettaglio che punta in direzione opposta: la presenza delle api (13 *resonant examina*). Ora, l'associazione tra un fiume e le api in ambito poetico rinvia immancabilmente a un passo callimacheo di capitale importanza, il finale dell'*Inno ad Apollo* (Call. *hymn.* 2.108-112):

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὐατα λάθριος εἶπεν· 105
 'οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος αἰεῖδει.'
 τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὦδέ τ' εἶπεν·
 'Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
 Δημοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, 110
 ἀλλ' ἥτις καθαρή τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον.'¹⁵⁰

L'opposizione tra l'acqua pura trasportata dalle api e la «violenta corrente del fiume assiro», cioè dell'Eufrate (§1.4.3), simboli di due tipi di poesia antitetici, sembra presupposto in Virgilio nei due passi che abbiamo esaminato. Nell'ecloga, dove il Mincio non ha alcun connato di grandezza, compaiano le api, assenti invece nelle *Georgiche*, dove il fiume si fa *ingens* (cfr. μέγας ῥόος), di pari passo con la promessa di un poema epico. La nuova connotazione del Mincio è dunque accompagnata – e anzi motivata – da un cambiamento nel progetto poetico. Nel fiume che *tardis ... flexibus errat* si può cogliere, oltre al dettaglio paesaggistico, peraltro veritiero¹⁵¹, l'immagine di una poesia che, già *ingens*, si attarda – anche testualmente – nello spazio bucolico. In entrambi i contesti, l'immagine della tessitura operata dal Mincio lungo le rive (*praetexit*) si lascia facilmente leggere come metafora della produzione del testo poetico.

Resta da esaminare la terza e ultima menzione del fiume, nel decimo libro dell'*Eneide*. Tra gli alleati etruschi e liguri di Enea c'è Ocno, che conduce da Mantova cinquecento soldati (10.204-206):

hinc quoque quingentos in se Mezentius armat,
 quos patre Benaco uelatus **harundine** glauca
Mincius infesta ducebat in aequora pinu.

¹⁴⁹ Wimmel 1960, 228; Jones 2005, 62; Scarborough 2019, 295-296.

¹⁵⁰ [L'Invidia furtiva nell'orecchio disse ad Apollo: / «Non apprezzo il poeta che non canta neanche quanto il mare.» / Apollo l'Invidia col piede scacciò, e disse così: / «Grande è il flutto del fiume di Assiria, ma spesso / sozzure di terra e molto fango sull'acqua trascina. / Ma a Deò non da ogni dove recano acqua le api, / ma quella che pura e incontaminata zampilla / da sacra sorgiva, piccola stilla, è l'offerta migliore.» (trad. G. B. D'Alessio)]. Il passo è richiamato anche nel 'proemio al mezzo' delle *Bucoliche* (*ecl.* 6.3-8) e altrove nelle *Georgiche*: vedi sotto.

¹⁵¹ Tozzi 1987, 531b.

Il Mincio qui evocato è la raffigurazione del dio fluviale – dipinta o più probabilmente intagliata come polena¹⁵² – sulla prua della nave alla quale dà il nome¹⁵³. L'attributo che lo caratterizza (205 *uelatus harundine glauca*), benché comune per le divinità fluviali¹⁵⁴, non può non rievocare le precedenti descrizioni virgiliane (*ecl.* 7.12 = *gerog.* 3.15 *tenera ... harundine*); la variazione dell'attributo di *harundine* (*tenera* > *glauca*) ne potenzia l'aspetto visivo¹⁵⁵. Del dio-fiume si traccia la discendenza: il Mincio è figlio – perché emissario – del Benaco (205 *patre Benaco*), cioè del Lago di Garda, lo stesso lago che le *Georgiche* assimilavano a un mare per via della sua turbolenza (2.160 *fremitu ... marino*). Interessante è anche la connotazione della nave come *infesta ... pinu* (*Aen.* 10.206). Si sa che la navigazione vale nella poesia antica come metafora del viaggio poetico; come tale è diffusa già nella poesia ellenistica ed è ampiamente sfruttata dai poeti augustei, Virgilio compreso. Allo stesso tempo, è di ascendenza alessandrina l'immagine del mare (o dell'Oceano) come equivalente di Omero e quindi, più in generale, dell'epica: «Non apprezzo il poeta che non sa cantare quanto il mare (ὄσα πόντος)», sussurra Phthonos ad Apollo nell'inno di Callimaco (2.106)¹⁵⁶. Nel decimo libro dell'*Eneide* il Mincio, da fiume che era, si è trasformato in una (parte di) nave da guerra, che naviga verso il mare, *in aequora* (206), un termine che altrove Virgilio usa per alludere metaforicamente all'epica¹⁵⁷. Il viaggio del 'Mincio' dalle sue origini al Tirreno non è solo il tragitto di una nave da guerra che porta i soldati in battaglia, ma anche il viaggio della poesia virgiliana dalle sue fonti bucoliche verso Omero e il gran mare dell'epica, cioè verso la stessa *Eneide*.

Rimettendo in ordine le tre evocazioni del Mincio, ricomponiamo un altro racconto progressivo, che accompagna lo sviluppo del progetto poetico virgiliano: nelle *Bucoliche* il Mincio è un fiume callimacheo, caratterizzato da teneri canneti (7.12 *tenera ... harundine*) e dal suono delle api (7.13 *resonant examina*); nelle *Georgiche* il fiume si fa possente (3.14 *ingens*), pur conservando la sottigliezza dei canneti (15 *tenera ... harundine*) e attardandosi ancora nella poesia bucolica, con un compromesso icastico di questo poema di transizione; nell'*Eneide*, infine, il fiume si trasforma in una nave da guerra, che conserva qualche tratto bucolico (i canneti) ma naviga ormai verso il mare aperto dell'epica. Vedremo ora come la vicenda testuale dal Mincio trovi un corrispettivo in quella dell'Eufrate.

¹⁵² Così Hahn 1958, 249 n. 42. Serv. *ad loc.*: «dux Venetus fluvium provinciae suae depinxit in naui».

¹⁵³ Cfr. Harrison 1991, 125. Sulla rappresentazione delle navi nell'*Eneide* cfr. Hardie 1987 (164-165 spec. sui nomi) con bibliografia citata, spec. Hahn 1958, 249-252, che discute la possibile confusione tra il nome della divinità eponima della nave, la sua raffigurazione sulla polena e il nome stesso della nave, con utili precisazioni terminologiche (251 con n. 48 spec. sul *Mincius*).

¹⁵⁴ Cfr. spec. Tiberino in *Aen.* 8.33-34 (*eum tenuis glauco uelabat amictu / carbasus, et crinis umbrosa tegebat harundo*), padre di Ocno (10.199).

¹⁵⁵ Cfr. Bernardi Perini 2001a, 215, che nota inoltre (ivi, 223) che *Aen.* 10.205-206 ripristinata la posizione reciproca di *harundine* e *Mincius* caratteristica di *ecl.* 7.12-13.

¹⁵⁶ Sulle due metafore cfr. da ultimo Harrison 2007b (spec. §§11-20 sulle *Georgiche*, 21-28 sull'*Eneide*). Sull'interpretazione (dibattuta) di πόντος in Call. *hymn.* 2.106, cfr. Williams 1978, 85-89 e 98-99; Harrison 2007b, §2.

¹⁵⁷ Harrison 2007b, §§6, 18-28 e 32-34 su Hor. *carm.* 4.15.3-4 *ne parua Tyrrenum per aequor / uela darem* come allusione all'*Eneide*.

1.4.3. L'EUFRATE

Anche l'Eufrate compare tre sole volte nell'opera virgiliana, ma, a differenza del Mincio e di Aretusa, due volte nelle *Georgiche* (1.509 e 4.561) e una nell'*Eneide* (8.726). In tutti e tre casi, il fiume è menzionato in chiusura di libro, in contesti in cui Virgilio allarga lo sguardo ai confini dell'impero¹⁵⁸. Più esattamente, l'Eufrate compare sempre a sei versi dalla fine di un libro e sempre nella stessa sede metrica, prima della cesura pentemimere, preceduto da un verbo alla terza persona riferito di volta in volta a un soggetto diverso¹⁵⁹. Com'è da tempo noto, questa collocazione ricercata è un'allusione sticometrica al sestultimo verso dell'*Inno ad Apollo* di Callimaco, che menziona la «corrente impetuosa del fiume Assiro» (*hymn.* 2.108 Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος; vedi §1.4.2), identificato già da un antico scoliasta con l'Eufrate¹⁶⁰. Tutte e tre le menzioni dell'Eufrate, inoltre, compaiono in passi centrati sull'operato politico e militare di Ottaviano in Oriente e mostrano consonanze tematiche con l'inno callimacheo¹⁶¹.

Anche le tre menzioni dell'Eufrate creano un racconto progressivo: un doppio racconto progressivo, per la precisione, che si dipana in tre tappe. Alla fine del primo libro delle *Georgiche*, il poeta prega gli dèi italici perché non impediscano al giovane Ottaviano di portare soccorso al *saeclum euersum* (1.500-501). Alle guerre civili si sommano le minacce esterne (509-511):

hinc mouet **Euphrates**, illinc Germania bellum;
uicinae ruptis inter se legibus urbes
arma ferunt; saeuit toto Mars impius orbe.

L'Eufrate, che rappresenta l'Oriente e la minaccia partica, è associato alla Germania, cioè al pericolo che viene dal nord. La devastazione e lo sconvolgimento mondiali con cui si chiude il primo libro trovano soluzione nel finale del poema, dove l'azione militare di Ottaviano riconduce energicamente i popoli nemici all'ordine (4.561-563):

Caesar dum magnus ad altum
fulminat **Euphraten** bello uictorque uolentis
per populos dat iura uiamque adfectat Olympo.

¹⁵⁸ Malavolta 1985, 423a.

¹⁵⁹ Clauss 1988, 310 n. 2.

¹⁶⁰ Scodel, Thomas 1984. L'intuizione dei due studiosi è stata poi sviluppata da Clauss 1988 e – indipendentemente da quest'ultimo, a quanto sembra – da Jenkyns 1993. Cfr. inoltre Farrell 1991, 165-166; Wills 1996, 22; Morgan 1999, 23-24; Marinčić 2007, 24-25; Fo, Giannotti 2012, XXXVI n. 66; Hardie 2020, 43-44. Sull'identificazione del fiume callimacheo con l'Eufrate cfr. Williams 1978, 91. Sull'Eufrate callimacheo in Properzio, cfr. Heyworth 1994, 65-67.

¹⁶¹ Cfr. Clauss 1988: lo Φθόνος callimacheo (*hymn.* 2.105, 107, 113) trova riscontro nell'*inuidia* – positiva – provata dagli dèi in *georg.* 1.503-504, che vorrebbero Ottaviano tra loro; la relazione di Apollo e Cirene (*hymn.* 2.65-96), genitori di Aristeo, e la presenza delle api associate alla purezza della poesia (110-112) sono chiaramente in armonia con il finale delle *Georgiche* (4.561); infine, la centralità di Apollo nell'inno trova corrispettivo nel ritratto di Ottaviano Augusto tracciato in *Aen.* 8.675-728, dove, dopo la battaglia di Azio, in cui è assistito dal dio (704-705), il principe siede alle soglie del suo tempio.

Vittorioso sui nemici, Ottaviano ora aspira a raggiungere l'Olimpo (562), rispondendo finalmente al desiderio degli dèi, che nel finale del primo libro si lamentavano del fatto che si attardasse in terra fra i comuni mortali (1.503-504 *iam pridem nobis caeli te regia, Caesar, / inuidet atque hominum queritur curare triumphos*). Questa dinamica interna alle *Georgiche*, che salda ad anello la fine del primo e del quarto libro, trova un ulteriore sviluppo nell'*Eneide*. L'ultima scena istoriata sullo scudo di Enea raffigura sinteticamente il triplo trionfo – dalmatico, aziaco e alessandrino – celebrato da Ottaviano il 13-15 agosto del 29 a.C. (8.720-728):

ipse sedens niueo candentis limine Phoebi	720
dona recognoscit populorum aptatque superbis	
postibus; incedunt uictae longo ordine gentes,	
quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.	
hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros,	
hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos	725
finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis,	
extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis,	
indomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes.	

Per la terza e ultima volta, l'Eufrate compare a sei versi dalla fine di un libro (726). Con questa ulteriore allusione sticometrica, Virgilio senz'altro richiama la celebrazione di Ottaviano nelle *Georgiche* e quindi, mediatamente, allude anche Callimaco in quanto «praise poet»¹⁶². Ma soprattutto, come ha notato James Clauss, «[b]y clearly recalling the two earlier occurrences of the Euphrates, Vergil subtly presents this third instance as a further stage in the process of deification as Augustus takes his seat in Apollo's temple»¹⁶³. Augusto ora occupa letteralmente lo spazio di un dio, realizzando quanto promesso nel finale georgico e prefigurato nel proemio al mezzo delle *Georgiche*: *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit* (3.16)¹⁶⁴.

Concomitante con il racconto progressivo sulla deificazione di Augusto è il mutamento della caratterizzazione dell'Eufrate. Alla fine del primo libro delle *Georgiche* il fiume compare, personificato, come un minaccioso nemico che muove guerra contro Roma (1.509 *hinc mouet Euphrates ... bellum*); nel finale del poema, l'Eufrate sembra deporre la sua bellicosità ed è connotato soltanto dall'epiteto *altus*, che ne dice la profondità (4.560-561 *ad altum ... Euphraten*)¹⁶⁵ e forse rievoca ancora il μέγας ῥόος callimacheo. Nello scudo di Enea, a completare la progressione, *Euphrates ibat iam mollior undis* (8.726): persa la violenza di un tempo, si presenta al cospetto di Augusto con la consapevolezza di un nemico sconfitto,

¹⁶² Jenkyns 1993, 116-117. Lo studioso gerarchizza i due livelli di allusione: primaria alle *Georgiche*, secondaria e subordinata a Callimaco; in altre parole, il sistema interno alle due opere virgiliane sarebbe prevalente. *Contra*: Morgan 1999, 24 n. 19.

¹⁶³ Clauss 1988, 317-318.

¹⁶⁴ Cfr. Nelis 2004, 82-83.

¹⁶⁵ Cfr. Curt. 5.1.29 *Quippe Euphrates altum limum uehit*.

ossia, come notava già Servio, «sentiens quasi se esse superatum» (*ad loc.*)¹⁶⁶. La pacificazione definitiva dell'Eufrate è il risultato delle azioni militari di Ottaviano celebrate alla fine delle *Georgiche*¹⁶⁷; il passato del fiume è dunque anche un passato testuale, quello delle *Georgiche*, che l'*Eneide* invita a ricordare con l'avverbio *iam*, autoriflessivo ('ora' rispetto al 'prima' georgico)¹⁶⁸, e con il comparativo *mollior*, che implica come termine di paragone lo stato del fiume nell'opera precedente. Proprio come Aretusa e il Mincio, l'Eufrate attraversa la poesia di Virgilio mutando i suoi connotati e marcando, con il suo 'movimento' intertestuale, la continuità e allo stesso tempo la successione tra le diverse opere¹⁶⁹.

L'assoggettamento dell'Eufrate è dunque compiuto, ma l'Arasse resta ribelle e rifiuta l'imposizione di un ponte: *et pontem indignatus Araxes* (728)¹⁷⁰. La storia di questo fiume continua in Stazio (*silu.* 1.4.76-79):

hunc Galatea uigens ausa est incescere bello
(me quoque!) per<que> nouem timuit Pamphylia messes
Pannoniusque ferox arcuque horrenda fugaci
Armenia et patiens Latii iam pontis Araxes.

Celebrando i successi militari di Rutilio Gallico, Stazio afferma che «ora l'Arasse sopporta il ponte romano» (79). E così prosegue la vicenda dell'*Eneide*: il fiume ha finalmente depresso la sua *indignatio*, le tensioni ancora sussistenti al tempo di Augusto si sono risolte, il dominio romano in Armenia si è consolidato¹⁷¹. Scegliendo *iam* per marcare l'assoggettamento dell'Arasse rispetto a *Aen.* 8.728, Stazio usa lo stesso avverbio con cui l'*Eneide*, ponendosi dopo le *Georgiche*, marca la sottomissione dell'Eufrate (8.726). In poche parole, Stazio continua Virgilio nello stesso modo in cui Virgilio continua sé stesso.

Si può aggiungere un'ultima considerazione. Nelle processioni trionfali a Roma era usanza che fossero esibiti i *simulacra* di fiumi e di altre entità geografiche emblematiche delle zone assoggettate all'impero. Si tratta di una consuetudine, a quanto risulta dalle fonti, inaugurata da Cesare con il trionfo del 46 a.C.¹⁷²,

¹⁶⁶ Analoga l'umiliazione in Hor. *carm.* 2.9.21-22 *Medumque flumen gentibus additum / uictis minores uolueru uortices*. Con la sua venuta a Roma, l'Eufrate si assimila al mite Tevere (9.817 *mollibus ... undis*; 2.782 *leni fluit agmine Thybris*). Ma il Tevere è stato a sua volta, un tempo, un gigante violento (*Aen.* 8.330-332): cfr. Vuković 2024.

¹⁶⁷ Clauss 1988, 316.

¹⁶⁸ Analoga la funzione di *nunc* in *Aen.* 3.695 (Aretusa trasformata in fonte), notata da Heyworth, Morwood 2017, 262 e Bessone 2020, §31: vedi §1.4.1. Sull'impiego autoriflessivo degli avverbi temporali (ad. es. *iterum*, *olim*, *quondam*, *nunc*) come «external markers of allusion» cfr. Wills 1996, 31; Micozzi 2015, 341 n. 59 su Stazio e Ovidio. Cfr. inoltre quanto osserva Pieri 2011, 159 su *nunc ... nunc* in *georg.* 3.294.

¹⁶⁹ L'Eufrate è assente nelle *Bucoliche*, ma l'*adynaton* pronunciato da Titiro in *ecl.* 1.61-62 accoppia il Tigri, suo gemello mesopotamico, all'Arar, cioè la Saona, a rappresentare le terre dei Parti e dei Germani: *ante pererratis amborum finibus exul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim*. Titiro anticipa dunque *georg.* 1.509 (*hinc mouet Euphrates, illinc Germania bellum*), allargando lo sguardo bucolico alle frontiere dell'impero, proprio mentre esprime eterna riconoscenza a quel giovane dio che gli ha garantito l'*otium* pastorale. Clauss 1988, 320 n. 26 vi scorge un prodromo della *uia Olympo* che abbiamo visto snodarsi dalle *Georgiche* all'*Eneide*.

¹⁷⁰ Frase e immagine celebri in antichità: cfr. Sen. *nat. quaest.* 6.17.1; Quint. *inst.* 8.6.11; Cozzoli 1984, 265b.

¹⁷¹ Cannizzaro 2021, 225-226. Per l'immagine del ponte sull'Arasse dopo Stazio, cfr. Claud. *in Ruf.* 1.376 *pontem ... pati cogetur Araxes* e Sidon. *carm.* 2.440-2 *uenio ... non ut mihi pressus Araxes / imposito sub ponte fluat*.

¹⁷² Il Reno, il Rodano e l'Oceano per la Gallia (Flor. *epit.* 2.13.88 *hic erat Rhenus et Rhodanus et ex auro captivus Oceanus*; cfr. Lucan. 3.76-77 *ut uincula Rheno / Oceanoque daret*), il Nilo per l'Egitto (Flor. *epit.* 2.13.89 *tunc in ferculis Nilus*); cfr. Östenberg 2009, 231.

ripresa da Augusto e destinata a lunga fortuna durante il principato. I fiumi vi apparivano in forma personificata, effigiati in statue anche di grandi dimensioni, con gli attributi e talvolta i *tituli* che ne permettevano il riconoscimento; durante la processione erano trasportati su *fercula*, alla stregua di illustri prigionieri di guerra¹⁷³. L'Eufrate, il Reno *bicornis* e l'Arasse ritratti in *Aen.* 8.726-728 sono le raffigurazioni dei rispettivi fiumi portati in trionfo¹⁷⁴, anche se nel caso dell'Eufrate il generico verbo di movimento *ibat* (726) permette di immaginare sia il movimento della processione trionfale sia il fluire vero e proprio del fiume. La parabola dell'Eufrate da *georg.* 1.509 a *Aen.* 8.726 si può riassumere con le parole di Ida Östenberg: «Rivers were ... presented as living, forceful enemies in war and as defeated prominent captives in the triumphal processions»¹⁷⁵. La trasformazione dell'Eufrate da fiume bellicoso nelle *Georgiche* a *simulacrum* di un prigioniero nell'*Eneide* trova corrispondenza nella parallela trasformazione del Mincio, da elemento paesaggistico (*ecl.* 7 e *georg.* 3) a effigie e quindi nave da guerra (*Aen.* 10.206). L'epica ha trasformato i due fiumi-simbolo in artefatti simbolici, e li ha richiamati entrambi a Roma.

In questo capitolo abbiamo esaminato alcuni momenti autoallusivi che arricchiscono l'interpretazione del testo e incoraggiano, mentre si legge Virgilio, a guardare contemporaneamente indietro e avanti – *respicere* e *prospicere* – valorizzando le dinamiche di prolessi e analessi che innervano la sua opera. Riproposti nelle *Georgiche*, singoli frammenti bucolici sembrano prolungare, da un lato, l'idillio pastorale in un mondo più ampio, aperto e problematico; dall'altro, segnalano alcune faglie in un microcosmo – chiuso, ma costantemente minacciato dall'intrusione del reale – che si rivela per certi aspetti già georgico. La permeabilità del confine testuale tra le due opere, nonché il movimento di alcune figure divine che lo attraversano, rafforzano la correlazione tra questi due mondi. D'altro canto, i tre racconti 'dispersi' e progressivi che coinvolgono la vicenda di Aretusa, quella del Mincio e quella dell'Eufrate, contribuiscono all'unificazione dello spazio-tempo nelle tre opere e invitano a leggere nello stesso modo anche il poema epico (§1.4).

Nei prossimi capitoli testeremo l'efficacia di questa strategia di lettura analizzando la costituzione intertestuale di alcuni personaggi dell'*Eneide* (§§2-4). Partiremo da Enea, un eroe che in vari momenti del suo cammino ricorda Orfeo, la figura per eccellenza che guarda indietro.

¹⁷³ Östenberg 2009, 216-218 e 230-245 (235 e 242 su *Aen.* 8.726-728). Cfr. anche Nisbet, Hubbard 1978, 149-150 a Hor. *carm.* 2.9.20 *Niphaten* e 21 *Medumque flumen*.

¹⁷⁴ Secondo Jones 2005, 74 la presenza dei tre fiumi riflette la natura di triplo trionfo.

¹⁷⁵ Östenberg 2009, 244.

L'epillio che conclude le *Georgiche* ha per protagoniste due figure che, pur condividendo alcuni tratti costitutivi, incarnano paradigmi nettamente contrapposti¹. Entrambi colpevoli – l'uno di aver causato involontariamente la morte di Euridice, l'altro di non essere riuscito a riportarla in vita –, entrambi privati di ciò che più amano e disposti ad affrontare una catabasi per recuperare ciò che hanno perduto – una catabasi acquatica il primo, agli inferi il secondo –, Aristeo ed Orfeo rappresentano due modelli speculari. Il primo, vincente, è l'emblema di una vita attiva, aperta al mondo, che si predispone a imparare e a obbedire, e per questo riesce a superare la sofferenza; il secondo, fallimentare, si ripiega su sé stesso e sul proprio passato, fino alla morte; Aristeo incarna i valori celebrati dalle *Georgiche*, Orfeo quelli dell'elegia². Come è stato talvolta osservato, il personaggio di Enea mostra alcune affinità con l'uno e con l'altro³. Il rapporto di Enea con i due paradigmi georgici è in realtà articolato capillarmente da un sistema di allusioni che mettono indialogo l'epillio e la prima esade dell'*Eneide*, contribuendo in modo significativo a definire la fisionomia eroica di un personaggio quando mai complesso e contraddittorio⁴. Nella prima sezione di questo capitolo analizzeremo in dettaglio alcuni episodi del primo libro del poema, che mettono in parallelo la vicenda di Enea e quella di Aristeo (§2.1). Nella seconda sezione considereremo invece la rete di associazioni che caratterizza Enea come Orfeo nel secondo, quarto, quinto e sesto libro del poema (§2.2)⁵. La terza parte del capitolo esamina un altro modo in cui l'autoallusività contribuisce alla caratterizzazione del personaggio: nei primi due libri del poema, Enea vive esperienze e pronuncia parole che rievocano il mondo delle *Bucoliche* e corrispondono ad altrettanti momenti di 'miopia' dell'eroe epico (§2.3.1-3). Tre similitudini dell'*Eneide*, inoltre, assimilano il protagonista a un pastore, richiamando ancora una volta le due opere precedenti. Lette in sequenza, queste similitudini attirano l'attenzione sul mutamento del paradigma pastorale nell'opera virgiliana (§2.3.4).

¹ Rimando al fondamentale contributo di Conte 2002b.

² Non ho modo di affrontare qui la questione dei rapporti tra il Gallo poeta elegiaco di *ecl.* 10 e l'Orfeo di *georg.* 4, cui accenna Conte 2002b, 84-85. Cucchiarelli 2000 mostra come l'Orfeo ovidiano contaminini in *met.* 10.25-29 il destino dei due personaggi, alludendo sia a *ecl.* 10 sia a *georg.* 4.

³ Segal 1966, 321-322 e 1981b, 68; Nadeau 1984, 72.

⁴ Impossibile riassumere qui il dibattito critico sul 'personaggio' Enea. Mi limito a rimandare a Fuhrer 1989 per una critica del concetto di 'sviluppo del personaggio' nel corso del poema, caro a Heinze (1915³, 277: «Charakterentwicklung»).

⁵ Come anticipato nell'introduzione, considero superata – e infruttuosa – la lunga *querelle* sulla priorità compositiva tra il finale delle *Georgiche* e alcuni libri dell'*Eneide*. Per la prospettiva di questa indagine, conta da un lato che l'epillio georgico si pone 'prima' dell'*Eneide* nell'ordine delle tre opere virgiliane e per 'cronologia intertestuale' (le vicende di Orfeo e Aristeo si collocano una generazione prima dei fatti narrati nell'*Eneide*); dall'altro, che il lettore è invitato a confrontare continuamente i due testi a prescindere da qualsiasi rapporto cronologico voglia valorizzare.

2.1. ENEA COME ARISTEO

Si può dire che l'*Eneide* comincia, intertestualmente, dove finiscono le *Georgiche*. Mentre infatti l'epillio di Aristeo imita da vicino l'episodio di Proteo, narrato nel quarto libro dell'*Odissea*, la tempesta che inaugura l'*Eneide* e l'approdo dei Troiani sul lido cartaginese ripercorrono le traversie vissute da Odisseo nel quinto e nel sesto libro del poema, dunque nei due libri immediatamente successivi. Il programma omerico che guida il finale del poema didascalico anticipa dunque la transizione all'epica⁶. Mentre le *Bucoliche* e le *Georgiche* sono separate da un confine permeabile, che garantisce alcuni effetti di continuità (§1.3), il finale delle *Georgiche* non continua nell'*Eneide* né la annuncia esplicitamente – anzi, come abbiamo visto, guarda indietro alle *Bucoliche* (§1.1) – ma si pone tuttavia in un evidente rapporto di contiguità con l'opera successiva⁷. Il dialogo tra la fine di un'opera e l'inizio della successiva è rafforzato inoltre, come vedremo, da alcune allusioni molto esplicite che hanno l'effetto di riportare il lettore con la memoria all'opera precedente, ma anche, in chi (ri)legga le *Georgiche* dopo l'*Eneide*, di anticipare lo scenario epico che seguirà.

Come è stato rilevato da diversi studiosi, la vicenda di Aristeo assomiglia per molti aspetti a quella di Enea⁸. Entrambi figli di una dea, si trovano inizialmente in una condizione di privazione e sofferenza, che superano grazie all'aiuto delle rispettive madri (Cirene e Venere), eseguendo fedelmente ciò che gli dèi ingiungono loro di fare; entrambi si rendono involontariamente responsabili della morte di una donna (Euridice e Didone); entrambi sono eroi alla ricerca della conoscenza e della verità, Aristeo perché non conosce la causa della moria delle api⁹, Enea perché, soprattutto all'inizio del suo cammino nel poema (ma non solo), mostra ripetutamente di *non sapere*¹⁰. Come ha mostrato Damien Nelis, le analogie tra i due personaggi sono poste in rilievo da alcune allusioni, particolarmente evidenti, che mettono in dialogo il primo libro dell'*Eneide* e l'epillio georgico¹¹. Vale la pena di ridiscuterle come parte del più ampio quadro che proveremo a tracciare sulla caratterizzazione di Enea.

⁶ Secondo Morgan 1999, 17-49, la svolta epica alla fine delle *Georgiche* è simboleggiata dalla riemersione di una figura omerica come Proteo, che esce dai flutti del 'gran mare dell'epica' (4.429 *e fluctibus*), dove si rituffa alla fine del racconto (4.528 *aequor in altum*). Cfr. Harrison 2007b, §18. Sul mare come simbolo epico, vedi §1.4. Sulla presenza di Omero nelle *Georgiche*, cfr. Farrell 1991a, 207-272.

⁷ Cfr. Holzberg 2008, 169, che tuttavia vede nell'*Eneide* la «continuazione del poema didascalico sull'agricoltura».

⁸ Su Enea e Aristeo cfr., con prospettive e approcci diversi, Perutelli 1980, 74-76; Halperin 1990, 86-90; Nelis 1992; Burbidge 2007, 205-219; Holzberg 2008, 169.

⁹ Sull'epillio di Aristeo come drammatizzazione del processo di conoscenza, cfr. Schiesaro 1997a, 65-68.

¹⁰ Sull'inconsapevolezza di Enea cfr. Segal 1981b; Barchiesi 1994b; Chew 2002; vedi §6.1. Emblematica l'inconsapevolezza con cui Enea ammira le immagini istoriate sul suo scudo, in Aen. 8.729-731 (*rerum ... ignarus imagine gaudet*).

¹¹ Nelis 1992. Cfr., indipendentemente, Burbidge 2007, 205-219.

2.1.1. NETTUNO E ARETUSA

La tempesta scatenata da Giunone sta per distruggere la flotta troiana, quando finalmente Nettuno si rende conto del cataclisma, innescato senza il suo permesso. Adirato, il dio riemerge dagli abissi per controllare cosa stia succedendo (*Aen.* 1.124-130):

Interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem **sensit** Neptunus et imis 125
stagna refusa uadis, grauiter commotus, et ~~alto~~
prospiciens summa placidum caput extulit unda.
disiectam Aeneae toto uidet aequore classem,
fluctibus oppressos Troas caelique ruina;
nec latuere doli fratrem Iunonis et irae. 130

Il verso 127 ripete, con una variazione, *georg.* 4.352 (*prospiciens summa flauum caput extulit unda*), dov'è riferito ad Aretusa, nella scena che abbiamo già discusso nel precedente capitolo (§1.4.1) (4.333-356):

At mater sonitum thalamo sub fluminis alti 333
sensit. ...
... iterum maternas impulit auris 349
luctus Aristaei, uitreisque sedilibus omnes 350
obstipuerunt; sed ~~ante~~ alias Arethusa ~~sorores~~
prospiciens summa flauum caput extulit unda,
et procul: 'o gemitu non frustra exterrita tanto,
Cyrene soror, ipse tibi, tua maxima cura,
tristis Aristaeus Penei genitoris ad undam 355
stat lacrimans, et te crudelem nomine dicit.'

Come Cirene ha sentito il lamento del figlio (333 *sensit*), così Nettuno «sente» quanto avviene sopra di lui (1.125 *sensit*), e come Aretusa fa capolino sulla superficie dell'acqua (4.351-352), così il dio sbuca con la testa dalle onde (1.126-127)¹². Alla determinazione temporale di *georg.* 4.351 (*ante alias ... sorores*), corrisponde in *Aen.* 1.126 quella spaziale di *alto*¹³. Nel mare aperto dell'epica, il dio Nettuno eredita le funzioni che le ninfe Cirene e Aretusa avevano nelle *Georgiche*, presso la fonte callimachea dell'epillio. Sia Enea sia Aristeo, inoltre, prima dell'emersione di Nettuno e Aretusa, pronunciano un discorso in cui lamentano la sventura che li affligge (*georg.* 4.321-332; *Aen.* 1.94-101; §2.1.3).

¹² «Pace summi poetae – *more ranae*, frogwise», nota spiritosamente Henry 1873, 382.

¹³ Più probabilmente un ablativo, piuttosto che un dativo. Knight 1966³, 264-265 individua tre possibili esegesi: «lifted from the deep», «looking forth from the deep», oppure «looking forth over the deep». È un dativo (= *in altum*) invece per Sabbadini 1905⁴ e Mylius 1946, 4.

Il mutamento di *flauum* (*georg.* 4.352) in *placidum* (*Aen.* 1.127) è necessario. Bionda è infatti la gran parte degli eroi e delle divinità della mitologia classica; tra questi, con Aretusa, anche la sorella Licoriade (339 *flaua Lycorias*). Ma Nettuno ha tradizionalmente i capelli scuri, di un blu cupo come gli abissi del mare, secondo l'epiteto omerico *κυανοχαίτης*¹⁴. A *flauum* si sostituisce così *placidum*, che si può interpretare in due modi: «placido» perché ha l'atteggiamento autorevole di un sovrano che non dà a vedere – e non può dare a vedere – la propria ira; oppure, in senso attivo, «che placa», «che pacifica», anticipando la scena successiva, in cui ammansisce i venti e la tempesta¹⁵.

2.1.2. L'APPRODO CARTAGINESE E L'ANTRO DI PROTEO

Il dialogo intertestuale tra la storia di Aristeo e quella di Enea prosegue quando i Troiani, stremati dalla tempesta, approdano sul lido africano, in una profonda rientranza della costa africana, dove un'isola, opponendosi ai flutti, crea un porto naturale. Il luogo è descritto in dettaglio (*Aen.* 1.159-169):

est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto 160
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
hinc atque hinc uastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub uertice late
aequora tuta silent; tum siluis scaena coruscis
desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra. 165
fronte sub aduersa scopulis pendentibus antrum;
intus aquae dulces uiuioque sedilia saxo,
Nympharum domus. hic fessas non uincula nauis
ulla tenent, unco non alligat ancora morsu.
huc ...

La lettura di questi versi ha provocato reazioni eterogenee: alcuni interpreti ne hanno valorizzato gli aspetti più rassicuranti, altri invece hanno messo in luce la presenza di elementi disturbanti e anzi inquietanti, come in due scogli che si ergono minacciosamente verso il cielo e il bosco ombroso che incombe dall'alto (162-165). Si tratta in effetti di un paesaggio ambivalente, irriducibile al tipo classico del *locus amoenus*, ed eclettico anche dal punto di vista intertestuale, risultando dalla combinazione di vari elementi, di origine prevalentemente omerica, che suscitano impressioni contrastanti¹⁶. Strutturalmente, il modello prevalente, già individuato dai lettori antichi, è quello del porto itacese di Phorkys (un vecchio del mare,

¹⁴ *LSJ* s.v.: «dark-haired». L'epiteto conta 8 occorrenze in Omero; cfr. poi Hes. *th.* 278 e *hymn. Hom.* 22.6 (a Poseidone), con la nota di Càssola 1975 *ad loc.* Sulla capigliatura di Nettuno cfr. anche Edgeworth 1992, 128.

¹⁵ Austin 1971, 64-65.

¹⁶ Sull'eclettismo di questa topotesia cfr. Williams 1968, 637-644; Reeker 1971, 12-19; Malaspina 2004, 99-100 e 105-110. Danno rilievo agli aspetti inquietanti Segal 1973, 824; Schiesaro 2008, 79 n. 84; Giusti 2014, 51. Per i *Realien* sono utili le dettagliatissime note di Henry 1873, 439-475.

γέρων ἄλιος), dove Odisseo approda dopo la sosta presso i Feaci (*Od.* 13.96-112)¹⁷. La sovrapposizione allusiva tra Itaca e la costa africana crea l'immagine sviante di un approdo sicuro in patria: un desiderio quanto mai vivo in Enea in questo frangente – i Troiani non hanno la minima idea di dove siano naufragati, ed Enea lo scoprirà solo in seguito, incontrando Venere nel bosco¹⁸ – ma che il lettore sa bene essere una meta ancora lontana¹⁹. Alcuni elementi paesaggistici, in particolare i due enormi scogli (162-163 *uastae rupes geminique ... scopuli*), ricordano il porto di Telèpilo, la città dei Lestrigoni dove Odisseo e i suoi compagni sono trascinati dai venti di Eolo dopo aver illusoriamente avvistato Itaca (*Od.* 10.87-94). Il riferimento a questo secondo approdo omerico suggerisce che gli abitanti della terra in cui i Troiani sono sbarcati potrebbero rivelarsi selvaggi e pericolosi tanto quanto i cannibali Lestrigoni²⁰. Per altri aspetti ancora, la descrizione virgiliana rievoca l'isola delle capre vicina al porto dei Ciclopi (*Od.* 9.116-118; 136-137; 141), lo spaventoso scoglio di Scilla (*Od.* 12.73-75) e il porto nell'isola del Sole (*Od.* 12.306).

L'approdo cartaginese è dunque un microcosmo complesso, un caleidoscopio che risveglia reminiscenze di diverso segno, in cui rassicurazione e inquietudini coesistono. In quest'ottica è interessante considerare i rapporti con un altro approdo virgiliano, l'antro dove Proteo è solito riposare, al riparo dalla calura meridiana e dalle onde (*georg.* 4.418-422):

est specus ingens
exesi latere in montis, quo plurima uento
cogitur inque sinus scindit sese unda reductos, 420
deprensus olim statio tutissima nautis;
intus se uasti Proteus tegit obice saxi.
hic ...

Anche questa è una *topothesia* eclettica, che ibrida elementi provenienti da varie descrizioni omeriche di insenature, approdi e porti (in gran parte gli stessi richiamati in *Aen.* 1), «ma soprattutto quello sacro a Phorkys, un altro “vecchio del mare”» proprio come Proteo²¹, come segnala un preciso dettaglio testuale: *plurima uento ... unda* (419-420) traduce ἀνέμων ... θυσαίων μέγα κύμα, la «grande onda causata dai venti di tempesta» (*Od.* 13.99)²². Discendendo dallo stesso modello, le due descrizioni virgiliane condividono un certo numero di dettagli ma anche la struttura complessiva; entrambe, inoltre, sono descritte seguendo il punto di vista del navigante che entra nel porto²³.

L'aspetto che più colpisce è però la ripresa variata di *georg.* 4.419-420 (*quo plurima uento / cogitur inque sinus scindit sese unda reductos*) in *Aen.* 1.160-161 (*quibus omnis ab alto / frangitur inque sinus scindit sese*

¹⁷ Cfr. Macr. *Sat.* 5.3.18; Heyne 1832⁴; Conington, *Nettleship* 1884⁴; Otis 1964, 409.

¹⁸ Cfr. *Aen.* 1.305-309; 331-333; 336-330.

¹⁹ Farrell 2021, 91-93.

²⁰ Farrell 2021, 94-95.

²¹ Biotti 2022², a 4.418-421. Attingendo elementi da altri approdi omerici, Virgilio amplia l'accenno di *Od.* 4.403 ὑπὸ σπέεσι γλαφυροῖσιν.

²² Dove ἀνέμων è genitivo di origine (Bowie 2013 *ad loc.*).

²³ Secondo quella che Reeker 1971, 22 definisce la «Technik der stufenweise fortschreitenden Landschaftsbeschreibung».

unda reductos), che instaura una relazione lampante tra i due passi²⁴. La scena descritta ha confuso notevolmente gli interpreti, incerti sul significato di *sinus ... reductos* e, nelle *Georgiche*, disorientati dalla possibilità di riferire il relativo *quo* sia a *specus* (418) sia a *latere* (419). Ma il confronto ne facilita la comprensione: i flutti marini si infrangono sulla contrapposta parete rocciosa (il *latus* del monte in *georg.*, i *latera* dell'isola in *Aen.*), ripiegandosi all'indietro (*sinus ... reductos* sono appunto i 'ripiegamenti' all'indietro delle onde infrante)²⁵. La variante georgica *cogitur* indica l'ammassarsi dell'onda, spinta dal vento, contro la barriera di pietra; il seguito, cioè l'infrangersi dell'onda, è espresso da *frangitur* in *Aen.* 1²⁶. Anche in questo caso, sembra che Virgilio, riscrivendosi, prosegua l'immagine dell'opera precedente (vedi §1.2.2).

L'allusione alle *Georgiche* crea dunque l'impressione che l'approdo di Enea sia *anche* l'antro di Proteo. Del resto, quest'ultimo è designato come un luogo adatto ad offrire riparo ai marinai sorpresi dalla tempesta (*georg.* 4.421 *deprentis olim statio tutissima nautis*)²⁷: esattamente ciò che avviene nell'*Eneide*, dove l'approdo libico schiude acque sicure (1.164 *aequora tuta*) ai naufraghi. Entrambi sono spazi liminali, in cui l'eroe passa dall'acqua – Aristeo vi giunge dopo aver visitato il palazzo acquatico di Cirene, Enea dopo la tempesta e le peregrinazioni nel Mediterraneo – alla terra. Per i Troiani è un limbo temporaneo, che da un lato promette quiete e riposo, dall'altro insinua dubbi sul destino che li attende. Così è del resto anche la baia di Phorkys nell'*Odissea*, che in alcuni suoi elementi richiama i pericoli affrontati da Odisseo nel corso del suo travagliato ritorno verso Itaca, dall'altro prelude al raggiungimento della meta, mediando la transizione dal mondo fantastico delle peregrinazioni marine al mondo 'reale' di Itaca²⁸.

In questo momento, quanto mai, Enea è un eroe che *non sa*: ignora in che terra si trovi, quali abitanti la occupino, e più in generale il suo agire è contraddistinto da una mancanza di consapevolezza e conoscenza, da una prospettiva, potremmo dire, miope (vedi §2.3). Quando Aristeo entra nell'antro di Proteo, lo fa perché *non sa* i motivi della sua sofferenza, che potrà scoprirne solo tendendo un agguato al polimorfo, onnisciente indovino del mare²⁹. All'inizio del loro itinerario eroico, i due eroi condividono una fondamentale carenza conoscitiva.

Catturare Proteo significa sottomettere una divinità primigenia, selvaggia, capace di assumere le sembianze di qualsiasi animale o elemento (*georg.* 4.441-442 *omnia transformat sese in miracula rerum, / ignemque horribilemque feram fluuiumque liquentem*)³⁰. Nel Proteo omerico, del resto, l'allegoresi stoica

²⁴ Cfr. Nelis 1992, 8.

²⁵ Cfr. Henry 1873, 451. Dal riferire *quo* a *specus* anziché a *latere* dipende il fondamentale equivoco di chi ritiene l'immagine dell'onda infranta più 'adatta' al contesto di *Aen.* 1 che a quello di *georg.* 4, deducendone la posteriorità compositiva di *georg.* 4 (Mylius 1946, 6-9; Büchner 1955-1958, 1318 = 1963, 367-368; Richter 1957 *ad loc.*; Berres 1982, 305-308; Setaioli 1998, 110 n. 21; Setaioli 2014, 176 n. 7).

²⁶ Che dà esito a un *dicolon abundans*. Cfr. Piazzini 2018, 52-53.

²⁷ Cfr. *Od.* 4.358-359 ἐν δὲ λιμὴν ἑὐορμος (l'isola di Faro). In *georg.* 4.421 *olim* può significare «un tempo» (prima che Proteo vi si insediasse) oppure «talvolta» (Biotti 2022² a 4.421).

²⁸ Bowie 2013 a *Od.* 13.96-112.

²⁹ Anche Menelao non conosce i motivi per cui è trattenuto sull'isola di Faro (cfr. *Od.* 4.375-393): per questo deve catturare e interrogare Proteo, come gli suggerisce Eidotea.

³⁰ Cfr. 4.405-410 con Thomas 1988, II, 219-220.

riconosceva un «elemento primordiale, precedente alle forme organizzate del mondo», contrapposto alla figlia Eidotea, «dea della forma», rappresentante dell'ordine e del cosmo; vincere Proteo significa quindi vincere il caos, ed è possibile solo con l'aiuto di una divinità (Eidotea per Menelao, Cirene per Aristeo)³¹. Anche i Troiani fanno esperienza del caos e del primitivo: quando la tempesta minaccia di riportare il mondo alla confusione originaria; e poi, quando sbarcati in Africa, sembrano regredire a uno stadio primitivo, 'riscoprendo' l'uso fuoco e l'arte di preparare il pane (1.174-179)³². I luoghi che Enea si accinge a esplorare sono selvaggi, forse abitati da fiere: *quas uento accesserit oras, / qui teneant (nam inculta uidet), hominesne feraene, / quaerere constituit* (1.307-309).

L'allusione all'antro di Proteo provoca inoltre un'interferenza geografica significativa. Nelle *Georgiche*, Aristeo visita Proteo a Pallene, nella penisola Calcidica (4.390-391), ma nel racconto omerico Menelao incontra il vecchio del mare in Egitto, nell'isola di Faro³³. Il pensiero corre quindi anche all'Egitto, un modello fondamentale – specialmente l'Egitto di Cleopatra – per la Cartagine di Didone³⁴. È come se Enea fosse sbarcato *anche* nei pressi di Alessandria.

Come nelle *Georgiche*, anche nell'*Eneide* l'antro è abitato da esseri divini: non Proteo, naturalmente, ma le ninfe (1.168 *Nympharum domus*). Il dettaglio richiama nuovamente la descrizione del porto di Phorkys, dove pure è presente un antro sacro alle ninfe, al suo interno sgorga una sorgente d'acqua (cfr. *Aen.* 1.167 *intus aquae dulces*) e sono presenti vari oggetti, sui quali è interessante soffermarsi. Si tratta di crateri e anfore di pietra in cui le api depositano il miele (*Od.* 13.105-106 ἐν δὲ κρητῆρές τε καὶ ἀμφιφορῆες ἔασι / λάϊνοι· ἔνθα δ' ἔπειτα τιθαίβωσσουσι μέλισσαι) e grandi telai, ugualmente di pietra, dove le ninfe «tessono drappi dai bagliori marini, una meraviglia a vederli» (107-108 ἐν δ' ἴστοι λίθιοι περιμήκεες, ἔνθα τε Νύμφαι / φάρε' ὑφαίνουσιν ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ἰδέσθαι). Api e tessuti sono assenti nell'antro di *Aen.* 1.166-168³⁵, ma trovano corrispondenza nell'epillio di Aristeo, l'apicoltore, dove le ninfe filano la lana (4.334-335 *eam circum Milesia uellera Nymphae / carpebant hyali saturo fucata colore*; 348-349 *fusis dum mollia pensa / deuoluunt*), svolgendo cioè l'attività che precede la tessitura, a cui fa riferimento Omero. Le sorelle di Cirene lavorano una lana pregiata, che ha il colore del vetro (*hyalus*), mentre quelle omeriche tessono una lana che ha il colore dell'acqua marina (ἀλιπόρφυρα)³⁶. Può darsi che Virgilio abbia evitato le api e la tessitura proprio

³¹ Della Corte 1988, 328a.

³² Su questa scena cfr. Schiesaro 2015, 167. Su Cartagine come spazio regressivo cfr. inoltre Schiesaro 2005.

³³ Le peregrinazioni di Menelao fino al delta del Nilo sono ricordate da Diomede in *Aen.* 11.262-263.

³⁴ Hardie 2006, 31-40; Martínez Astorino 2020.

³⁵ Dove l'unico elemento legato alle ninfe, oltre alla sorgente, sono i «sedili di vivo sasso» (167 *uiuo ... sedilia saxo*), simili a quelli che Odisseo trova in una spelunca sull'isola del Sole (*Od.* 12.318 ἔνθα δ' ἔσαν νυμφῶν καλοὶ χοροὶ ἢ δὲ θόωκοι). Ma il dettaglio rimanda anche ai sedili delle ninfe di *georg.* 4.350 (*uitreis sedilibus*). La volta di scogli sospesi che sormonta l'antro di *Aen.* 1.166 *scopulis pendentibus antrum* trova corrispettivo in *georg.* 4.374 *in thalami pendentia pumice tecta*. L'abbondanza di ombra e di acqua dolce (*Aen.* 1.167 *intus aquae dulces*) rende l'approdo cartaginese un luogo potenzialmente gradito alle api, che *aquas dulces et frondea semper / tecta petunt* (*georg.* 4.61-62).

³⁶ Sul colore 'ialino' cfr. Mynors 1990, 302 e Thomas 1988, II, 211. Nell'*Odissea* il raro aggettivo ἀλιπόρφυρος è altrimenti riferito sono alla lana che Arete fila in *Od.* 6.63 = 6.306; verosimilmente significa «splendente/scintillante come il mare» (Hoekstra 1989, a *Od.* 13.108; Hainsworth 2007¹¹, a *Od.* 6.53). La connessione tra i due passi era evidente già a de la Cerdà 1608, 486 a *georg.* 4.349: «Inducit uero Poeta aquarum Nymphas operam dantes lanificio, ut Naiades ante illum Homer. *Od.* 13 ...».

perché elementi già 'occupati' nelle *Georgiche*. In ogni caso, l'elisione – o elusione – di questi dettagli non è meno significativa delle allusioni manifeste.

2.1.3. MADRI AIUTANTI, MADRI CRUDELI: VENERE E CIRENE

Cirene svolge un ruolo fondamentale come aiutante di Aristeo: è lei, infatti, a fornire le prime indicazioni perché suo figlio possa porre rimedio alla sventura in cui versa. Ma Cirene, all'inizio dell'*epillio*, è anche la destinataria di aspri rimproveri da parte di Aristeo, che la accusa di crudeltà (*georg.* 4.321-332; 356). Entrambi questi aspetti contraddistinguono anche il rapporto che lega Venere ad Enea.

Dopo aver accolto Aristeo nel proprio palazzo, Cirene informa il figlio che per conoscere le cause della moria delle api, e quindi i motivi della sua sofferenza, dovrà catturare e interrogare Proteo; gli suggerisce allora come e quando tendergli un agguato (*georg.* 4.387-424). Infine, unge il corpo e i capelli del figlio con l'ambrosia per infondergli vigore (415-418 *Haec ait et liquidum ambrosiae defundit odorem, / quo totum nati corpus perduxit; at illi / dulcis compositis spirauit crinibus aura / atque habilis membris uenit uigor*) e lo accompagna fino all'antro di Proteo, celando Aristeo nell'ombra e sé stessa nella nebbia (423-424 *hic iuuenem in latebris auersum a lumine Nympha / conlocat, ipsa procul nebulis obscura resistit*). Terminato il racconto di Proteo, è nuovamente Cirene a consigliare il figlio, indicandogli quale sacrificio dovrà compiere per espiare la sua colpa (4.530-547).

Analogie fondamentali – in parte dovute alla dipendenza da comuni modelli omerici – emergono nell'intervento di Venere all'inizio dell'*Eneide*. Incontrando il figlio nella foresta sotto mentite spoglie, è lei a fornirgli le informazioni essenziali sul contesto circostante, narrandogli la storia di Didone e ingiungendogli di recarsi dalla regina, dove troverà i suoi compagni, sani e salvi (1.335-368; 387-401 *... perge modo et, qua te ducit uia, derige gressum*). Congedandosi dal figlio, la natura divina di Venere si manifesta anche dal profumo di ambrosia che spira dai suoi capelli (1.403-404 *ambrosiae ... comae diuinum uertice odorem / spirauere*); prima di lasciare il figlio, lo circonda di una nebbia che gli permetterà di raggiungere indisturbato il tempio di Giunone, dove incontrerà Didone (1.411-414 *at Venus obscuro gradientis aëre saepsit / et multo nebulae circum dea fudit amictu, / cernere ne quis eos neu quis contingere posset / moliriue moram aut ueniendi poscere causas*). La menzione dell'ambrosia e l'impiego della nebbia pongono in dialogo le due scene, ma a ruoli invertiti: Cirene unge di ambrosia il corpo e i capelli del figlio, mentre in *Aen.* 1 sono i capelli di Venere a profumare di ambrosia; Cirene si nasconde in una nube, mentre in *Aen.* 1 è Enea ad essere celato nella nebbia dalla madre³⁷.

Ma Cirene, come già detto, è anche, dal punto di vista di suo figlio, una madre crudele. Come le riferisce Aretusa, *'te crudelem nomine dicit.'* (*georg.* 4.356). Enea fa lo stesso con Venere, quando si rende conto di essere stato ingannato dalla madre, travestita da cacciatrice: *'quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis / ludis imaginibus?'* (*Aen.* 1.407-408). Vedremo che Enea sta qui citando alla lettera le parole di un amante disilluso nell'ottava ecloga (§2.3.1); ma il richiamo alle parole di Aristeo è altrettanto significativo. L'accusa

³⁷ Sul rapporto tra le due scene cfr. Starnone 2020, 35 n. 5.

di crudeltà rivolta alla madre è una cifra distintiva di questi due eroi virgiliani, che non trova corrispettivo nel lamento di Achille per la perdita di Briseide (*Il.* 1.348b ss.) e in quello per la morte di Patroclo (*Il.* 18.35 ss.), modelli di quello di Aristeo.

Come ha notato Damien Nelis, il lamento di Aristeo (*georg.* 4.321-332) mostra analogie sostanziali anche con un altro discorso di *Eneide* 1, quello di Venere a Giove (1.229b-253)³⁸. Qui la dea, afflitta per le sorti del figlio e dei Troiani, si lamenta con Giove, ricordando che Enea è di stirpe divina e gli è stato promesso il cielo: *'nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem, / nauibus (infandum!) amissis unius ob iram / prodimur atque Italiam longe disiungimur oris. / hic pietatis honos? sic nos in sceptrum reponis?'* (1.250-253). Sugli stessi temi fa leva Aristeo, che vanta – se è vero quanto gli dice la madre – una discendenza da Apollo, e al quale ugualmente è stata promessa la deificazione: *... quid me praeclara stirpe deorum / (si modo, quem perhibes, pater est Thymbraeus Apollo) / inuisum fatis genuisti? aut quo tibi nostri / pulsus amor? quid me caelum sperare iubebas?* (4.322-325)³⁹. È interessante notare come l'epiteto *Thymbraeus* (323), che fa riferimento a un santuario di Apollo situato nell'altrimenti oscura località di Thymbra, in Troade, da un lato appaia «odd in connection with Aristaeus»⁴⁰, dall'altro rievochi proprio la patria di Enea⁴¹: come se il pastore georgico prefigurasse l'eroe troiano – questo, almeno, è ciò che viene istintivo pensare (ri)leggendo le *Georgiche* dopo l'*Eneide*. Una differenza eloquente tra i due personaggi è che Aristeo protesta direttamente con la madre, mentre nell'*Eneide* è Venere a farlo con Giove, identificandosi con le sorti del figlio (1.250 *nos*)⁴². Il parallelo tra *nauibus ... amissis* di *Aen.* 1.251 e *amissis ... apibus* di *georg.* 4.318 suggerisce infine che le 'api' di Enea sono le navi che trasportano i suoi compagni, che teme perduti nella tempesta. Su questa associazione torneremo in seguito.

Il lamento che inaugura l'epillio georgico risulta dunque diffratto in più punti di *Eneide* 1, mentre il rapporto tra Aristeo e Cirene prefigura quello tra Enea e Venere⁴³. L'associazione tra i due eroi virgiliani è ribadita da un ulteriore momento autoallusivo, particolarmente evidente.

2.1.4. DUE BANCHETTI A PALAZZO: DIDONE E CIRENE

Didone accoglie Enea e i Troiani nel suo palazzo con un ricco banchetto (*Aen.* 1.695-740). L'episodio presenta forti affinità con la sequenza che descrive l'arrivo di Aristeo presso il palazzo di Cirene: condotto

³⁸ Nelis 1992, 7-8. Nelis nota anche il parallelismo tra il discorso di Enea durante la tempesta, quando i Troiani rischiano la più ignobile delle morti ed Enea rimpiange di non essere caduto sotto le mura di Troia (1.94-101 *'o terque quaterque beati ...'*), e la situazione di Aristeo, che, perse le api, si sente privato di ogni onore (4.326 *hunc ipsum uitae mortalis honorem; 332 meae ... laudis*).

³⁹ Anche il riferimento alla contrarietà dei fati nelle parole di Aristeo (324 *inuisum fatis*) trova corrispettivo in quelle di Venere (1.239 *solabar fatis contraria fata rependens*).

⁴⁰ Thomas 1988, II, 205.

⁴¹ L'epiteto compare poi in *Aen.* 3.85 (*Thymbraee*), sempre riferito ad Apollo. Thymbraeus si chiama un guerriero troiano che in 12.458 uccide l'italico Osiris (cfr. Reed 1998 e Hardie 2006, 37 sulle implicazioni dell'accostamento onomastico).

⁴² Su *nos* cfr. Austin 1971, 97.

⁴³ Le parole che Venere rivolge al figlio in *Aen.* 2.594-595 (*'... quonam nostri tibi cura recessit?'*) rovesciano inoltre, come nota Casali 2019², 282, la situazione di *georg.* 4.324-325, dove Aristeo chiede disperato alla madre: *'quo tibi nostri / pulsus amor?'*

attraverso un varco nelle acque del Peneo fino agli *umida regna* sotterranei (*georg.* 4.363), l'eroe ha modo di ammirare la favolosa dimora della madre (363 *domum mirans genetricis*) e l'origine dei vari fiumi che di lì si dipartono in tutta l'ecumene (365-373); segue un banchetto di accoglienza (4.374-385). Vale la pena di considerare le due scene in parallelo:

Aen. 1.697-740

cum uenit, aulaeis iam se regina superbis
aurea composuit sponda mediamque locauit,
iam pater Aeneas et iam Troiana iuuentus
conueniunt stratoque super discumbitur ostro. 700
dant manibus famuli *lymphas* Cereremque canistris
expediunt **tonsisque ferunt mantelia uillis**.
quinguaginta intus famulae, quibus **ordine** longam
cura penum struere et flammis **adolere** penates;
centum aliae totidemque pares aetate ministri, 705
qui **dapibus mensas onerant et pocula ponant**.
nec non et Tyrii per limina laeta frequentes
conuenere; toris iussi discumbere pictis
mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum
flagrantisque dei uultus simulataque uerba 710
pallamque et pictum croceo uelamen acantho.
...
Postquam prima quies epulis mensaeque remotae, 723
crateras magnos statuunt et uina coronant.
...

georg. 4.374-385

postquam est in thalami pendentia pumice tecta
peruentum et nati fletus cognouit inanis 375
Cyrene, **manibus liquidos dant ordine fontis**
germanae **tonsisque ferunt mantelia uillis**;
pars **epulis onerant mensas et plena reponunt**
pocula, Panchaeis **adolescunt** ignibus arae.
et mater 'cape Maeonii carchesia Bacchi: 380
Oceano libemus' ait. simul ipsa precatur
Oceanumque patrem rerum Nymphasque sorores,
centum quae siluas, centum quae flumina seruant.
ter liquido ardentem perfundit nectare Vestam,
ter flamma ad summum tecti subiecta reluxit. 385

In entrambi i casi, dopo l'arrivo a palazzo dell'eroe (*georg.* 4.374-375 *postquam ... peruentum ... ~ Aen.* 1.697 *cum uenit ...*) ha luogo il banchetto (4.376-379 ~ 1.701-711), seguito da una solenne libagione: Cirene liba a Oceano, padre di tutte le cose, e alle ninfe dei boschi e delle fonti (4.380-385); Didone invoca Giove ξένιος, Bacco e Giunone (1.731-734 *Iuppiter, hospitibus nam te dare iura loquuntur ... adsit laetitiae Bacchus dator et bona Iuno*). Alla generica somiglianza strutturale subentra un fitto dialogo verbale nelle scene che descrivono la lavanda delle mani, l'allestimento del banchetto, le portate di cibo e vino, l'accensione del fuoco (*georg.* 4.376-379 ~ *Aen.* 1.701-706). Oltre ai contatti verbali, subito identificabili nel confronto sinottico, meritano attenzione due variazioni.

In *georg.* 4.376 le ninfe versano sulle mani dell'ospite *liquidus ... fontis*: una scelta difficilmente casuale, visto che a compiere il gesto sono ninfe d'acqua e Aristeo ha appena ammirato le fonti sotterranee dei fiumi⁴⁴. Considerata la nota associazione paretimologica tra *nympha* e *lympa*⁴⁵, la sostituzione di *liquidus ... fontis* con *lymphas* in *Aen.* 1.701 rievoca appunto il mondo delle ninfe georgiche.

⁴⁴ Nota la pregnanza del termine Biotti 2022², *ad loc.*

⁴⁵ Cfr. Maltby 1991, 355 s.v. «lympa».

Le *epulae* di *georg.* 4.378 (*epulis onerant mensas et plena reponunt / pocula*) diventano *dapes* in *Aen.* 1.706 (*dapibus mensas onerent et pocula ponant*). La variazione, isoprosodica e sinonimica⁴⁶, è forse rilevante dal punto di vista connotativo, se ha ragione Servio nel distinguere: «*dapes regum sunt, epulae priuatorum*»⁴⁷. In questo dettaglio, lo sfarzoso banchetto di Didone si distingue da quello, pure ricco ma non regale, di Cirene⁴⁸.

In entrambe le scene, la sequenza delle azioni – maniluvio, apparecchiamento, accensione del fuoco – rispetta scrupolosamente il rituale, come sottolinea il termine *ordine* (*georg.* 4.376 = *Aen.* 1.703)⁴⁹, che riflette anche, metaletterariamente, la natura formulare delle scene omeriche imitate in questi versi⁵⁰. Modello da cui dipendono entrambi i banchetti virgiliani è infatti una scena che si trova ripetuta nell'*Odissea* in ben sei occasioni⁵¹. Di queste, quella che nel complesso più somiglia alle due virgiliane è il banchetto di Odisseo presso il palazzo di Alcino (Od. 7.172-183), unico caso tra le scene odissiache a combinare due sequenze originariamente distinte, quella del pasto e l'offerta della libagione⁵², presenti sia in *georg.* 4 sia in *Aen.* 1. Svianti elementi di questa sequenza narrativa trovano inoltre riscontro nell'una o nell'altra scena virgiliana⁵³.

La dipendenza dalla stessa scena formulare omerica contribuisce a motivare le affinità tra *georg.* 4 e *Aen.* 1, ma l'interferenza autoallusiva è altrettanto significativa. Con un ulteriore *déjà-vu*, il lettore ha di nuovo l'impressione di trovarsi ancora nelle *Georgiche*, mentre il testo sovrappone l'esperienza stupefatta di Aristeo nel mondo sovranaturale delle ninfe all'accoglienza di Enea presso il ricchissimo palazzo di Cartagine. Allo stesso tempo, l'intertexto colloca Didone nel ruolo di Cirene, una creatura divina – ed Enea si rivolge a lei davvero come una divinità benefattrice (§2.3.3) – che però è anche – aspetto più problematico – la madre dell'eroe. Per via autoallusiva, Didone eredita quindi il ruolo che fino a poco prima era svolto da Venere (§1.3).

⁴⁶ Entrambi i termini possono indicare pasti rituali: cfr. *ThLL* s.v. 'daps' 5.1.38.4-53; s.v. 'epulum' 5.2.706.50-707.65.

⁴⁷ Serv. *Aen.* 1.706, ripetuto da Isid. *orig.* 20.2.6.

⁴⁸ Se si accetta questa definizione, *dapes* in *georg.* 4.133 (*nocte domum dapibus mensas onerabat inemptis*) suggerisce che il vecchio di Corico è ricco tanto quanto un re.

⁴⁹ In tal senso, equivale a *rite*: cfr. Klingner 1967, 340; Biotti 2022², *ad loc.*

⁵⁰ Thomas 1988, II, 215. La stessa ripetizione tra *Georgiche* e *Eneide* ne evidenzia la natura formulare.

⁵¹ *Od.* 1.136-140 (Atena nelle sembianze dello straniero Mente è accolta a Itaca da Telemaco); 4.52-58 (Telemaco e Pisistrato alla reggia di Menelao, a Sparta); 7.172-176 (Odisseo accolto alla reggia di Alcino); 10.368-372 (ancora Odisseo, accolto da Circe); 15.135-139 (nuovamente Telemaco e Pisistrato a Sparta, prima del ritorno a Itaca); 17.91-95 (Telemaco conduce con sé Odisseo in sembianze di straniero, a Itaca).

⁵² Cfr. Hainsworth 2007¹¹, *ad loc.*

⁵³ Ad esempio, lo stupore di Aristeo per il palazzo di Cirene e i fiumi sotterranei ricorda quello di Odisseo dinanzi al palazzo di Alcino (Od. 7.133-135), nel cui giardino sgorgano due sorgenti (7.129-131). Alti soffitti e fuochi a rischiare la notte sono presenti in tutti e tre i passi (Od. 7.100-102 e 13.4-5; *georg.* 4.374 e 385; *Aen.* 1.725-727). Le cinquanta serve di Alcino (7.103-106) corrispondono alle *quinquaginta ... famulae* di *Aen.* 1.703, accompagnate da *centum aliae totidemque pares aetate magistri* (705); il doppio numero *centum* trova riscontro nelle ninfe invocate da Cirene in *georg.* 4.383 (*centum quae silvas, centum quae flumina seruant*). La presenza di ninfe ancelle in *georg.* 4 ricorda però *Od.* 10.348-351 (passo richiamato da Crabbe 1978-1980, 12), dove quattro ninfe nate «dalle fonti e dai boschi ... e dai sacri fiumi» preparano il banchetto per Odisseo presso Circe; la loro natura selvaggia e acquatica riflette lo statuto 'misto' delle ninfe georgiche (Thomas 1986, 190-193; Thomas 1988, II, 206-207 e 216).

2.1.5. ULTERIORI ANALOGIE

Al banchetto cartaginese segue il canto di Iopa (*Aen.* 1.740-747), un passo strettamente legato, anche per la comune ascendenza omerica, al canto eseguito da Climene per le sorelle ninfe in *georg.* 4.345-347. L'*Eneide* crea così un ulteriore parallelismo tra le storie di Enea e di Aristeo⁵⁴. Considereremo in dettaglio questo episodio e il nesso tra i due canti nell'ultimo capitolo (§7).

Oltre a ciò, Damien Nelis ha rilevato altre significative connessioni tematiche tra l'epillio georgico e il primo libro dell'*Eneide*⁵⁵. Quando giunge a Cartagine, Enea ammira i lavori di costruzione della cittadella; una similitudine paragona gli operai ad api all'opera nell'alveare (*Aen.* 1.421-436), in versi che alludono – e in buona parte ripetono alla lettera – un passo delle *Georgiche* (4.149-160; vedi §6.1.1). È la prima menzione delle api nell'*Eneide*, che riappariranno in punti fondamentali della trama del poema, fino all'ultimo libro (vedi §2.3.4). Mentre ammira il lavoro di questi operai paragonati ad api, Enea, in pensiero per il destino dei suoi compagni, è assimilato nuovamente ad Aristeo, che ha perduto le api.

Ma Aristeo ha anche causato la morte di Euridice, morsa da un serpente mentre fuggiva da un tentativo di stupro (4.457-459 *illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, / immanem ante pedes hydrum moritura puella / seruantem ripas alta non uidit in herba*). Come Aristeo, Enea è responsabile – involontariamente, dal suo punto di vista (*Aen.* 6.458) – di una morte: quella di Didone. Nella similitudine di *Aen.* 4.69-73, che considereremo in seguito (§2.3.4), l'eroe è paragonato a un pastore che ferisce inconsapevolmente una cerva, corrispondente a Didone. Euridice e Didone sono entrambe *moriturae*, destinate a morire anzi tempo (*georg.* 4.458; *Aen.* 4.308, 415, 519, 603; vedi §3.1), per colpa di un pastore.

L'associazione tra i due personaggi virgiliani, che si manifesta con tanta evidenza all'inizio dell'*Eneide*, sembra riemergere alla fine del poema. Per Aristeo, il prezzo della bugonia, cioè della rinascita delle api, è il sacrificio di quattro tori e di altrettante giovenche (*georg.* 4.538-540; 550-551). Anche l'*Eneide*, per finire, richiede un sacrificio: quello di Turno, che nella seconda metà del poema e con particolare evidenza nel dodicesimo libro, come vedremo, è assimilato sistematicamente a un toro (§6.2). Il sacrificio di Turno, che porrà fine alla guerra nel Lazio, traspone nell'*Eneide* il sacrificio compiuto da Aristeo per riottenere le api⁵⁶.

2.2. ENEA COME ORFEO

Orfeo: il poeta, l'Argonauta, il sacerdote filosofo che rivela i segreti della natura e, al contempo, il musicista capace di commuoverla; ma anche l'amante elegiaco, colpevole per troppo amore di aver perso Euridice, e l'uomo che resta ossessivamente, distruttivamente attaccato al proprio passato e all'amata perduta⁵⁷. Nell'opera virgiliana Orfeo è una presenza pervasiva, quasi una figura di continuità (§1.3.2; 1.4), che incarna

⁵⁴ Nelis 1992, 10-13.

⁵⁵ Riprendo in questi due paragrafi quanto osserva Nelis 1992, 16-18.

⁵⁶ Devo questo punto a Damien Nelis (*per litt.*), che ringrazio.

⁵⁷ Sul mito di Orfeo cfr. Segal 1989 [= 1995] e i saggi raccolti in Warden 1985.

ora l'uno ora l'altro di questi aspetti⁵⁸. Nell'*Eneide*, è anche un modello importante per la caratterizzazione di Enea, che in diversi momenti, dal secondo al sesto libro, si comporta come Orfeo, richiamando in modo evidente l'epillio georgico⁵⁹. Alcuni contributi hanno insistito sulla dimensione patetica di queste riprese. La tragica storia d'amore di Orfeo ed Euridice, narrata con toni partecipi da Proteo nell'epillio georgico, si ripresenta come *Leitmotiv* nella prima metà dell'*Eneide*, dando voce al dolore di Enea nelle vicende che progressivamente lo portano a distaccarsi dal passato e dal mondo degli affetti privati, rappresentato in particolare da Creusa, Didone e Anchise, in nome di una sofferta adesione alla missione affidatagli dal fato⁶⁰. Nelle pagine che seguono propongo una riconsiderazione complessiva di questi passi, insistendo in particolare su tre aspetti: il ricorso a Orfeo come paradigma di amore coniugale e colpa; i momenti 'orfici' di Enea come espressione di un attaccamento distruttivo al passato; la valenza metapoetica di queste autoallusioni, che denunciano un parallelo tra l'ossessivo *respicere* di Orfeo/Enea e l'altrettanto ossessiva tendenza della poesia virgiliana a tornare su sé stessa, a ripensarsi, a ripetere e riscrivere i suoi esiti anteriori.

2.2.1. *NEC RESPEXIT*: ENEA ED EURIDICE

Per la trama dell'*Eneide*, Creusa rappresentava un problema: farla viaggiare al fianco di Enea avrebbe significato impedire la storia d'amore con Didone e, una volta in Lazio, il matrimonio con Lavinia; farla morire durante il viaggio per mare avrebbe invece prodotto un doppione narrativo della morte di Anchise⁶¹. Creusa doveva quindi scomparire; il problema era come e quando. L'onomastica deve aver giocato un ruolo primario nel suggerire la soluzione. Nella precedente tradizione epica, la moglie di Enea si chiamava infatti Euridice: così già nei poemi del Ciclo (*Cypria* fr. 28 West e *Il. Parv.* fr. 19 West = 2 Davies, *ap.* Paus. 10.26.1) e negli *Annales* di Ennio (*ann.* 37 Sk.); il nome di Creusa non risulta invece attestato prima dell'età augustea⁶². C'è chi ha sostenuto che Virgilio abbia inventato il nuovo nome per non ripetere quello della moglie di Orfeo, protagonista dell'epillio georgico⁶³. Sembra tuttavia più probabile che Virgilio abbia valorizzato una variante mitica secondaria e marginale⁶⁴. In ogni caso, l'adozione di «Creusa» segna uno scarto sia rispetto alla tradizione epica sia, possiamo immaginare, rispetto alle attese dei lettori contemporanei. Questa scelta

⁵⁸ Particolarmente interessante è la raffigurazione di Orfeo nelle coppe di Alcimedonte descritte nella terza ecloga (3.36-47; 46 *Orpheaque in medio posuit siluasque sequentis*). L'ecfrasi delle coppe sembra anticipare i temi che saranno sviluppati nelle *Georgiche* e che per il momento sono 'tenuti da parte' (3.36 = 47 *necdum illis labra admouit, sed condita seruo*): Cucchiarelli 2023, 171; Berti 2024, 254.

⁵⁹ Su Enea come Orfeo, cfr., con prospettive diverse, Heurgon 1931 e 1984; Segal 1973-1974; Briggs 1979 e 1980, 99-101; Putnam 1988², 41-48; Bocciolini Palagi 1990; Niehl 2002, 199-201; Gale 2003, 337-341; Schiesaro 2003; Burbidge 2007, 167-205; Casali 2019², 35-40.

⁶⁰ Cfr. soprattutto Bocciolini Palagi 1990 e Burbidge 2007, 167-205.

⁶¹ Heinze 1996, 79.

⁶² Liv. 1.3.2; Dion. Hal. 3.31.4; cfr. anche *schol. Lyc.* 1263; App. *Reg.* 1; Aelian. *NA* 11.16 (una Creusa figlia di Priamo in Hyg. *fab.* 90; [Apollod.] 3.12.5). Cfr. Casali 2019², 268.

⁶³ Gall 2003. La prima attestazione letteraria del nome Εὐρυδίκη per la moglie di Orfeo è nell'*epitaphium Bionis* attribuito a Mosco (3.124), ma ci sono precedenti attestazioni nella ceramica del Sud Italia: cfr. Mynors 1990, 314.

⁶⁴ Heinze, 11 n. 94; Heurgon 1984, 930; Casali 2019², 268.

permetteva di sfruttare in modo più sottile le implicazioni dell'omonimia, allineando il destino di Creusa a quello della moglie di Orfeo⁶⁵. Nell'*Eneide* Creusa si perde perché si chiama *anche* Euridice.

La fuga da Troia e la perdita di Creusa costituiscono il terzo blocco narrativo del secondo libro (559-804). La costruzione del racconto è particolarmente complessa, dal momento che vi «si intersecano, senza armonizzarsi tra loro, due piani, quello umano e quello divino. Creusa nello stesso tempo, umanamente, si perde, mentre, divinamente, viene salvata da Cibele»; di qui la possibilità di letture diametralmente opposte, che evidenziano la noncuranza e il difetto di amore da parte di Enea, o che viceversa mostrano consentaneità e simpatia, se non proprio adesione, al racconto di Enea⁶⁶. La complessità è acuita dalla natura del narratore: è Enea stesso a riferire le vicende di cui è stato protagonista, anzi a riviverle una seconda volta, su richiesta di Didone, rinnovando il dolore del ricordo (2.3 *Infandum, regina, iubes renouare dolorem*). Il suo è un racconto segnato in profondità dall'emozione della memoria, ma anche dal senso di colpa per eventi tragici di cui è stato protagonista e di cui non può non sentirsi, almeno in parte, responsabile⁶⁷. Un racconto tutt'altro che oggettivo, quindi, rivolto per di più a un destinatario interno, Didone, su cui avrà un impatto decisivo. Di tutto questo va tenuto conto quando si considerano le ripetute convergenze tra il racconto di Enea e la storia di Orfeo: una storia che, come vedremo, Enea conosce bene (*Aen.* 6.119-120; vedi §2.2.4) e a cui pertanto può almeno in linea ipotetica 'alludere', mentre rievoca i fatti vissuti.

In *Aen.* 2.707-720 l'eroa, rivolgendosi ai familiari, pianifica la fuga da Troia in fiamme: porterà sulle spalle Anchise con i Penati (717 *sacra ... patriosque penatis*) e sarà accompagnato da Iulo, mentre Creusa li seguirà «da lontano» (711 *longe*); i servi usciranno dalla città per una strada diversa (716 *ex diuerso*) e si riuniranno a loro presso il tempio di Cerere fuori le mura. La disposizione *longe seruet uestigia coniunx* (711) suscita da sempre imbarazzo negli interpreti, soprattutto in chi si preoccupa di giustificare il comportamento del protagonista, dal momento che Enea non spiega il motivo di questa scelta fatale. È verosimile che in questo modo Enea pensasse di rendere meno visibile agli occhi dei nemici il gruppo dei fuggiaschi, come propongono Servio e Tiberio Donato⁶⁸. Ciò però non basta a cancellare l'impressione di una «cautela ... eccessiva», anzi «inverosimile», per usare le parole di Heinze⁶⁹. Pianificando la fuga, Enea mette iconicamente davanti il padre e il figlio, cioè la discendenza patrilineare, dietro la moglie; ed è solo dei primi due che si preoccupa durante la fuga: *pariter comitique onerique timentem* (2.729)⁷⁰. Lungo la strada che li dovrebbe condurre alla salvezza, Creusa segue, dietro e a una certa distanza, il marito: *pone subit*

⁶⁵ Cfr. anche Baraz 2009, 325 sul nome della principessa di Corinto Glauce/Euridice/Creusa. L'omonimia è sfruttata anche da Stazio in *Theb.* 5, che attribuisce alla madre di Ofelte (Euridice, appunto) tratti 'orfici'.

⁶⁶ Cfr. Casali 2019², 37-38. Tra gli 'accusatori' di Enea cfr. spec. Perkell 1981 (che torna sul tema in Perkell 2021) e Grillo 2010; tra i 'difensori', Hughes 1997 e Horsfall 2008.

⁶⁷ Su memoria ed emozione – e costruzione delle memorie in rapporto alle emozioni – nell'*Eneide*, con particolare riferimento a Enea, cfr. Schiesaro 2015 (168 sul racconto di Enea come «a re-enactment, based on memory»). Sul racconto di Enea cfr. Fernandelli 1999.

⁶⁸ Servio (*ad loc.*) arriva a forzare il significato di *longe*, facendolo equivalere a *ualde*.

⁶⁹ Heinze 1996, 80, cit. da Casali 2019², 317, che aggiunge: «con *longe*, V[irgilio] prepara la 'necessaria' perdita di Creusa».

⁷⁰ Cfr. Perkell 2021, 123; Casali 2019², 320. Antichi critici (*ap.* Serv. Dan.) tentano di difendere Enea, includendo in *comiti* anche Creusa.

coniunx (2.725). Senza saperlo, Creusa sta camminando sulle orme di Euridice⁷¹, che nella faticosa risalita dagli inferi seguiva, appunto, Orfeo: *pone sequens* (*georg.* 4.487)⁷². Ma mentre nelle *Georgiche* è Proserpina a stabilire queste condizioni (4.487 *namque hanc dederat Proserpina legem*), qui la responsabilità della scelta ricade tutta su Enea⁷³. La situazione persiste invariata fino a quanto i fuggiaschi giungono alle porte di Troia (2.730-744):

Iamque propinquabam portis **omnemque** uidebar 730
euasisse uiam, subito **cum** creber ad auris
uisus adesse pedum sonitus, genitorque per umbram
prospiciens ‘nate’ exclamat, ‘fuge, nate; propinquant:
ardentis clipeos atque aera micantia cerno.’
hic mihi nescio quod trepido male numen amicum 735
confusam eripuit mentem, namque auia cursu
dum sequor et nota excedo regione uiarum,
heu misero coniunx fatone erepta Creusa
substitit, errauitne uia seu lapsa⁷⁴ resedit –
incertum; nec post oculis est **reddita** nostris. 740
nec prius amissam **respexi** animumue reflexi
quam tumulum antiquae Cereris sedemque sacratam
uenimus: hic demum collectis omnibus una
defuit et comites natumque uirumque fefellit.

È a questo punto che si consuma il distacco con Creusa. Enea crede di sentire il rumore di nemici che si avvicinano (731-732), mentre Anchise vede – crede di vedere? – il bagliore di armi e scudi nelle tenebre, esortando il figlio alla fuga (732-734). Enea obbedisce e, fuggendo, si discosta dal percorso stabilito (736-737); solo quando ormai è giunto al tempio di Cerere si accorge della mancanza della moglie, che si sarebbe perduta durante il cammino per cause non chiare (738-744). Che sia Anchise ad esortare Enea alla fuga è un dettaglio significativo, non solo per l’allusione implicita al racconto enniano, in cui Anchise incitava un Enea riluttante a fuggire da Troia⁷⁵, ma anche perché il padre assume, indirettamente, un ruolo nella

⁷¹ Schiesaro 2019, 240: «Creusa, moving in Eurydice’s footsteps». È interessante notare che nel *Bellum Poenicum* di Nevio (fr. 5 Strz. = 2 Mar.) sia la moglie di Anchise sia quella di Enea sono rappresentate, nell’atto di lasciare Troia, con il capo coperto; così dobbiamo immaginare anche Euridice durante la risalita dagli inferi, secondo le testimonianze iconografiche (cfr. Mynors 1990, 314 e 317).

⁷² *Pone* è un «poetismo arcaico» (Casali 2019², 320); cfr. Burbidge 2007, 169; Quint. *inst.* 8.3.25; *Aen.* 10.226. Notevole anche l’uso di *fragor* nei due segmenti narrativi, con funzione e significato opposti: in *Aen.* 2.692-693 (*subitoque fragore / intonuit laeuum*) è il segno positivo mandato da Giove, su richiesta di Anchise, mentre in *georg.* 4.493 (*terque fragor stagnis auditus Auernis*) è il triplice fragore che si verifica dopo che Orfeo si volta, a sancire la violazione della legge di Proserpina.

⁷³ Cfr. Casali 2019², 320.

⁷⁴ La tradizione si divide qui tra *lapsa* (**Mnq**) e *lassa* (**P²ωγ**, Tib.). *Lapsa* è accolto e spiegato da Conte 2019² (*in app.*) come: «lapsa i.e. languescens quia uiribus relictas»; Casali 2019², 324-325 preferisce invece *lassa*. *Aen.* 4.391 *conlapsaque membra*, detto di Didone associata ad Euridice (§2.2.2), e *Ov. met.* 10.57 *flectit amans oculos, et protinus illa relapsa est*, di Euridice, possono sostenere la scelta di *lapsa* in *Aen.* 2.739.

⁷⁵ Casali 2019², 321-322.

perdita di Creusa⁷⁶. Come vedremo, l'opposizione tra Anchise e Creusa caratterizza il riemergere del 'tema di Orfeo' nel seguito del poema.

È in questa sezione che il dialogo con le *Georgiche* si fa strettissimo (4.485-493):

iamque pedem referens casus euaserat omnis, 485
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa 490
immemor heu! uictusque animi respexit. ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditus Auernis.

I contatti verbali tra i due passi sono noti da tempo⁷⁷, ma è il caso di riassumerli, aggiungendo qualche osservazione.

(1) Simile, innanzitutto, è la movenza d'avvio delle due sezioni: 2.730-731 *Iamque propinquabam portis omnemque uidebar* / *euasisse uiam, subito cum* ... ~ 4.485-488 *iamque pedem referens casus euaserat omnis*, ... *cum subita* ... Rispetto a Proteo, che narra in terza persona, il racconto di Enea accentuano il carattere soggettivo della percezione (*uidebar euasisse* ~ *euaserat*) ed espande la designazione spazio-temporale in un *dicolon* paratattico (*euaserat* ~ *propinquabam* ... -*que uidebar* / *euasisse*).

(2) In entrambi i casi, il narratore motiva l'agire del protagonista con la *dementia*: Enea parlando di sé stesso e riconducendola all'intervento di un dio ostile (2.735-736 *hic mihi nescio quod trepido male numen amicum / confusam eripuit mentem*); Proteo di Orfeo (4.488-489 *subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes; 491 immemor heu!*)⁷⁸. L'interiezione *heu*, con cui il narratore Proteo commenta l'errore di Orfeo (491), è ripresa da Enea per commentare la perdita di Creusa (2.738)⁷⁹.

(3) *Aen.* 2.739 *substitit*, detto di Creusa, richiama *georg.* 4.490 *restitit*, detto di Orfeo, rovesciando però i ruoli.

(4) *Aen.* 2.740 *nec post oculis est reddita nostris* richiama, per via di negazione, *georg.* 4.486 *redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras*.

⁷⁶ Significativo il confronto con *Aen.* 4.560-570, dove Mercurio – analoga ipostasi del principio di autorità – esorta Enea a fuggire da Cartagine e da Didone ('*nate dea, ... non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas? ... heia age, rumpe moras* ...').

⁷⁷ Interessante notare come già Silio ibridi i due passi nel sogno di Annibale dopo la presa di Sagunto (3.181-186), in cui Mercurio lo ammonisce di non voltarsi, come Orfeo in *georg.* 4. Alcuni dettagli del testo ricordano però *Aen.* 2: '*... respexisse ueto; monet hoc pater ille deorum. / uictorem ante altae statuam te moenia Romae.*' / *iamque uidebatur dextram iniectare graduque / laetantem trahere in Saturnia regna citato, / cum subitus circa fragor et uibrata per auras / exterrent saeuis a tergo sibila linguis*. Ma l'interferenza tra le due scene virgiliane è produttiva anche nella poesia moderna e contemporanea: cfr. Vallana 2021, 434-438 (nel *Sogno* di Leopardi il congedo a Creusa e quello a Euridice si sovrappongono) e Pandolfo 2022 (Giovanni Giudici nella sezione *Creusa di Empie stelle* (1993-1996) riecheggia sia la scomparsa di Creusa sia quella di Euridice).

⁷⁸ Sulla follia nell'epica cfr. Hershkowitz 1998; per l'*Eneide* in particolare, cfr. Fratanuono 2007.

⁷⁹ Sulle risonanze tragiche dell'interiezione e sul rapporto con Catull. 64.135 *immemor (a!)*, rimando a Grotto in c.d.s.

(5) Sempre per via di negazione, *Aen.* 2.741 *nec prius amissam respexi animumue reflexi* riformula *georg.* 4.491 *uictusque animi respexit*. La riscrittura trasforma il costrutto participiale (*uictus ... animi*) in una coordinata (*animumue reflexi*), che pone sullo stesso piano lo sguardo e il pensiero⁸⁰. Altrettanto notevole la scelta del participio prolettico *amissam*: «non mi voltai a guardare indietro *se lei si fosse perduta*», ma alla lettera «non mi voltai a guardare indietro lei *perduta*»⁸¹. Le parole di Enea suggeriscono che Creusa è già perduta⁸². In effetti, l'allineamento intertestuale con Euridice pone Creusa in una condizione di *già* morta: tale è Euridice quando segue Orfeo nella risalita dagli inferi.

Il racconto di Enea, dunque, per certi aspetti ripete, per altri inverte e nega il racconto delle *Georgiche*: mentre era Orfeo a fermarsi, prima di voltarsi indietro, ora è invece Creusa a fermarsi e restare indietro, a *non* ritornare e a *non* essere restituita allo sguardo di Enea; ma soprattutto, mentre Orfeo si volta, Enea *non* si volta⁸³. Guardare indietro, *respicere*, è il gesto per eccellenza che contraddistingue Orfeo in quanto amante elegiaco⁸⁴, che si volta a causa del troppo amore. Il *non* voltarsi di Enea non può che suggerire una mancanza di amore per Creusa⁸⁵. Al contempo, il *non* voltarsi definisce per negazione Enea come personaggio *non* elegiaco. In relazione a questo aspetto, è interessante riflettere sul rapporto con lo sguardo di Anchise, menzionato appena prima, ai versi 732-733: *per umbram / prospiciens. Prospicere*, l'esatto opposto di *respicere*⁸⁶, indica che Anchise «guarda avanti», dove vede – o crede di vedere – arrivare il nemico, esortando il figlio alla fuga; Enea lo ascolta e per questo «non si volge a guardare», perdendo Creusa.

Ma voltarsi è anche il gesto in cui consiste la colpa di Orfeo: colpa forse perdonabile, perché dettata dall'amore (*georg.* 4.489 *ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes*), ma irrimediabile⁸⁷. Dicendo di non essersi voltato, Enea allontana da sé la colpa di Orfeo⁸⁸ ma dichiara una colpa uguale e contraria: sul piano umano, Enea è responsabile tanto quanto Orfeo. La negazione esprime dunque una colpa diametralmente opposta, che tuttavia si risolve, a un livello più profondo, in identità. Il senso di colpa emerge con chiarezza nell'ultimo verso della sezione. Giunto al luogo di ritrovo e accortosi della mancanza della moglie, Enea, con un tipico meccanismo di difesa, finisce per attribuire la colpa alla stessa Creusa, colpevole, nelle sue parole, di aver «ingannato» tutti loro: ... *una / defuit et comites natumque uirumque fefellit* (743-744)⁸⁹. Questo dettaglio conosce uno sviluppo significativo nella trama del poema. All'inizio del quarto libro è infatti Didone a dichiararsi «ingannata» dalla morte del marito (4.17 *postquam primus amor deceptam*

⁸⁰ Sulla predilezione dell'*Eneide* per la paratassi, cfr. Conte 2018b.

⁸¹ Fo 2012 traduce: «Né mi voltai a vederla perduta».

⁸² Cfr. *Aen.* 9.389 *ut stetit et frustra absentem respexit amicum* (Niso ed Eurialo).

⁸³ Sul significato antropologico del gesto, cfr. Bettini 1981 e 1986, 135.

⁸⁴ Rosati 1991, 106-107; Gale 2003, 337-338.

⁸⁵ Grillo 2010, 50 e 65; Casali 2019², 38.

⁸⁶ Altri sguardi di Enea in *Aen.* 2: 564 *respicio* (all'inizio del blocco narrativo che culmina con la scomparsa di Creusa; qui Enea si guarda indietro e attorno); 604 *aspice*; 615 *respice*.

⁸⁷ Cfr. Anderson 1982, 42-43 sul diverso atteggiamento di Virgilio e Ovidio verso la colpa di Orfeo: le *Georgiche* presentano Orfeo come colpevole, mentre le *Metamorfosi* lo scagionano (cfr. *met.* 11.60-61).

⁸⁸ Come se Enea obbedisse alla legge di Proserpina nel contesto sbagliato, proprio quando avrebbe dovuto voltarsi.

⁸⁹ Grillo 2010, 54-56; Casali 2019², 326 («Enea freudianamente 'esagera' nella sua autogiustificazione»).

morte *fefellit*)⁹⁰: Didone presenta la morte di Sicheo negli stessi termini in cui Enea, nel racconto che ha appena finito di ascoltare. Lo stesso Enea tenterà poi di ‘ingannare’ Didone preparandosi segretamente a partire (4.296 *quis fallere possit amantem?*)⁹¹.

Non stupisce che il racconto di Enea, proprio in questa sezione, sia dominato da incertezza e confusione (735 *nescio quod ... male numen amicum*, 736 *confusam ... mentem*, 740 *incertum*), cui contribuisce l'insistenza sui verbi di percezione (730 *uidebar*, 732 *uisus*, 733 *prospiciens*, 734 *cerno*) e l'onnipresenza dell'ombra (732 *per umbram*); l'unica luce è il bagliore – ingannevole – delle armi nemiche al verso 734 (*ardentis clipeos ... aera micantia*). Più nello specifico, proprio i versi 738-740, in cui Enea tenta di spiegare perché Creusa si sia fermata, offrendo varie alternative, mostrano una sintassi confusa, di cui editori e interpreti hanno prontamente messo in rilievo la difficoltà⁹². La coincidenza di questa opacità del testo con il nocciolo di dolore e colpa che Enea sta rivivendo nel racconto suggerisce che la sintassi stia mimando il contenuto⁹³.

Sergio Casali nota che le parole di Enea ai versi 736-737 (*namque auia cursu / dum sequor et nota excedo regione uiarum*) ricordano la celebre dichiarazione di poetica callimachea di Lucrezio: *auia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo* (Lucr. 1.926-927 = 4.1.2), aggiungendo: «[s]e sapessimo che V[irgilio] sta per seguire una nuova versione della storia della perdita di Creusa, diremmo che questi versi alludono al suo allontanarsi dalla consueta direzione del mito»⁹⁴. A me Queste parole potrebbero alludere proprio all'allontanamento di Enea dal cammino di Orfeo, segnalando una deviazione rispetto al racconto delle *Georgiche*. È in questo esatto momento, infatti, che si attua il rovesciamento del paradigma: è qui che Enea fugge di corsa (734 *cursu*) mentre Creusa si ferma (739 *substitit*), laddove era Orfeo a fermarsi (4.490 *restitit*); e soprattutto è proprio in questo frangente che Enea *non* si volta. Nel seguito del racconto, come vedremo, Enea ripercorre a ritroso i suoi passi, ostentando una rinnovata adesione al paradigma da cui ha deviato nel momento più critico.

Prima vale però la pena di riflettere sulle analogie del percorso compiuto dalle due coppie. Orfeo ed Euridice risalgono ‘verticalmente’ al mondo dei vivi, dall'ombra alla luce; il gesto fatale di Orfeo si compie quando gli amanti hanno ormai percorso tutto il cammino e raggiunto la luce (4.490 *iam luce sub ipsa*), dunque quasi all'uscita degli inferi. Enea e Creusa devono invece percorrere un cammino ‘orizzontale’, che li porta dalla loro casa fino al tempio di Cerere fuori le mura, attraverso una città in fiamme che somiglia a un inferno di fuoco⁹⁵. Come Orfeo, anche Enea commette l'errore fatale – non voltarsi – verso la fine del

⁹⁰ Sul passo cfr. Schiesaro 2008, 71 n. 43.

⁹¹ Cfr. inoltre *Aen.* 6.691 *nec me mea cura fefellit* (Anchise a Enea).

⁹² Sull'interpretazione (e la punteggiatura) di 2.738-740, cfr. Casali 2019², 323-324.

⁹³ Cfr. quanto osserva Schiesaro 2008, 74 sulla sintassi ambigua di *Aen.* 4.436, rimandando all'intuizione di Spitzer (n. 56) sulla corrispondenza tra turbamento dello stato psicologico e turbamento della norma linguistica.

⁹⁴ Casali 2019², 322. Anche l'aggettivo *notus* in *nota excedo regione uiarum* può naturalmente avere implicazioni metapoetiche. L'espressione, come nota sempre Casali, varia ed espande *auia*, richiamato etimologicamente da *uiarum*. Per l'espressione cfr. 9.385 *fallitque timor regione uiarum* (Eurialo si perde) e 11.530 *nota fertur regione uiarum*.

⁹⁵ Putnam 1988², 43-44; Bocciolini Palagi 1990, 147; Schiesaro 2019, 216, notando anche la ripetizione di *uestibulum ante ipsum* (*Aen.* 2.469 = *Aen.* 6.273), che rafforza l'associazione con gli inferi. Cfr. anche *Aen.* 2.725 *ferimur per opaca locorum*, che riecheggia Lucr. 2.115 *per opaca domorum*; cfr. *Aen.* 6.633 *per opaca uiarum* (negli inferi).

percorso (2.730-731 *omnem ... euasisse uiam*), quando i fuggiaschi si trovano presso le porte di Troia (2.730 *iam ... propinquabam portis*), immersi nell'ombra (2.732 *per umbram*). Attraverso le stesse «oscu» porte Enea passerà di nuovo, tornando in città alla ricerca di Creusa: *obscuraque limina portae, / qua gressum extuleram* (2.752-753). La separazione delle due coppie avviene dunque in un luogo liminale: nelle *Georgiche* al confine tra tenebre e luce, nell'*Eneide* presso le porte della città. Ma anche gli accessi degli inferi erano, com'è noto, rappresentati come porte⁹⁶.

Il luogo scelto da Enea come punto di ritrovo non è certo di buon auspicio (2.713-716):

est urbe egressis tumulus templumque uetustum
desertae Cereris, iuxtaque antiqua cupressus
religione patrum multos seruata per annos: 715
hanc ex diuerso sedem uenimus in unam.

Come nota Sergio Casali⁹⁷, il tempio di Cerere è un luogo ricco di risonanze ominose e funeree (713 *tumulus* significa qui «dosso», ma suggerisce anche l'idea di un «sepolcro»; 714 *cupressus* è l'albero funebre per eccellenza) che insistono sul tema della perdita. *Desertae Cereris* (714) implica che il tempio è abbandonato, perché sito al di fuori di una città assediata da anni⁹⁸; ma «Cerere abbandonata», alla lettera, allude anche alla vicenda di Proserpina, sottratta alla madre da Plutone. Servio⁹⁹ coglie il riferimento, nota l'appropriatezza del cipresso alla condizione di una dea in lutto per la perdita della figlia¹⁰⁰, e richiama *georg.* 1.39 (*nec repetita sequi curet Proserpina matrem*), un passo che prefigura a sua volta la vicenda di Euridice¹⁰¹: come Proserpina non poté tornare al mondo dei vivi – per lo meno, non stabilmente – al seguito della madre (*sequi ... matrem*), così Euridice non potrà risalire tra i vivi, seguendo Orfeo, perché il suo amato infrangerà la «legge» impostagli dalla stessa Proserpina (*georg.* 4.487). Il riferimento a «Cerere deserta» rievoca insomma la perdita di Proserpina da parte di Cerere e forse, obliquamente, anche quella di Euridice da parte di Orfeo¹⁰². Significativa quanto mai, dunque, la scelta del tempio di Cerere come luogo di (non)

⁹⁶ Sia quelle del Tenaro, da cui passa Orfeo nelle *Georgiche* (4.467 *Taenarias ... fauces, alta ostia Ditis*; cfr. *Ov. met.* 10.13 *Taenaria ... porta*), sia l'ingresso cumano, da cui accede Enea nel sesto libro (*Aen.* 6.106 *inferni ianua regis*, 109 *sacra ostia*, 127 *atri ianua Ditis*, 273 *uestibulum ante ipsum*, 275 *aduerso in limine*, 286 *in foribus*; e poi l'uscita attraverso una delle *geminae Somni portae* di 6.893).

⁹⁷ Casali 2019², 318.

⁹⁸ Dunque con *desertae* in enallage; cfr. 2.742 *tumulum antiquae Cereris*.

⁹⁹ *Serv. Aen.* 2.714: *DESERTAE CERERIS utrum a sacerdote, qui in sexto [6.484] extinctus inducitur, ut Cererique sacrum Polyboeten: an 'desertae' belli tempore propter decennalem obsidionem? an 'desertae' a filia, ut 'nec repetita sequi curet Proserpina matrem' [georg. 1.39] ... cupressum autem, funebrem arborem, bene ante templum deae lugentis esse confirmat.*

¹⁰⁰ Cfr. inoltre Connors 1992, 2-4; Armstrong 2019, 157.

¹⁰¹ Thomas 1988, I, 75: «a foreshadowing of Eurydice's return».

¹⁰² La perdita di Creusa è preparata da altri dettagli carichi di ironia tragica: 2.562 *subiit deserta Creusa*; 2.597 *superet coniunxne Creusa* (nelle parole di Venere); ma soprattutto 2.678 *'... cui paruius Iulus, / cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquitur?'*, l'ultimo, brevissimo discorso – quattro versi in tutto – pronunciato da Creusa in vita, che nelle parole finali *coniunx quondam tua dicta relinquitur* si immagina già postuma e abbandonata. Cfr. Fratantuono 2007, 66; Casali 2019², 268 e 678.

ritrovo: «L'appuntamento di *deserta Creusa* con Enea è al tempio di *deserta Ceres*: ma lei non vi giungerà mai; e solo dopo essere arrivato a quel tempio, Enea si accorgerà che Creusa è scomparsa»¹⁰³.

Resosi finalmente conto dell'assenza di Creusa, Enea decide di ritornare in città, percorrendo a ritroso il cammino (2.749-770):

ipse urbem **repeto** et cingor fulgentibus armis.¹⁰⁴
 stat casus **renouare** omnis omnemque **reuerti** 750
 per Troiam et **rursus** caput obiectare periclis.
 principio muros obscuraque limina portae,
 qua gressum extuleram, **repeto** et uestigia **retro**
 obseruata sequor per noctem et lumine lustror:
 horror ubique animo, simul ipsa silentia terrent. 755
 inde domum, si forte pedem, si forte tulisset,
 me **refero**: inruerant Danaï et tectum omne tenebant.
 ilicet ignis edax summa ad fastigia uento
 uoluitur; exsuperant flammae, furit aestus ad auras.
 procedo et Priami sedes arcemque **reuiso**: 760
 ...
 ausus quin etiam uoces iactare per umbram 768
 impleui clamore uias maestusque Creusam
 nequiquam ingeminans **iterumque iterumque uocaui**. 770

Ritornando nella città in fiamme, ridiscendendo nell'inferno di fuoco, Enea rifà il cammino che lo aveva portato dalla casa al tempio di Cerere. Cammina letteralmente sulle proprie orme (753-754 *uestigia retro / obseruata sequor*)¹⁰⁵, ritornando a luoghi e lutti appena vissuti. Il suo cammino a ritroso è una vera e propria *mise en abyme* del racconto che sta svolgendo alla reggia di Didone: ripercorre fisicamente, nell'esperienza reale, ciò che sta rinnovando e rivivendo nella memoria (2.3 *infandum ... renouare dolorem*; 2.750 *stat casus renouare omnis*)¹⁰⁶. Le dinamiche di ripetizione e regressione, che caratterizzano tutto il racconto di Enea e in particolare questo libro, trovano espressione parossistica in questa scena, dove l'angoscia del narratore esaspera l'insistenza sui lessemi in *re-* (749 *repeto*; 750 *renouare ... reuerti*; 751 *rursus*; 753 *repeto ... retro*; 757

¹⁰³ Casali 2019², 318.

¹⁰⁴ Questo verso è ritenuto interpolato da Peerlkamp e Ribbeck; così anche Kraggerud 2017, 169-170, che nota, a proposito dell'*hysteron proteron*: «Vergil carefully avoided "to reverse temporal order in past narrative"». Casali (2019², 327) mantiene il verso ma riconosce buone ragioni per l'espunzione.

¹⁰⁵ Per l'esegesi dell'espressione cfr. Casali 2019², 328 («= *uestigia retro sequor et obseruo* "seguo all'indietro e osservo con attenzione"»). L'espressione si ripete con una variazione in *Aen.* 9.392-393 *uestigia retro / obseruata legit* (Niso in cerca di Eurialo), dove il verbo *lego* si può intendere metanarrativamente come *relego* in 3.690-691 *talìa monstrabat relegens errata retrorsus / litora Achaemenides*, che allude all'*Odissea* (Heyworth, Morwood 2017, 260).

¹⁰⁶ Fernandelli 1999, 111; Hardie 2024, 55-56. Cfr. poi 2.750 *stat casus renouare omnis* e la chiusa analettica del racconto in 3.714-715 *Sic pater Aeneas ... unus / fata renarrabat diuum*. Su *renouare*, cfr. Fernandelli 1999, 104-112; Hardie 2013, 115; Gasti 2010, §§15-19; Casali 2019², 100.

refero; 760 *reuiso*)¹⁰⁷, traduce iconicamente la ripetizione (770 *ingeminans iterumque iterumque*) e arriva a duplicare anche espressioni come *si forte ... si forte* (756).

La ripetizione degli eventi, oltre che fonte di dolore per chi li rivive e li racconta, è anche un rischio narrativo altissimo. Enea lo ha già sfiorato in precedenza, quando, di fronte al rifiuto di Anchise di lasciare Troia per fuggire con i familiari, l'eroe si vedeva costretto a restare, tornando ad agire come nelle scene precedenti del libro: *rursus in arma feror mortemque miserrimus opto* (2.655). La ripetizione narrativa paventata da Enea nel discorso di 2.655-672 avrebbe di fatto significato un ritorno, una regressione, agli *Annales* di Ennio, in cui l'eroe era determinato a non lasciare Troia¹⁰⁸. L'analogia con la scena di 2.749-770 (compresa la ri-vestizione delle armi in 2.749, se il verso è autentico¹⁰⁹) è evidente.

Ma ripercorrere il cammino, ritornare sui propri passi, corrisponde anche a un riallineamento con il paradigma di Orfeo, che Enea esibisce enfaticamente dopo la temporanea deviazione nel momento critico della fuga. L'eroe si comporta adesso come Orfeo dopo la seconda e definitiva perdita di Euridice. Secondo il racconto di Proteo (*georg.* 4.507-527), Orfeo trascorse sette mesi in pianto (507-509) lungo il corso dello Strimone e in paesaggi desolati (508, 517-519), continuando a invocare il nome dell'amata anche dopo essere stato decapitato dalle baccanti (523-527). Dopo aver percorso a ritroso il cammino e aver vagato per la città in fiamme¹¹⁰, Enea chiama ripetutamente il nome di Creusa: *ausus quin etiam uoces iactare per umbram / impleui clamore uias maestusque Creusam / nequiquam ingeminans iterumque iterumque uocaui* (768-770). Enea somiglia sia all'usignolo nella celebre similitudine di *georg.* 4.511-515 (2.768 *per umbram* ~ 4.511 *populea ... sub umbra*; 2.769 *impleui ... maestus* ~ 4. 514-515 *miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet*) sia a Orfeo, che continua a invocare il nome di Euridice oltre la morte, facendolo riecheggiare nel paesaggio circostante (2.769-770 *maestusque Creusam / nequiquam ingeminans iterumque iterumque uocaui* ~ 4.525-527 ... *Eurydicen uox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydicen! anima fugiente uocabat; / Eurydicen toto referebant flumine ripae*)¹¹¹. Alla lettera, *iterumque iterumque uocaui* suggerisce che Enea ha invocato tre volte il nome di Creusa: tante quante il nome di Euridice compare nel racconto di Proteo. L'insistenza sul motivo della ripetizione attira l'attenzione ancora una volta sulle implicazioni metaletterarie dell'episodio: mentre Enea ripete il nome di Creusa, Virgilio sta di fatto ripetendo il proprio racconto di Orfeo¹¹²; e mentre Enea torna indietro, anche l'*Eneide* torna indietro, regredendo alle *Georgiche*.

Enea esibisce la sua adesione al modello di Orfeo: *ausus quin etiam uoces iactare per umbram* (2.768), «addirittura ho osato...»¹¹³. Ripetendo i gesti di Orfeo, Enea ostenta di essersi comportato da perfetto innamorato, in una situazione di pericolo estremo; e lo fa rivolgendosi a colei di cui diventerà amante¹¹⁴.

¹⁰⁷ Cfr. inoltre 741 *respexi ... reflexi*; 747 *recondo*.

¹⁰⁸ Casali 2019², 300. Cfr. 655 *rursus*, 669 *reuisam*, 671 *rursus*.

¹⁰⁹ Vedi sopra, n. 104.

¹¹⁰ Cfr. *georg.* 4.519 *lustrabat* ~ *Aen.* 2.754 *lustrum*.

¹¹¹ Casali 2019², 332: «L'invocazione di Creusa è anche giustificata dalla volontà di ripetere l'invocazione di Euridice da parte di Orfeo in G. 4, dopo la sua definitiva scomparsa».

¹¹² Così Casali 2019², 332.

¹¹³ La posposizione di *quin etiam* in seconda posizione (mentre di norma inaugura la frase ossia il verso) aggiunge enfasi all'*ausus* iniziale. Casali 2019², 332-333.

¹¹⁴ Serv. (Dan.) *Aen.* 2.746: «bene se futurus commendat maritus, qui apud feminam sic ostendit priorem se amasse uxorem».

Non può tuttavia sfuggire il fatto che la rinnovata adesione al modello di Orfeo sia tardiva e, per così dire, asincrona: Enea si comporta come Orfeo dopo la *seconda* e definitiva perdita di Euridice, non dopo la prima, come sarebbe naturale aspettarsi. L'insistito richiamo alle *Georgiche* nelle due sequenze che abbiamo considerato prepara l'incontro finale con Creusa, che, come il lettore ormai si aspetta, è ormai soltanto un'*umbra* (2.771-794):

quaerenti et tectis urbis sine fine furenti
 infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae
 uisa mihi ante oculos et nota maior imago.
 obstipui, steteruntque comae et uox faucibus haesit.
 [tum sic adfari et curas his demere dictis] 775
 'quid tantum insano iuuat indulgere dolori,
 o **dulcis coniunx**? non haec sine numine diuum
 eueniunt; nec te comitem hinc portare Creusam
 fas aut ille sinit superi regnator Olympi.
 longa tibi exilia, et uastum maris aequor arandum; 780
 et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua
 inter opima uirum leni fluit agmine Thybris.
 illic res laetae regnumque et regia coniunx
 parta tibi. lacrimas dilectae pelle Creusae:¹¹⁵
 non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas 785
 aspiciam aut Graias seruitum matribus ibo,
 Dardanis et diuae Veneris nurus;
 sed me magna deum genetrix his detinet oris.
iamque uale et nati serua communis amorem.'
 haec ubi dicta dedit, **lacrimantem et multa uolentem** 790
dicere deseruit tenuisque recessit in auras.
ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra compressa manus effugit imago,
par leuibus uentis uolucrique simillima somno.

L'epifania di Creusa sembra l'apparizione del fantasma di un defunto (772-773 *simulacrum ... umbra ... imago*), simile a quelli che Orfeo incontra durante la catabasi (4.472 *umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum*)¹¹⁶; al contempo, l'ombra *nota maior* (773), cioè più grande di quanto Enea la ricordasse, evoca un'apparizione divina¹¹⁷. L'ambivalenza esprime l'intersezione dei due piani, umano e divino, che interagiscono nel corso di tutta la vicenda: Creusa muore sul piano umano e contemporaneamente si salva grazie all'intervento di Cibele¹¹⁸.

¹¹⁵ Diversa la punteggiatura e l'interpretazione di Casali 2019².

¹¹⁶ Casali 2019², 336: *infelix simulacrum* disturba la visione 'positiva' della sua scomparsa. Nelle *Georgiche*, la variazione sinonimica *umbrae ... simulacra* riprende quella omerica tra ψυχαι e εἴδωλα (Biotti 2022², *ad loc.*).

¹¹⁷ Casali 2019², 336-337. Cfr. 6.49-50 [la Sibilla] *maiorque uideri / nec mortale sonans*.

¹¹⁸ Casali 2019², 37.

Il discorso dell'*umbra* di Creusa (776-789) si apre e si chiude con due allusioni alle *Georgiche*. Al verso 776 il vocativo *o dulcis coniunx* rimodula *georg.* 4.465, dove Orfeo piange la prima perdita della compagna (4.464-466 *ipse caua solans aegrum testudine amorem / te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te ueniente die, te decedente canebat*). *Dulcis coniunx* è l'allocuzione con cui Proteo, il narratore, si rivolge ad Euridice, forse ripetendo le stesse parole cantate da Orfeo. Con una significativa inversione di ruoli¹¹⁹, ora è Creusa a chiamare *dulcis coniunx* il marito. Nell'ultimo verso del discorso, Creusa ripete inoltre l'estremo saluto di Euridice, *iamque uale* (4.497)¹²⁰. Ma conviene considerare il passo per intero (*georg.* 4.494-497):

illa "quis et me" inquit "miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? en iterum crudelia retro
fata uocant, conditque natantia lumina somnus.
iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas."

Mentre cita Euridice, Creusa rivela infatti una postura completamente diversa. Euridice denuncia il *furor* che ha causato l'errore di Orfeo e protesta contro la crudeltà del fato: *en iterum crudelia retro / fata uocant* (495-496)¹²¹. Nulla di tutto questo traspare nelle parole di Creusa, che rimprovera velatamente Enea non, come ci si potrebbe aspettare, perché l'ha 'dimenticata' lungo il cammino, ma perché persiste in un dolore senza senso (776 *quid tantum insano iuuat indulgere dolori ...?*)¹²². Coerentemente, manca ogni accenno di protesta contro il fato. Anzi, Creusa mostra una pronta – troppo pronta? – adesione al piano divino, che lei stessa comunica ad Enea: *non haec sine numine diuum / eueniunt ...* (777-779). Traslata da un epillio a un poema epico, Euridice-Creusa si è trasformata, da voce elegiaca a portavoce delle istanze 'superiori' che l'epica incarna¹²³ – un sistema di valori, quello dell'epica in generale e dell'*Eneide* in particolare, che prevede che una moglie possa essere 'lasciata indietro' senza conseguenze¹²⁴. L'epillio georgico permette, anzi richiede a Euridice di avere un punto di vista privato, di protestare contro il fato; l'*Eneide* spersonalizza Euridice-Creusa, facendone un personaggio senza alcuna consistenza individuale e che, come ha messo in evidenza Luca Grillo¹²⁵, incarna alla perfezione le tipiche virtù della matrona romana. È lei a preannunciare ad Enea il matrimonio con Lavinia (2.783-784 *illic ... regia coniunx / parta tibi. lacrimas dilectae pelle Creusae*): una prospettiva inimmaginabile per Orfeo, che dopo aver perso per sempre Euridice rifiuta, secondo le *Georgiche*, ogni forma di amore (4.516 *nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei*).

¹¹⁹ Vedi quanto osservato sopra a proposito di *Aen.* 2.739 *substitit* (Creusa) ~ *georg.* 4.490 *restitit* (Orfeo).

¹²⁰ Il saluto si ripete in 5.738 e 11.827; cfr. *Ov. met.* 10.62 *supremumque* «uale».

¹²¹ La protesta lascia traccia in *Aen.* 5.739 *saeuus ... Oriens*; vedi §2.2.3.

¹²² La Sibilla riecheggia queste parole in 6.135; vedi §2.2.4.

¹²³ Sul discorso di Creusa in relazione al fato stoico cfr. Zanker 2023, 133-134.

¹²⁴ Schiesaro 2008, 226.

¹²⁵ Grillo 2010, 56-58. Cfr. inoltre Rivoltella 2002 sul modello della moglie *sequens*.

Altrettanto importanti sono le differenze tra Orfeo ed Enea. L'amore di Orfeo ed Euridice non conosce figli¹²⁶ né proiezione verso il futuro; morta Euridice, Orfeo si ripiega nel passato e conduce un'esistenza solitaria (4.507 ss.; 517 *solus*). Enea, invece, è responsabile nei confronti del padre, del figlio e dell'intera comunità dei Troiani superstiti (2.780-784, 795)¹²⁷; è combattuto tra il dolore privato, presente ma di fatto già passato, e il futuro incerto a cui lo costringe la responsabilità verso gli altri¹²⁸. Le ultime parole di Creusa sono per il figlio: '*... et nati serua communis amorem*' (2.789). Dopodiché, la sua ombra svanisce lasciando solo Enea, che vorrebbe dirle molte cose ancora e tenta invano di abbracciarla (2.790-794), allo stesso modo in cui Orfeo aveva cercato un'ultima volta di abbracciare Euridice¹²⁹:

georg. 4.499-503

dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
dicere praeterea uidit; nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.

500

Aen. 2.790-794

haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem 790
dicere deseruit tenuisque recessit in auras.
ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra comprensa manus effugit imago,
par leuibus uentis uolucrique simillima somno.

Ancora una volta, la storia di Orfeo offre al narratore Enea un modello per dare voce al suo dolore e alla sua frustrazione¹³⁰. Ma si tratta anche, come nota Sergio Casali, di «un intertesto ... molto 'opportuno' per Enea che parla a Didone, nel senso che identifica Enea con un personaggio che è paradigma dell'amore coniugale»¹³¹. Più che ingannare Didone, Enea sta forse cercando di ingannare sé stesso. Ironia della sorte, come vedremo nella prossima sezione, una scena analoga si ripeterà nel quarto libro del poema, con Didone nel ruolo di Euridice (§2.2.2).

Persa definitivamente Euridice, Orfeo piange ininterrottamente per mesi, fino alla morte. A un eroe epico ciò non è permesso: già al verso 795 Enea è di ritorno dai compagni (*Sic demum socios consumpta nocte reuiso*)¹³², senza più alcun riferimento al lutto. Almeno a livello esplicito, Creusa è definitivamente rimossa dal poema. Il suo nome compare un'ultima volta nel nono libro, dove è pronunciato non da Enea ma da Ascanio, quando promette di considerare la madre di Eurialo come fosse sua madre: '*namque erit ista mihi genetrix nomenque Creusae / solum defuerit ...*' (9.297-298).

¹²⁶ L'unico accenno all'amore filiale nell'episodio georgico è confinato nella similitudine dell'usignolo, che piange i piccoli strappatigli dal contadino (*georg.* 4.511-515): Starnone 2021, 229-230.

¹²⁷ Burbidge 2007, 177 n. 50.

¹²⁸ Gale 2008, 337-341, spec. 337-339 sul processo di separazione dal passato, graduale e doloroso, e sulla necessità di guardare avanti e dimenticare il passato.

¹²⁹ La scena dell'abbraccio mancato è notoriamente di ascendenza omerica: cfr. Hom. *Il.* 23.99-101 (Achille e l'anima di Patroclo) e *Od.* 11.206-208 (Odisseo e l'ombra di Anticlea).

¹³⁰ L'espressivo *enjambement et multa uolentem / dicere* di *georg.* 4.501-502 = *Aen.* 2.790-791 contribuisce alla pateticità della scena. Cfr. Feeney 1983, 210; Dainotti 2015, 89 con n. 292. Il modulo virgiliano del *multa uolentem / dicere* anticipa quello ovidiano, poi staziano, dei *uerba imperfecta* per esprimere l'incompiutezza dei discorsi d'addio (su cui Econimo 2022, 93).

¹³¹ Casali 2019², 344.

¹³² Il congedo definitivo da Creusa si situa nel momento liminale in cui la notte cede il passo al giorno (795 *consumpta nocte*; 801-802 *iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae / ducebatque diem*), corrispettivo temporale dello spazio liminale in cui avveniva la sua perdita, presso le porte cittadine: vedi sopra.

In conclusione, vale la pena di riflettere ancora una volta sulla fondamentale asincronia che caratterizza l'adesione di Enea al modello di Orfeo: la perdita di Creusa durante la fuga da Troia (2.730-744) coincide con la 'seconda' morte di Euridice (4.485-493)¹³³; la ripetuta invocazione del suo nome da parte di Enea (2.768-770) riproduce il comportamento di Orfeo dopo la perdita definitiva dell'amata (4.525-527); l'abbraccio mancato (2.790-794) ripete quello di Orfeo al momento del distacco conclusivo (4.499-503). In poche parole, fin da quando si accinge a lasciare Troia seguendo Enea, Creusa è, intertestualmente parlando, già morta.

<i>georg.</i> 4 (Orfeo ed Euridice)		<i>Aen.</i> 2 (Enea e Creusa)	
457-459	'Prima' morte di Euridice		
464-466	Primo lutto di Orfeo		
485-493	'Seconda' morte di Euridice	730-744	Perdita di Creusa
494-503	Addio definitivo		
504-527	Secondo lutto e morte di Orfeo, che invoca il nome di Euridice definitivamente perduta	768-770	Ritornato a Troia, Enea chiama ripetutamente Creusa per ritrovarla
		771-794	Apparizione dell'ombra di Creusa e addio definitivo

Perdere Creusa è solo la prima di una serie di drammatiche esperienze che costringeranno Enea a separarsi, gradualmente e dolorosamente, da ciò che è stato, imponendogli di guardare avanti e di dimenticare¹³⁴. Come vedremo nelle prossime sezioni, il fantasma di questa prima perdita, e con esso il richiamo alla vicenda di Orfeo ed Euridice, continuerà a perseguitare Enea, prima manifestandosi durante l'ultimo colloquio con Didone (§2.2.2), poi durante un'apparizione del padre defunto (§2.2.3), e infine nella visita agli inferi (§2.2.4).

2.2.2. ENEA E DIDONE

Durante l'ultimo colloquio con Enea, Didone pronuncia una celebre maledizione: ovunque egli vada, lei lo perseguiterà come una Furia e, dopo morta, come un'*umbra*; Enea la pagherà, e lei verrà a saperlo nell'Ade (4.384-387; vedi §3.1). Poi Didone tronca il discorso e se ne va, collassando; le ancelle la riportando nel palazzo e la depongono sul suo letto. Enea, che pure vorrebbe lenire il suo dolore e soffre per quanto è avvenuto, segue il volere degli dèi e torna alla flotta (4.388-396):

his medium dictis sermonem abrumpit et auras
aegra fugit seque ex oculis auertit et aufert,
linquens multa metu cunctantem et multa parantem 390

¹³³ Fermo restando che, come nota Casali 2019², 334, le modalità casuali della perdita di Creusa sono potenzialmente sovrapponibili alle circostanze della 'prima' morte di Euridice, provocata da Aristeo (*georg.* 4.458-459).

¹³⁴ Gale 2008, 337-341.

dicere. suscipiunt famulae conlapsaque membra
marmoreo referunt thalamo stratisque reponunt.

At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem
solando cupit et dictis auertere curas,
multa gemens magnoque animum labefactus amore, 395
iussa tamen diuum exsequitur classemque reuisit.

Per Enea è un terribile *déjà-vu*: il distacco da Didone si consuma in modo analogo a quello da Creusa (2.790-791 *lacrimantem et multa uolentem / dicere deseruit tenuisque recessit in auras* ~ 4.390-391 *linquens multa metu cunctantem et multa parantem*¹³⁵ / *dicere*), ma questa volta tra le recriminazioni¹³⁶. Per i lettori il *déjà-vu* è doppio, perché oltre all'episodio di Creusa si ripete anche il distacco di Euridice da Orfeo¹³⁷:

georg. 4.486; 499-502

redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras;

...

dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit *diuersa*, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
dicere praeterea uidit ...

Aen. 4.388-391

his medium dictis sermonem abrumpit et auras
aegra fugit seque ex oculis *auertit* et aufert,
linquens multa metu cunctantem et multa parantem
dicere.

I fantasmi del passato, vissuto e testuale, tornano a perseguitare Enea in forma decisamente più minacciosa e volitiva: lo spettro di Euridice-Creusa si è reincarnato in Didone, che ora lo maledice e gli giura vendetta eterna. Di fatto, proprio mentre prefigura il suo futuro di *umbra* (4.385-386 *et, cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero*) ed evoca i Mani (387 *Manis ... sub imos*), intertestualmente e intratestualmente Didone è già morta, come l'ombra di Euridice e il *simulacrum* di Creusa. Come tale Didone si comporta, quando si ritira nello spazio chiuso del palazzo (388-389 *auras / aegra fugit*)¹³⁸, perde i sensi (391 *conlapsa ... membra*) e viene adagiata dalle ancelle sul letto di marmo (392 *marmoreo ... thalamo*), un dettaglio che, oltre ad accentuare la monumentalità e la regalità della scena¹³⁹, suggerisce l'immagine di una tomba, fredda come la morte. Didone si ritira nel buio del palazzo come in un sepolcro.

L'ultima occasione in cui Enea vede e parla a Didone da viva preannuncia così la scena del sesto libro in cui l'eroe, sceso negli inferi come Orfeo (§2.2.4), incontra l'ombra di Didone – un'*umbra*, questa volta, a tutti gli effetti – e cerca invano di proseguire il dialogo bruscamente interrotto nel quarto libro (6.450-476), provando a fare ciò che era stato impossibile a Cartagine: lenire il dolore e consolarla con le parole (4.393-

¹³⁵ La variante *uolentem* di M è un classico esempio di errore da interferenza del passo parallelo: Berti 2021, 61 n. 3.

¹³⁶ Come allora, anche adesso Enea, *lasciato* solo dalla donna che *lascia* per seguire il piano divino, ritorna dai compagni (4.396 ... *classemque reuisit* ~ 2.795 *Sic demum socios consumpta nocte reuiso*): cfr. Austin 1955, 123; Burbidge 2007, 182. Sulle analogie nel rapporto di Enea con Creusa e con Didone, cfr. Perkell 1981, 202-203 e Lyne 1987, 167-175, che parla di «'too late' phenomenon» a proposito della tendenza di Enea a mostrare il proprio amore e i propri sentimenti solo quando è troppo tardi.

¹³⁷ Sui rapporti con *Aen.* 2 e *georg.* 4 cfr. Bocciolini Palagi 1990, 143; Burbidge 2007, 181-184.

¹³⁸ Cotrozzi 2023, 215: «quasi volendo fuggire il soffio vitale dell'aria».

¹³⁹ Cotrozzi 2023, 216.

394 *quamquam lenire dolentem / solando cupit* ~ 6.467-468 *talibus Aeneas ardentem et torua tuentem / lenibat dictis animum*)¹⁴⁰. Ma ancora una volta, ombra fra le ombre (452-453 *per umbras / obscuram*), Didone nega a Enea la parola e lo sguardo (469 *illa solo fixos oculos auersa tenebat*) e nonostante le suppliche ('*siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro. / quem fugis?*'¹⁴¹) fugge, ritirandosi nell'ombra del bosco (473-474 *tandem corripuit sese atque inimica refugit / in nemus umbriferum*) dove la aspetta Sicheo. A Enea non resta che accompagnarla con lo sguardo e piangere (475-476 *nec minus Aeneas casu concussus iniquo / prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem*). Mentre segue Didone con gli occhi, l'eroe, che non si era voltato verso Creusa durante la fuga da Troia ora guarda – e forse *si volta* a guardare¹⁴² – un altro fantasma del suo passato che svanisce, come Orfeo con l'ombra di Creusa. Ma già mentre si allontanava da Cartagine sulla nave che lo avrebbe portato in Sicilia, Enea si era volto indietro a guardare le mura della città appena lasciata, sinistramente illuminate dal rogo su cui stava bruciando il corpo di Didone (*Aen.* 5.3 *moenia respiciens*)¹⁴³. Vedremo nel prossimo capitolo come questo gesto e questa scena si possano ricollegare anche un altro paradigma mitico, quello di Ero e Leandro (§3.1).

2.2.3. ENEA E ANCHISE

Tra la perdita di Creusa e quella di Didone si consuma un altro lutto, che per Enea è senz'altro il più grave e importante: la morte del padre. Enea racconta la morte di Anchise, avvenuta sul lido di Trapani, alla fine del terzo libro¹⁴⁴, in posizione simmetrica rispetto alla scomparsa di Creusa nel libro secondo; è però nel quinto libro che i Troiani celebrano la sua memoria con i giochi funebri. Mentre gli uomini sono impegnati nel *Ludus Troiae*, le donne compiangono Anchise in disparte, sul lido; Iride, mandata da Giunone, assume le sembianze della vecchia Beroe e le incita ad appiccare il fuoco alla flotta troiana, così che tutti si fermino in Sicilia e lì fondino la nuova Troia (5.604-663); in preda al *furor*, le donne agiscono di conseguenza. Avvisati del fatto, gli uomini si volgono a guardare (666 *respiciunt*) le fiamme dell'incendio che divora le navi¹⁴⁵. Enea invoca Giove, che interviene a spegnere l'incendio con una tempesta; solo quattro navi vanno così perdute (685-699). Enea è indeciso sul da farsi, se restare in Sicilia o proseguire la missione che lo vuole in Italia (702-703 *Siculisne resideret aruis / oblitus fatorum, Italasne capesseret oras*)¹⁴⁶. Interviene il sacerdote Naute, che lo esorta a seguire il volere del fato (709 *'nate dea, quo fata trahunt retrahuntque*

¹⁴⁰ Cfr. Schiesaro 2019 sulla catabasi di Enea come esperienza filtrata attraverso la proiezione dei suoi desideri, delle sue paure e aspettative (spec. 226, 231-233 su Didone). Sulla «ineffective and unnaturally truncated nature of the dialogue» in *Aen.* 4.362-387, cfr. Feeney 1983, 210.

¹⁴¹ Parole che rovesciano il celebre '*mene fugis?*' pronunciato da Didone in 4.314 (vedi §3.1) e al contempo ripete il '*quem fugis?*' di 5.742, rivolto da Enea all'ombra di Anchise che svanisce: Moskalew 1982, 151; Feeney 1983, 211; Hardie 2004, 145.

¹⁴² Come uno sguardo all'indietro lo interpreta Rosati 1991, 106-107: «Enea nell'Ade si volta, in pianto, a guardare Didone che si allontana sdegnosa rifiutandosi di ascoltare le sue ragioni».

¹⁴³ Cfr. Schiesaro 2008, 98 n. 186.

¹⁴⁴ Vedi §1.4.1 sulla riemersione di Aretusa, in corrispondenza della morte di Anchise.

¹⁴⁵ Questo sguardo collettivo all'indietro, verso un rogo, ricorda quello individuale di Enea, citato appena sopra, quando si volge a guardare Cartagine all'inizio del libro.

¹⁴⁶ Zanker 2023, 136: «His commitment to fate ... continues to be insecure».

sequamur ...) e gli consiglia di affidare ad Aceste chi tra i Troiani non può o non ha più intenzione di seguirlo nell'impresa, perché popolino una nuova città, Acesta, la futura Segesta (713-718). Enea, ancora una volta sospeso tra due imperativi, l'uno che lo spinge a 'ripetere' Troia in Sicilia, l'altro che lo spinge avanti verso l'Italia, è in preda all'angoscia. È notte, quando gli fa visita la *facies* (722) di Anchise¹⁴⁷, che, venuto su ordine di Giove (726), gli ingiunge di dar seguito ai consigli di Naute (728-729): Enea dovrà quindi scegliere i giovani più forti, da condurre con sé in Lazio, in vista della guerra che lo attende (729-731). Prima però dovrà scendere agli inferi per incontrarlo, dove, condotto dalla Sibilla, conoscerà la sua discendenza e le mura che il destino gli ha assegnato in sorte (731-737)

... Ditis tamen ante
 infernas accede domos et Auerna per alta
 congressus pete, nate, meos. non me impia namque
 Tartara habent, tristes umbrae, sed amoena piorum
 concilia Elysiumque colo. huc casta Sibylla 735
 nigrarum multo pecudum te sanguine ducet.
 tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces.
iamque uale; torquet medios Nox umida cursus,
 et me saeuus equis Oriens adflauit anhelis.
dixerat et tenuis fugit ceu fumus in auras. 740
 Aeneas 'quo deinde ruis? quo proripis?' inquit,
 'quem fugis? aut quis te nostris complexibus arcet?
 haec memorans cinerem et sopitos suscitatur ignis,
 Pergameumque Larem et canae penetralia Vestae
 farre pio et plena supplex ueneratur acerra. 745

Congedandosi dal figlio, Anchise ripete l'estremo saluto di Euridice e di Creusa, *iamque uale* (738 = *georg.* 4.497 = *Aen.* 2.789); come loro, svanisce nell'aria (740 *dixerat et tenuis fugit ceu fumus in auras*, un verso che fonde *georg.* 4.499-500 *dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras / commixtus tenuis, fugit diuersa*)¹⁴⁸ e non può essere abbracciato dal figlio (742 'quem fugis?'¹⁴⁹ aut *quis te nostris complexibus arcet?*)¹⁵⁰. Ancora una volta Enea, come Orfeo, è visitato dai fantasmi di un passato irrisolto. In questo caso, Anchise sembra 'appropriarsi' dell'intertesto e delle parole di Euridice, già appartenuti a Creusa, poi a Didone. Su questa dinamica torneremo nella prossima sezione.

La scena ripropone alcuni aspetti dell'ultimo colloquio con Didone, in cui la regina prospettava la morte futura e si vedeva già tra i Mani (4.385-387); qui Anchise è a tutti gli effetti un'ombra tra i defunti (731-735), tornata temporaneamente nel mondo dei vivi. Ma l'aspetto forse più interessante è l'accento di protesta

¹⁴⁷ Fratantuono, Smith 2015, 640 danno per scontato che si tratti di un sogno, ma sembra più corretto parlare di «an apparition or vision» (Williams 1960, 179). «Traumerscheinung» anche per Steiner 1952, 55-58.

¹⁴⁸ Cfr. naturalmente anche *Aen.* 2.791 e 4.388-389.

¹⁴⁹ Sul motivo del 'quem fugis?' vedi sopra, n. 141.

¹⁵⁰ Cfr. *georg.* 4.500-501; *Aen.* 2.792-794. In filigrana c'è naturalmente il modello omerico di *Od.* 11, centrale nella catabasi di *Eneide* 6. Sull'autoallusione georgica cfr. Burbidge 2007, 184-185.

nelle sue ultime parole: ... *torquet medios Nox umida cursus, / et me saeuus equis Oriens adflauit anhelis*' (738-739). *Saeuus* è il sole che sorge (*Oriens*) naturalmente perché impedisce di proseguire il colloquio con il figlio, possibile, per un'ombra, soltanto nel buio della notte¹⁵¹. A Creusa, come abbiamo visto, non era concesso esprimere alcuna protesta verso l'ordine divino (§2.2.1). Nelle parole di Anchise persiste invece qualcosa della 'voce privata' di Euridice (*georg.* 4.495-496 *en iterum crudelia retro / fata uocant*). Il bersaglio non è più il fato, naturalmente, ma l'inesorabile scorrere del tempo¹⁵².

L'esperienza 'orfica' di Enea si situa ancora una volta in una dimensione liminale, cioè nel momento incerto in cui l'ombra della notte cede alla luce del giorno. La situazione è assimilabile al contesto spaziale in cui Orfeo perde Euridice (4.490 *iam luce sub ipsa*) ed Enea Creusa (presso le porte di Troia); le coordinate temporali sono inoltre le stesse in cui il *simulacrum* di Creusa congeda definitivamente Enea, prima dell'alba¹⁵³.

Rinfrancato dalle parole di Anchise, Enea onora i Lari patrii (744 *Pergameum ... Larem*) e procede alla fondazione della nuova città, che sarà guidata da Aceste; censisce i futuri abitanti della colonia, scelti tra le donne e gli uomini che non desiderano gloria in Italia (750-751), traccia il confine con l'aratro e assegna i lotti delle case, scegliendo i nomi di «Illo» e di «Troia» per la nuova fondazione (756-757 *hoc Ilium et haec loca Troiam / esse iubet*). Si chiude così la serie di false fondazioni volute o incontrate da Enea durante il viaggio verso l'Italia, riproduzioni impossibili della patria perduta: la «Pergamo» fondata a Creta, nell'illusione di aver finalmente trovato l'«antica Madre» (3.132-133); la «piccola Troia» che è Butroto, con le sue repliche in miniatura della rocca, delle porte Scee, e persino uno Xanto e un Simoenta, lungo il quale Andromaca piange e invoca invano Ettore su un sepolcro vuoto (3.302-305); ma anche Cartagine, dove Enea partecipa attivamente alla fondazione di fortificazioni ed edifici, dimenticando la sua missione fatale finché Mercurio non lo costringe a partire (4.260-261); e infine, questa nuova «Illo», voluta in Sicilia dal *furor* delle donne troiane, incitate da Giunone e da Iride, che sotto false sembianze promette loro le «mura» perdute, «lo Xanto e il Simoenta» – in una parola, la «patria» (3.633-638)¹⁵⁴.

Dopo una lunga serie di errori, Enea sa che non potrà trattenersi nella città che sta fondando: la abiterà chi non vuole o non può più seguirlo e non riesce più a 'guardare avanti'. Enea è Orfeo non solo perché vede svanire l'ombra del padre defunto e vorrebbe trattenerla con sé, ma anche perché asseconda il desiderio regressivo di fondare una città che ripete il passato; allo stesso tempo, *non* è Orfeo perché ha imparato che

¹⁵¹ Serv. *ad loc.*: «solem dicit, cuius lux est umbris inimica»; cfr. Williams 1960, 183.

¹⁵² L'accenno di protesta emerge ancor più chiaramente se si considera che *Aen.* 5.739 *et me saeuus equis Oriens adflauit anhelis* riprende *georg.* 1.251 *nosque ubi primus equis Oriens adflauit anhelis* (parte della descrizione dell'emisfero australe, associato nella geografia poetica agli inferi: cfr. 1.242-243) sostituendo *primus* con *saeuus*. La riscrittura comporta forse anche un leggero slittamento semantico del verbo *adflo*, che dal significato neutro di «to breathe or blow upon» (*OLD* s.v., 1a) trapassa in quello ostile di «blow upon injuriously» (*OLD* s.v., 5).

¹⁵³ Cfr. *Aen.* 2.795 *consumpta nocte*; 801-802 *iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae / ducebatque diem*.

¹⁵⁴ Su queste false fondazioni come espressione del desiderio regressivo di ripetere il passato, cfr. Schiesaro 2003: «Mentre dà vita a una nuova Troia che è peraltro destinato a lasciare immediatamente, Enea soddisfa e supera un impossibile desiderio regressivo che ha conservato intatto il suo fascino a partire dall'ultima notte di Troia. La lezione dolorosa, imparata per tappe, è che non c'è spazio per il ritorno dell'uguale a se stesso, per la *restitutio in integrum* del passato, per la fusione col simile».

quella copia antiquaria della patria perduta non è per sé. Ma il percorso che conduce l'eroe al distacco dal passato troiano manca ancora di una tappa fondamentale: la discesa agli inferi.

2.2.4. *BIS STYGIOS INNARE LACVS, BIS NIGRA VIDERE TARTARA*: DI NUOVO GLI INFERI

Il racconto della catabasi di Enea è pervaso di elementi orfici, o quanto meno riconducibili anche all'orfismo, a cominciare dalla menzione esplicita di Orfeo in 6.119-120 e dal suo ritratto in 6.645-647 (vedi sotto)¹⁵⁵. Di qui, e dal confronto con la più tarda letteratura orfica, Eduard Norden ha formulato la tesi secondo cui Virgilio, nel comporre questo libro, avrebbe utilizzato, tra le varie fonti, anche una *Catabasi* greca di Orfeo e una *Catabasi* di Eracle¹⁵⁶. Nel corso del secolo successivo, alcune scoperte papiracee hanno contribuito a sostanziare una tesi altrimenti speculativa¹⁵⁷.

In questa sezione esamineremo l'associazione tra Enea e Orfeo sulla base delle ripetute allusioni alla catabasi di Orfeo nelle *Georgiche*¹⁵⁸. Enea scende agli inferi per ritrovare il suo passato, nella persona di Anchise, ma anche per conoscere il suo futuro: *'tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces'*, gli ha predetto l'ombra del padre (5.737; §2.2.3). Solo dopo aver incontrato, ancora una volta, i fantasmi del suo passato antico e recente, Enea riuscirà ad esorcizzarli e guardare avanti, definitivamente, verso il futuro che lo attende nel Lazio. Vedremo ora come alcuni alle *Georgiche* punteggino il suo cammino.

Come Orfeo al Tenaro (4.468-469 *caligantem nigra formidine lucum / ingressus*), anche Enea a Cuma comincia il suo viaggio addentrandosi in un bosco senza luce¹⁵⁹. Ma prima deve incontrare la Sibilla, che gli profetizza i futuri eventi della guerra in Lazio. Placatasi dall'invasamento, Enea le comunica il motivo che lo ha portato a Cuma, cioè il desiderio di rivedere il padre¹⁶⁰, e adduce quattro esempi mitici di eroi discesi, in vita, nell'Ade (119-123), ossia Orfeo (per Euridice), Polluce (per il gemello Castore), Teseo, e infine Ercole (6.108-123):

ire ad conspectum cari genitoris et ora
contingat; doceas iter et sacra ostia pandas.
illum ego per flammis et mille sequentia tela 110
eripui his umeris medioque ex hoste recepi;
ille meum comitatus iter maria omnia mecum
atque omnis pelagique minas caelique ferebat,
inualidus, uiris ultra sortemque senectae.
quin, ut te supplex peterem et tua limina adirem, 115

¹⁵⁵ Per una disamina sintetica degli elementi orfici nel libro, cfr. Horsfall 2013, XXII-XXIII.

¹⁵⁶ Norden 1976⁶, 5, 238-239, 158, 237, 274-276. Sulla catabasi di Ercole cfr. Farrell 2021, 154 n. 128 (e 152-167 più in generale su Ercole e Enea).

¹⁵⁷ Cfr. Horsfall 2013, 142-144.

¹⁵⁸ Ne discutono Putnam 1998², 41-48; Bocciolini Palagi 1990, 136-143; Burbidge 2007, 187-203.

¹⁵⁹ *Aen.* 6.238 *spelunca ... tuta lacu nigro nemorumque tenebris*. Cfr. anche 6.268-272 (*Ibant obscuri ...*).

¹⁶⁰ Come ribadito in 6.669-671 (*... illius ergo / uenimus et magnos Erebi tranauimus amnis*). Va ricordato che invece Odisseo scende nel regno dei morti, dove incontra (e tenta di abbracciare) l'ombra di sua madre, essenzialmente per consultare l'indovino Tiresia e avere da lui notizie sul futuro prossimo e sul suo viaggio di ritorno in patria.

idem orans mandata dabat. gnatique patrisque,
 alma, precor, miserere (potes namque omnia, nec te
 nequiquam lucis Hecate praecepit Auernis),
 si potuit manis accersere coniugis Orpheus
 Threicia fretus cithara fidibusque canoris, 120
 si fratrem Pollux alterna morte redemit
 itque reditque uiam totiens¹⁶¹. quid Thesea magnum,
 quid memorem Alciden? et mi genus ab Ioue summo.'

Tutti gli eroi menzionati appartengono alla generazione che precede quella di Enea, quella cioè degli Argonauti. Com'è normale nell'impiego di *exempla*, Enea seleziona l'aspetto del mito più funzionale ai fini persuasivi del suo discorso: convincere la Sibilla che un mortale come lui può scendere nel regno dei morti. Ma la scelta degli esempi e la loro 'angolatura' è tutt'altro che priva di risvolti problematici, come il lettore scoprirà nel seguito del racconto. Quando incontrerà Enea e la Sibilla, infatti, Caronte ricorderà con risentimento la discesa di Ercole tanto quanto quella di Teseo e Piritoo (6.392-397¹⁶²). Teseo in effetti si era comportato in modo tutt'altro che irreprensibile (aveva tentato di rapire Persefone) e Caronte mostra di non aver gradito nemmeno la visita di Ercole, sceso agli inferi per incatenare Cerbero e condurlo nel mondo dei vivi, come ultima delle sue fatiche. Secondo una versione del mito, Teseo sarebbe stato riportato tra i vivi proprio da Ercole; secondo un'altra, sarebbe rimasto imprigionato per sempre negli inferi¹⁶³. Quest'ultima versione trova riscontro nel seguito del racconto virgiliano, quando la Sibilla menziona ad Enea la presenza di Teseo tra i grandi 'peccatori' puniti nella città di Dite: *sedet aeternumque sedebit / infelix Theseus* (617-618). Già Igino lamentava l'apparente incoerenza tra i due passi, ipotizzando che Virgilio li avrebbe corretti e armonizzati, se solo la morte non glielo avesse impedito¹⁶⁴: un'ipotesi che gli interpreti moderni, giustamente, respingono¹⁶⁵. Non solo, quindi, la conoscenza generica degli episodi mitici citati ma anche la loro presentazione nel seguito del libro (6.392-397 e 617-618) spinge a riconsiderare, retrospettivamente, la *parzialità* del loro utilizzo da parte di Enea. Forse non è un caso che Enea ricordi le imprese di Teseo e Ercole con una preterizione (122-123 *quid Thesea magnum, / quid memorem Alciden?*)¹⁶⁶.

¹⁶¹ Un movimento che ricorda la fuga e il ritorno di Enea a Troia, alla ricerca di Cerusa (§2.2.1).

¹⁶² *nec uero Alciden me sum laetatus euntem / accepisse lacu, nec Thesea Pirithoumque, / dis quamquam geniti atque inuicti uiribus essent. / Tartareum ille manu custodem in uincla petiuit / ipsius a solio regis traxitque tremementem; / hi dominam Ditis thalamo deducere adorti.*

¹⁶³ Cfr. Austin 1977, 77

¹⁶⁴ Ap. Gell. 10.16.11: *hoc quoque in eodem libro reprehendit et correcturum fuisse Vergilium putat, nisi mori occupasset.*

¹⁶⁵ Ma senza problematizzare: cfr. Austin 1977, 77 «But here Virgil is simply concerned with the precedent of a descent ... and it is unlikely that he would have made any change if he had been able to revise the poem» (mia l'enfasi); Horsfall 2013, 428 «V[irgil] seems to refer, as often, in two conflicting passages to two contrasting, opposed earlier accounts».

¹⁶⁶ Cfr. già Servio (*Aen.* 6.122): «QVID THESEVS durum exemplum, unde nec inmortatus est in eo». Proprio perché 'empio', Servio gli nega l'epiteto *magnum*, che riferisce invece a Ercole, menzionato al verso successivo (Serv. *Aen.* 6.123 «melius est 'magnum' dare Herculi, quam sacrilego»). Sulla punteggiatura cfr. Horsfall 2013, 146 e Conte 2019², 146 *in app.* Come sintetizza Austin 1977, 76, Teseo ed Ercole, a differenza di Orfeo e Polluce, «went down for other reasons than *pietas*».

A maggior ragione, lo stesso si può dire per il primo esempio menzionato da Enea, Orfeo. Nonostante i commentatori si premurino di ribadire il contrario¹⁶⁷, quando Enea evoca la catabasi di Orfeo è impossibile non pensare anche al suo esito tragico, almeno secondo la versione resa canonica da Virgilio, soprattutto alla luce della rilevanza che quell'episodio – e quel fallimento in particolare – riveste nella biografia di Enea (§§2.1-3). Le parole con cui l'eroe richiama il mito (119-120 *si potuit manis accersere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris*) sono compatibili sia con la versione 'a lieto fine', in cui Euridice si ricongiunge felicemente con Orfeo, sia con la versione 'virgiliana', a patto di rimuoverne il problematico finale. In effetti, anche nelle *Georgiche* Orfeo «va a cercare» (questo il significato di *accersere*?) nell'aldilà Euridice, e dopo aver commosso i sovrani e gli abitanti degli inferi con la sua musica (4.469-484), riesce a «richiamare», «far venire» con sé (o è questo il significato del verbo?)¹⁶⁸ l'ombra dell'amato – almeno finché non si volta¹⁶⁹.

In ogni caso, la menzione di questo *exemplum* – primo nell'ordine dei quattro, va ribadito – stride con le parole immediatamente precedenti (108-116), in cui Enea dichiara di voler rivedere il padre Anchise, *lui* che Enea ha portato in salvo dalle fiamme di Troia (110-112 *illum ...*), *lui* che lo ha accompagnato nelle peregrinazioni per mare (112-115 *ille ...*), *lui* che gli ha ingiunto di recarsi dalla Sibilla (115-116 *idem ...*). Pensando alla storia di Orfeo, evocata subito dopo, è difficile non integrare mentalmente, per ciascuna di queste affermazioni, «non Creusa-Euridice»: non *lei* che è stata dimenticata a Troia, *lei* che non l'ha accompagnato nel viaggio verso l'Italia, *lei* che, morta e contemporaneamente salvata dagli dèi, è stata cancellata dalla trama del poema. Ancora una volta, emerge dunque l'opposizione funzionale tra Creusa-Euridice e Anchise, che abbiamo visto caratterizzare il 'tema di Orfeo' nell'*Eneide* fin dal secondo libro (§2.2.1).

Non può stupire, a questo punto, come sia ritratto l'Orfeo che Enea incontra durante la catabasi (6.645-647):

nec non Threicius longa cum ueste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina uocum

¹⁶⁷ Cfr. Austin 1977, 76: «The first pair is carefully chosen to illustrate how *pietas* gained admission to the Underworld: Orpheus made the descent to recover Eurydice (*his failure in his purpose is not relevant here*), Pollux took the place of his mortal brother Castor in the Underworld on alternate days». Horsfall 2013, 140: «It would be trivial to complain that Aen[eas] is not trying to recover Anch[ises] or that Orpheus failed to recover Eurydice; the point is simply that Orpheus was able at least to enter the Underworld and to start, with Eurydice, on his return to this world. He was therefore admitted to the Underworld and the *exemplum* is therefore altogether relevant» (mie le enfasi).

¹⁶⁸ Non è chiaro se *accersere* significhi «to summon» (Austin 1977; Horsfall 2013), oppure «evocare» (trad. L. Canali), o ancora «andare a cercare», «ricercare» (trad. A. Fo). Secondo l'*OLD* s.v. 'arcesso', 1c, qui il verbo avrebbe la particolare accezione (poetica) di «to bring back from the dead», tra i più ampi significati [s.v., 1] di «To go or send for, fetch, summon, invite». Gli antichi proponevano una distinzione tra *accerso* = *uoco* e *arcesso* = *summoueo*, criticata già da Velio Longo nel II sec. d.C. (*GL* 7.71.17, cit. in Maltby 1991, 47 e Ernout, Meillet 2001⁴, 44). Anche Nettleship 1889, 17-19 propone di distinguere tra *accerso* = «to call», «invite» e *arcesso* = «to go and fetch», ma senza seguito nella lessicografia moderna (cfr. Horsfall 2013, 140). Secondo de Vaan 2008, 51-52, *accerso* sarebbe la forma originaria, da cui, per metatesi, *arcesso*.

¹⁶⁹ Interessante anche considerare il modo in cui è introdotto l'esempio di Orfeo: *si potuit ...* (119). Posto che qui *si* = *ἐπεὶ* (Horsfall 2013, 140), si tratta pur sempre della protasi di una proposizione ipotetica (la scelta dell'apodosi non è peraltro pacifica: cfr. Conte 2019², 149 *in app.*).

iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.

Primo tra gli esempi menzionati alla Sibilla (6.119-120), ora Orfeo è la prima tra le anime beate che Enea distingue nell'Eliso¹⁷⁰, dove appare nelle vesti di un sacerdote della musica, dedito totalmente alla sua arte: un Orfeo *senza* Euridice, naturalmente¹⁷¹, che incarna il principio di dedizione assoluta a un ideale, come le anime beate (tutte figure maschili) che lo circondano, anch'essi sacerdoti, a loro modo, della patria, degli dèi, delle arti¹⁷². Un doppio perfetto, dunque, dell'eroe che l'epica obbliga Enea ad essere, o forse una proiezione delle sue stesse aspirazioni¹⁷³. Creusa-Euridice è relegata per sempre nell'oblio.

Dopo che Enea ha spiegato le ragioni della sua venuta a Cuma, la Sibilla gli risponde con parole che evocano ancora una volta l'epillio georgico (6.124-144). Innanzitutto, l'ammonimento *sed reuocare gradum superasque euadere ad auras*, / *hoc opus, hic labor est* (128-129) ricorda il momento critico in cui Orfeo si volta: *reddita ... Eurydice superas ueniebat ad auras* (4.486); ... *respexit. ibi omnis / effusus labor atque immitis rupta tyranni / foedera* (489-490)¹⁷⁴. Nel momento stesso in cui avverte Enea della difficoltà di ritornare, vivi, dal mondo dei morti, la Sibilla ricorda il fallimento di Orfeo nell'impresa¹⁷⁵.

Un ulteriore riferimento alle *Georgiche* credo si possa cogliere ai versi 133-135: *quod si tantus amor menti, si tanta cupido est / bis Stygios innare lacus, bis nigra uidere / Tartara, et insano iuuat indulgere labori*. La Sibilla sta dicendo che Enea dovrà attraversare «due volte» lo Stige e «due volte» vedere il Tartaro (*bis ... bis*), cioè ora e una seconda volta dopo la morte («modo et post mortem», come glossa Servio). Le sue parole alludono a quelle che Circe rivolge a Odisseo e ai suoi compagni nell'*Odissea*: «Temerari, che vivi scendeste nella casa di Ade, / mortali *due volte*, mentre gli altri muoiono *solo una volta*» (12.21-22 σκέτλοι, οἱ ζῶντες ὑπήλθετε δῶμ' Αἴδαο, / δισθανέες, ὅτε τ' ἄλλοι ἅπαξ θνήσκουσ' ἄνθρωποι). Il problema è che Enea è destinato all'apoteosi, una prospettiva inconciliabile con la sua *doppia* discesa agli inferi. L'incongruenza ha da sempre turbato gli esegeti di Virgilio, che hanno cercato di spiegarla in diversi modi¹⁷⁶. Si potrebbe motivare *bis* anche ricordando che nel secondo libro del poema Enea è già sceso una prima volta agli inferi, benché metaforicamente: quelli di Troia in fiamme, alla disperata ricerca di Creusa (§2.2.1). Come abbiamo visto, in quell'occasione l'ombra della moglie lo aveva rimproverato di indulgere in un dolore eccessivo (2.776-777 *'quid tantum insano iuuat indulgere dolori, / o dulcis coniunx?'*), con parole che ora la Sibilla fa

¹⁷⁰ Secondo Austin 1977, 202-203 un segnale con cui Virgilio richiamerebbe l'attenzione sui propri debiti verso le dottrine orfico-pitagoriche.

¹⁷¹ Ben diverso il quadro tracciato da Ovidio in *met.* 11.61-66, dove la vicenda dei due amanti ha lieto fine (... *hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo, / nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit / Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus*).

¹⁷² Cfr. spec. 6.660-665: *hic manus ob patriam pugnando uulnera passi, / quique sacerdotes casti, dum uita manebat, / quique pii uates et Phoebos digna locuti, / inuentas aut qui uitam excoluere per artis / quique sui memores aliquos fecere merendo: / omnibus his niuea cinguntur tempora uitta*.

¹⁷³ Sulla relazione tra inferi e inconscio, e sulla rappresentazione di desideri e paure di Enea nella catabasi, cfr. Schiesaro 2019.

¹⁷⁴ Austin 1977, 80; Burbidge 2007, 199.

¹⁷⁵ Burbidge 2007, 200. La prescrizione di Proserpina di portare in dono il ramo d'oro (142-143 *hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus / instituit*) può rievocare la legge imposta a Orfeo (4.487 *namque hanc dederat Proserpina legem*).

¹⁷⁶ Rimando a Casali 2018, 365-371, che riconosce in Ov. *met.* 14.590-591 *satis est inamabile regnum / adspexisse semel*, Stygios *semel* *isse per amnes* un primo stadio del dibattito critico sulla *quaestio*.

sue (6.135 *insano iuuat indulgere labori*)¹⁷⁷. Ma *bis* potrebbe anche valere come un'indicazione che segnala lo statuto di questa scena nel più ampio contesto dell'opera virgiliana: «due volte» perché il lettore di Virgilio è già sceso negli inferi nelle *Georgiche*, dove ha già visto lo Stige e il Tartaro (4.480 *Styx*, 482 *Tartara*), nonché le ombre che lo abitano¹⁷⁸. Enea che ridiscende nell'Ade, come già Enea che ritorna tra le fiamme di Troia (§2.1), si può leggere come una figura della poesia virgiliana, che ripete non solo la precedente tradizione epica (qui in particolare l'*Odissea*)¹⁷⁹ ma anche sé stessa, e due volte sé stessa: il sesto libro dell'*Eneide* ripete per certi aspetti il secondo, per molti il quarto delle *Georgiche*.

In effetti, la catabasi di Enea riscrive a tutti gli effetti quella georgica, come segnalano alcune esibite autoallusioni. Giunti presso le rive dello Stige, Enea e la Sibilla incontrano Caronte, un personaggio non omerico (ossia post-omerico): *portitor has horrendus aquas et flumina seruat / terribili squalore Charon ...* (6.298-299)¹⁸⁰. Il termine *portitor*¹⁸¹, ripetuto dalla Sibilla in 6.326, è già georgico (4.502 *portitor Orci*) e l'imbarcazione del traghettatore, definita da Proteo *Stygia ... cumba* (4.506), nell'*Eneide* diventa *ferruginea ... cumba* (6.303), *Stygia ... carina* (391) e *cumba / sutilis* (412). Ma al di là di questi dettagli, il primo segnale forte giunge nella scena delle anime che si affollano sulla riva del fiume e bramano di farsi traghettare oltre l'acqua stigia (6.305-316):

huc omnis turba ad ripas effusa ruebat:	305
matres atque uiri defunctaque corpora uita	
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae	
impositique rogis iuuenes ante ora parentum:	
quam multa in siluis autumni frigore primo	
lapsa cadunt folia , aut ad terram gurgite ab alto	310
quam multae glomerantur aues , ubi frigidus annus	
trans pontum fugat et terris immittit apricis.	
stabant orantes primi transmittere cursum	
tendebantque manus ripae ulterioris amore;	
nauita sed tristis nunc hos nunc accipit illos,	315
ast alios longe summos arcet harena.	

¹⁷⁷ Sulla connessione tra i due passi cfr. Hardie 2004, 144. Creusa porta l'accento sul *dolor*, la Sibilla sul *labor*.

¹⁷⁸ Un'altra ripresa georgica della geografia infera, da un contesto estraneo all'epillio di Orfeo, è *Aen.* 6.374-375 *amnemque seuerum / Eumenidum ~ georg.* 3.378-379 *amnemque seuerum / Cocyti* (cfr. Schiesaro 2019, 211).

¹⁷⁹ Hardie 2004, 143: «within an epic poem the epic Underworld is especially privileged as a repository of tradition». Sul procedere di Enea tra i due poli opposti di Troia distrutta e Roma da fondare come figura della poesia virgiliana, cfr. Schiesaro 2003: «Come il procedere di Enea, lo sforzo creativo di Virgilio si dispiega in tensione continua tra imitazione e cambiamento, tra il "rifare" Omero e il sostituirsi a esso, tra il ritorno ossessivo ai fantasmi del passato e l'esigenza di superarli».

¹⁸⁰ Su Caronte cfr. Setaioli 1984. Interessante e problematica la notizia di Serv. *Aen.* 6.392 («ME SVM LAETATVS lectum est et in *Orpheo* quod, quando Hercules ad inferos descendit, Charon territus eum statim suscepit»), che Norden 1976⁶, 237 riconduce a una perduta *Catabasi* orfica greca (cfr. Austin 1977, 145).

¹⁸¹ Sul termine, percepito come calco di *πορθμεύς*, «traghettatore», cfr. Setaioli 1984, 675a; MacLennan 2011, 6 con n. 18 sulle possibili risonanze comiche del termine.

Tutti accorrono sulla sponda (305); i primi in ordine chiedono di poter passare, tendendo le mani verso l'opposta riva, che tanto desiderano raggiungere (312-313); alcuni salgono sulla barca di Caronte, altri vengono respinti (315-316); questi ultimi sono i morti senza sepoltura, tra i quali si trova un caro compagno di Enea recentemente scomparso, Palinuro (337-383). Il catalogo ai versi 306-308 ripete alla lettera quello delle anime che nelle *Georgiche* risalivano dagli inferi, attratte e commosse dal canto di Orfeo (4.471-480):

at cantu commotae Erebi de sedibus imis
 umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
 Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
 matres atque uiri defunctaque corpora uita 475
 magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
 impositique rogis iuuenes ante ora parentum,
 quos circum limus niger et deformis harundo
 Cocyti tardaue palus inamabilis unda
 alligat et nouiens Styx interfusa coerces. 480

Nelle *Georgiche* si tratta delle ombre che già risiedono negli inferi (4.478-480) e che di lì risalgono ad ascoltare Orfeo, in modo analogo alle anime dei morti che nell'*Odissea* si accalcano «dall'Erebo» (11.37 ὑπὲξ Ἑρέβους) attorno la fossa in cui Odisseo ha sgozzato le vittime sacrificali (11.36-43). Nell'*Eneide*, invece, si tratta delle anime che attendono di attraversare lo Stige. La ripetizione degli stessi versi georgici potrebbe suggerire un'immagine ciclica di 'eterno ritorno', in armonia con la dottrina della reincarnazione esposta da Anchise nel seguito del libro (6.724-751). Come a dire: le *stesse* anime, che 'nel frattempo' di sono reincarnate, ora ritornano alla sede infera.

Oltre a ripetere il catalogo dei defunti (*Aen.* 6.306-308 = *georg.* 4.475-477), Virgilio sviluppa la similitudine di 6.309-312 (postposta al *comparandum*) da quella di *georg.* 4.473-474 (anteposta al *comparandum*), sdoppiando i termini del paragone e adattandoli al contesto¹⁸². Nelle *Georgiche* le anime sono paragonate a uccelli nascosti a migliaia tra le foglie degli alberi, dove si rifugiano al venire della sera *oppure* al cadere della pioggia invernale; nell'*Eneide* le stesse anime sono paragonate a foglie che cadono al primo freddo dell'autunno *oppure* a uccelli migratori che si riuniscono in stormi, quando l'inverno li costringe ad attraversare il mare verso terre soleggiate.

¹⁸² Cfr. Horsfall 2013, 261-262, con bibl., che conclude: «V[irgil] took the idea of a bird-simile from G. 4, but re-wrote it altogether ... he preserves the leaves (*quam multa in foliis*), and they are promoted to serve as the theme of a new second simile; the detail of both is accumulated from Hom., AR and V. himself; perhaps also Sophocles. No clear sign of use of Pindar (?) and Bacchyl.» (per una rapida rassegna delle fonti greche normalmente invocate cfr. Austin 1977, 129). Burbidge 2007, 188-191 insiste sull'accrescimento del pathos, sull'adeguamento al contesto narrativo e sullo sviluppo 'epico' della similitudine. Norden 1976⁶, 223-224 ipotizza che i due termini della similitudine (foglie e uccelli) fossero già associati nella perduta *Catabasi* di Ercole.

georg. 4.473-474

quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
...

Aen. 6.309-312

quam multa in siluis autumnis frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur auces, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.

Dalla riscrittura emerge con chiarezza l'intento di adeguare la similitudine al contesto narrativo: in *Aen.* 6 le anime si preparano ad attraversare l'acqua dello Stige per raggiungere l'altra riva, proprio come gli uccelli migratori devono attraversare il mare (312 *trans pontum*) per raggiungere terre più miti. Partendo dallo spunto georgico della pioggia invernale (4.474 *hibernus ... imber*), la similitudine dell'*Eneide* insiste sulle stagioni, in particolare sull'autunno, che ogni anno fa cadere le foglie degli alberi, e sull'inverno (6.311 *frigidus annus*), che ogni anno costringe gli uccelli a migrare: ciclicamente, come ciclicamente, ci insegnerà Anchise, le anime (o almeno alcune tra loro) migrano dagli inferi e vi fanno ritorno.

Anche i versi delle *Georgiche* subito successivi al catalogo delle anime (4.478-480 *quos circum limus niger et deformis harundo / Cocyti tarda que palus inamabilis unda / alligat et nouiens Styx interfusa coerces*) conoscono una ripresa, con variazione, nel seguito del racconto. È il passo in cui Enea e la Sibilla, proseguendo la catabasi, arrivano ai luoghi in cui risiedono le anime dei suicidi (6.434-439):

proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum
insontes peperere manu lucemque perosi
proicere animas. quam uellent aethere in alto
nunc et pauperiem et duros perferre labores!
fas obstat, tristique palus inamabilis unda
alligat et nouiens Styx interfusa coerces.

I suicidi, commenta il narratore, rimpiangono ora la vita e il mondo dei vivi, e allo squallore dei luoghi in cui sono costretti preferirebbero di gran lunga la miseria e la fatica di prima; ma la legge divina (438 *fas*) si oppone al loro desiderio e la palude stigia li obbliga a restare in quei tristi luoghi. I versi 438-439 riproducono quasi alla lettera *georg.* 4.479-480, con una significativa variante: l'*unda* della palude stigia, *tarda* in *georg.* 4 (cioè «che rallenta», «che attarda»), diventa *tristis* in *Aen.* 6¹⁸³. La riscrittura psicologizza il paesaggio infero, adottando il punto di vista delle anime che vi sono imprigionate: la palude è una barriera che si oppone al loro desiderio di ritornare in vita (436-437). Quest'ulteriore, evidente allusione ribadisce che Enea sta ripercorrendo esattamente gli stessi luoghi che il lettore già conosce (e forse anche l'eroe) dalla vicenda di Orfeo.

Proseguendo il cammino, Enea incontra l'ombra di Didone nei Campi del pianto (6.450-476; vedi §2.2.2); poi, giunto nell'Eliso, Orfeo (6.645-647; vedi sopra); infine, suo padre. L'incontro si risolve però in un ultimo, frustrante abbraccio mancato (6.697-702):

¹⁸³ Contro l'adozione delle varianti *tristis ... undae* (stampate e.g. da Mynors) cfr. Timpanaro 1986, 165-168; vedi §6.1.1 n. 24. Sulle varianti di riscrittura vedi §6.3.

... da iungere dextram,
 da, genitor, teque amplexu ne subtrahe nostro.
 sic memorans largo fletu simul ora rigabat.
ter conatus ibi collo dare brachia circum, 700
ter frustra comprensa manus effugit imago,
 par leuibus uentis uolucrique simillima somno.

I versi 700-702 riproducono alla lettera l'abbraccio mancato a Creusa di *Aen.* 2.792-794, a sua volta modellato, come abbiamo visto, sul precedente orfico di *georg.* 4.501-502 (§2.2.1). La ripetizione verbale enfatizza, pateticamente, il riproporsi della stessa scena¹⁸⁴. Ma alla luce di quanto abbiamo finora osservato, credo sia importante mettere in luce, ancora una volta, la presenza di una dinamica oppositiva tra Creusa e Anchise (vedi §2.2.1, su *Aen.* 2.733, e §2.2.3). Ai due poli dell'esade (*Aen.* 2 e *Aen.* 6), la moglie e il padre di Enea sono accomunati per certi aspetti dallo stesso destino: entrambi impersonano il passato che Enea deve lasciarsi alle spalle per raggiungere il Lazio, entrambi sono perdite necessarie al futuro romano del profugo di Troia. Al contempo, però, il ripetersi della stessa scena con le stesse parole sancisce in modo definitivo la cancellazione di Creusa dal poema. Di fatto, Anchise ha preso il posto che nella storia di Orfeo spetta ad Euridice, sovrapponendosi e sostituendosi a lei¹⁸⁵. È per il padre, non per Creusa-Euridice che Enea è sceso agli inferi; ed è lui, non la moglie, che l'eroe tenta per un'ultima volta di abbracciare nell'aldilà.

Il mancato abbraccio ad Anchise è l'ultimo momento in cui Enea è associato a Orfeo. Poco dopo, Anchise esporrà al figlio la dottrina sulla reincarnazione delle anime (724-751) e gli farà conoscere i discendenti che renderanno grande Roma (756-853). Il passato privato di Enea, ancora una volta 'imprendibile' nella figura del padre, si salda così al futuro collettivo in una lunga linea ininterrotta¹⁸⁶. Anchise, il passato, è riuscito a infiammare l'animo del figlio di amore per il futuro e per la gloria che verrà (6.888-889 *quae postquam Anchises natum per singula duxit / incenditque animum famae uenientis amore*). Ora Enea è pronto a ritornare nel mondo dei vivi per affrontare la seconda esade del poema; esorcizzati i fantasmi del proprio passato, smette di guardarsi indietro ed essere Orfeo¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Cfr. Moskalew 1982, 150-152 sui parallelismi tra le scene di incontro con Venere (*Aen.* 1), Anchise e Creusa. Cfr. inoltre Feeney 1983, 210-211. L'abbraccio mancato ricorda anche, a ruoli invertiti, il gesto di Dedalo che tenta di raffigurare la caduta del figlio in 6.32-33 *bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus*.

¹⁸⁵ Con la mediazione di *Aen.* 4.388-391 (Didone) e 5.740-742 (l'ombra dello stesso Anchise): vedi §§2.2-3.

¹⁸⁶ Cfr. Hardie 2004, 143-147.

¹⁸⁷ Altri personaggi nella seconda esade mostrano tratti orfici, in modo particolarmente evidente Niso, che perde Eurialo come Orfeo perde Euridice (*Aen.* 9.381-401 ~ *georg.* 4.485-506), e la madre di Eurialo, che piange il figlio come l'usignolo-Orfeo piange i piccoli perduti (*Aen.* 9.480 ~ *georg.* 4.515): Gale 2003, 345-347; Busti 2021-2022, 70-73. Questa e altre allusioni alla storia di Orfeo sono discusse in Burbidge 2007, 228-241: Palinuro (*Aen.* 5.856 e 860-861 ~ *georg.* 4.496); Camilla (*Aen.* 11.824 e 827 ~ *georg.* 4.497-498); Andromaca (*Aen.* 3.312-313 ~ *georg.* 4.460-461 e 515); Cicno (*Aen.* 10.190-191 ~ *georg.* 4.464-466 e 511).

2.3. ENEA PASTORE: MIOPIA BUCOLICA

Enea ha un passato bucolico. Venere si innamorò del pastore Anchise al tempo in cui pascolava le mandrie sul monte Ida, dove concepirono Enea¹⁸⁸. Secondo il racconto dell'*Inno ad Afrodite*, la dea predisse ad Anchise il futuro del bambino: sarebbe stato affidato alle ninfe Oreadi, che lo avrebbero allevato; una volta cresciuto, il padre avrebbe dovuto condurlo ad Ilio dicendolo figlio di una ninfa dell'Ida; altrimenti, se avesse rivelato di aver giaciuto con la dea, Zeus lo avrebbe incenerito con un fulmine¹⁸⁹. Così in effetti avvenne, ma Afrodite lo salvò dalla folgore¹⁹⁰. Il futuro eroe dunque nacque e trascorse la sua infanzia in una zona rurale e montagnosa, lontana dalla città e abitata dai pastori¹⁹¹. Come il padre, Enea fu a sua volta pastore, prima di diventare un guerriero. Nell'*Iliade* è lui stesso a ricordare quando, mentre si trovava sull'Ida con la mandria, fu costretto alla fuga dall'arrivo di Achille: «già in passato mi costrinse con l'asta / a fuggire dall'Ida quando attaccò i nostri buoi / e distrusse Lirnesso e Pedaso»¹⁹². La testimonianza dello pseudo Apollodoro permette di inquadrare meglio l'episodio: dopo lo sbarco dei Greci a Troia, Achille uccise Troilo e catturò Licaone; presi con sé i migliori guerrieri, saccheggiò il paese giungendo sull'Ida alla ricerca delle vacche di Enea e di Priamo; Enea si diede allora alla fuga e Achille, uccisi i guardiani assieme a Mestore, figlio di Priamo, portò via gli animali¹⁹³.

Di questo passato pastorale, anteriore all'epica, sembra restare qualche traccia nell'eroe dell'*Eneide*. Non solo, come vedremo, alcune similitudini associano Enea a un pastore (§3.4)¹⁹⁴, ma capita anche che lo stesso Enea alluda inconsapevolmente alle *Bucoliche*¹⁹⁵, parlando da pastore in un mondo non (più) pastorale e rivelandosi tragicamente 'miope' (§3.1-3). Ciò avviene essenzialmente in tre scene nei primi due libri del poema, dunque all'inizio dell'itinerario di Enea nell'opera. Se è vero che i primi passi che muove nel poema «lo portano a riesplorare la sua genealogia» e a ricapitolare «la sua biografia»¹⁹⁶, non sorprenderà di riconoscere in lui alcuni tratti 'regressivi', che riportano ai paesaggi bucolici della sua infanzia, a un tempo che precede la guerra di Troia.

¹⁸⁸ Hom. *Il.* 2.819-820; Hes. *th.* 1008-1010; *hymn. Aphr.* 53-55.

¹⁸⁹ *Hymn. Aphr.* 256-288.

¹⁹⁰ Cfr. *Aen.* 2.647-649 con Casali 2019², 298.

¹⁹¹ Sull'infanzia di Enea e sulle analogie con quella di Paride, cfr. Bettini, Lentano 2013, 34-43. In *Aen.* 1.617-618 (*tune ille Aeneas quem Dardanio Anchisae / alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?*) Didone colloca la nascita di Enea sulle rive del Simoenta (cfr. Serv. *ad loc.*: «unde Aeneas circa Simoin fluuium natus est; deae enim uel nymphae enituntur circa fluuios uel nemora»). Su questo dettaglio cfr. Paschalis 1984, 32-40, che oltre a riconoscere un'allusione a Hom. *Il.* 4.475-476 (la nascita del giovane guerriero Simoesio sulle rive del fiume eponimo) vi vede la volontà di Virgilio di dissociare la nascita dell'eroe «from the embarrassing story of the love affair of Venus and Anchises on Mount Ida» (ivi, 33), altrove censurata o più opportunamente presentata nell'*Eneide*. Comunque, stando all'*Iliade* il Simoenta scorre dalle montagne dell'Ida verso mare (*Il.* 12.19-24 ὄσσοι ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων ἄλαδε προρέουσι, ... καὶ Σιμόεις ...) e Properzio (3.1.27) qualifica il fiume come *Idaeum Simoenta* (citt. ivi, 34 n. 3). Silio, riprendendo Virgilio, sposta il concepimento di Enea in riva al Simoenta (15.59-60).

¹⁹² *Il.* 20.90-92. Poco dopo, l'episodio è rievocato da Achille: *Il.* 20.187-191.

¹⁹³ [Apoll.] *epit.* 3.31-32.

¹⁹⁴ Su Enea-pastor cfr. Anderson 1968; Chew 2002; Horsnby 1968 sulla figura del *pastor* nelle tre opere virgiliane.

¹⁹⁵ Inconsapevolmente, perché le *Bucoliche* si pongono nel futuro rispetto all'*Eneide*, e perché è evidente, ad esempio dal caso che esamineremo in §2.3.2, che Enea non è conscio delle implicazioni tragiche degli intertesti che mobilita.

¹⁹⁶ Barchiesi 1994b, 117.

2.3.1. L'INCONTRO CON VENERE

Il primo momento bucolico di Enea coincide con l'incontro con la madre Venere travestita da cacciatrice, mentre sta esplorando con Acate i boschi vicini al lido che ha accolto i Troiani dopo la tempesta (1.314-417)¹⁹⁷. Ci troviamo nel bel mezzo del bosco, *media ... silua* (1.304), in uno spazio particolarmente propizio a incontri bucolici. Enea non riconosce la madre: capisce che si tratta di una divinità, forse Diana o una ninfa (328-329 *o dea certe! / an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?*), e le chiede informazioni sul luogo e sugli abitanti della regione, promettendole infine il sacrificio di molte vittime, come si addice a una dea cacciatrice (334 *multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra*). Venere si schermisce, dicendosi indegna di tali offerte, e afferma che è costume delle giovani tirie portare la faretra e calzare alti sandali purpurei; si trovano infatti nel regno di Cartagine (1.335-338):

Tum Venus: 'haud equidem tali me dignor honore;
uirginibus Tyriis mos est gestare pharetram
purpureoque alte suras uincire coturno.
Punica regna uidēs ...

Il resoconto che segue, che informa Enea e i lettori sulla storia Didone e sulla fondazione di Cartagine, è stato paragonato da E. L. Harrison a un prologo tragico che getta le premesse per gli eventi che troveranno compimento nel quarto libro; i coturni indossati da Venere (337 *purpureo ... coturno*) sono un segnale inequivocabile della tragedia che sta per cominciare¹⁹⁸.

Ma il verso 337 allude anche alle *Bucoliche*. Nella settima ecloga, Coridone si cala nei panni di Micone, un giovane cacciatore che a Delia, cioè Diana, offre in voto la testa di un cinghiale e le corna di un cervo, promettendole inoltre una statua a figura intera, in marmo levigato e colorato (7.29-32):

Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, paruus
et ramosa Micon uiuacis cornua cerui.
si proprium hoc fuerit¹⁹⁹, leui de marmore tota
puniceo stabis suras euincta coturno.

Aen. 1.337 (*purpureoque alte suras uincire coturno*) riscrive *ecl.* 7.32 (*puniceo stabis suras euincta coturno*), dove i coturni sono un attributo di Diana cacciatrice, senza apparente riferimento alla dimensione tragica (sono 'solo' stivali da caccia). In realtà, il rapporto tra i due passi è più complesso e coinvolge anche un frammento tradizionalmente attribuito a Levio, la cui paternità è stata tuttavia recentemente messa in

¹⁹⁷ Sulle complessità del passo e sul dibattito critico che ha suscitato nel corso dei secoli, cfr. Starnone 2020, 21-153.

¹⁹⁸ Harrison 1972-1973. Cfr. Horsfall 1991, 205 e 2016, 96; Hardie 1998, 62; Fernandelli 2003, 1 n.1; Harrison 2007a, 210.

¹⁹⁹ Il senso della concessiva *si proprium hoc fuerit* non è chiaro: Traina, seguendo l'esegesi antica, traduce «se sarà sempre così», intendendo *hoc* nel senso di «condizione favorevole», «successo»; Cucchiarelli 2012, 390 intende il deittico come riferito allo stesso dono votivo, e quindi interpreta: «e se ciò [*scil.* questa offerta] riuscirà appropriato».

La coincidenza verbale richiama l'attenzione su altri aspetti di somiglianza tra i due passi. Il giorno precedente l'incontro con la madre, durante una battuta di caccia, Enea ha abbattuto sette cervi ipibranco, tre dei quali avevano palchi simili ad alberi (1.190 *cornibus arboreis*): un'immagine che amplifica quella di *ecl.* 7.30 (*ramosa ... uiuacis cornua cerui*)²⁰³. Oltre alle corna del cervo, Micone offre anche la testa di un cinghiale (7.29 *Saetosi caput ... apri*); Venere chiede ad Enea e Acate se per caso hanno ucciso una delle sue sorelle mentre inseguiva un cinghiale (1.324 *spumantis apri cursum clamore prementem*). Anche il tema dell'offerta di animali alla dea della caccia, centrale nel breve episodio 'epigrammatico' dell'ecloga, è ripreso nella scena dell'incontro: Enea assicura alla dea il sacrificio di molti animali (334 *multa ante aras nostra cadet hostia dextra*), ripetendo in questo modo la promessa fatta tanti anni prima dal padre, il pastore Anchise, nell'*Inno ad Afrodite*: «Sopra una vetta, in un luogo ben visibile intorno, / io ti offerò un'ara e ti consacrerò belle offerte / in tutte le stagioni»²⁰⁴.

ille ubi **matrem**
agnovit tali fugientem est uoce secutus:
'quid **natum** totiens, **crudelis tu quoque**, falsis

²⁰⁴ σοι δ' ἐγὼ ἐν σκοπιῇ, περιφαινομένω ἐνὶ χώρῳ, / βωμὸν ποιήσω, ῥέξω δέ τοι ἱερὰ καλὰ / ὥρησιν πάσῃσι (*hymn. Aphr.* 5.100-102), trad. F. Càssola. Sull'intertesto dell'inno omerico, fondamentale per la cena dell'incontro tra Enea e Venere, rimando da ultimo a Farrell 2021, 103-105 con la bibliografia indicata alla n. 174.

ludis imaginibus? cur dextrae iungere dextram
 non datur ac ueras audire et reddere uoces?
 talibus incusat gressumque ad moenia tendit. 410

L'accusa *crudelis tu quoque* (407), oltre a ricordare il lamento di Aristeo (§2.1.3), ripete le parole che nell'ottava ecloga un amante disilluso e pronto al suicidio pronuncia, per ben due volte, in riferimento a Medea, la madre che a causa dell'amore si è trasformata in assassina dei suoi figli (8.47-50):

saeuus Amor docuit natorum sanguine matrem
 commaculare manus; *crudelis tu quoque*, mater.
crudelis mater magis, an puer improbus ille?
 improbus ille puer; *crudelis tu quoque*, mater.

Le parole di Enea sono dunque, letteralmente quelle di un amante deluso e abbandonato²⁰⁵. Dopo aver scambiato Venere per una ninfa silvana o per Diana, proprio come Anchise aveva fatto sul monte Ida (*Hymn. Aphr.* 93, 97-99), e accennando così il rischio di ripetere incestuosamente la vicenda del suo stesso concepimento²⁰⁶, Enea, con le parole di un pastore, paragona sua madre a Medea e il suo comportamento verso il figlio a un infanticidio simbolico²⁰⁷. Al contempo, la citazione bucolica anticipa il ruolo fondamentale che, lo vedremo, l'ecloga ottava ha come intertesto 'diffuso' nel quarto libro dell'*Eneide* (§3.3).

Le parole di Damone pongono in realtà un interessante problema esegetico. Gli interpreti moderni sono in genere concordi nell'identificare la *mater* menzionata dal pastore con Medea, ma una tradizione antica vi riconosce invece Venere, madre di Amore, come testimonia il Servio Danielino²⁰⁸. Oltre all'ambiguità del dettato bucolico in sé, tutt'altro che chiaro, la ripresa delle stesse parole nell'*Eneide*, dove sono però riferite a Venere, deve aver senz'altro influito sull'interpretazione. È anzi un caso emblematico di come le autoallusioni possano condizionare retrospettivamente la lettura di un'opera 'precedente'.

Il dialogo tra i due passi permette inoltre di leggere il *quoque* di *Aen.* 1.407 (*crudelis tu quoque*) da una diversa prospettiva. Mentre nelle parole di Damone *quoque* definisce la crudeltà di Medea in rapporto a quella di Amore («anche» lei, oltre ad *Amor*, è crudele), meno immediato è il significato della congiunzione nell'*Eneide*, dove va ricavato dal contesto. Il referente primario è senz'altro quello indicato dal Servio

²⁰⁵ Bocciolini Palagi 1990, 144-146. Cfr. Schiesaro 2019, 232 con riferimento anche a Lucr. 4.1101 *sic in amore Venus simulacris ludit amantis*.

²⁰⁶ Cfr. Reckford 1996.

²⁰⁷ Schiesaro 2008, 72 n. 47 e 2015, 174-175; Starnone 2020, 33 n. 3. Starnone 2020, 35 n. 5 accosta il lamento di Aristeo (*georg.* 4.356; §2.1.3) e osserva che, «[c]ontando anche l'accusa di Damone (*eccl.* 8.48-50), il rimprovero alla madre crudele sembra essere una vera e propria ossessione virgiliana».

²⁰⁸ Serv. Dan. *ad loc.*: «*alii hoc loco cum Amore matrem Venerem culpam uolunt: eam enim crudelem, quia permittat; illum autem inprobam, quia supra modum noceat, ita ut (ad) parricidia quoque sui uiolentia plures inpulerit*». A Venere pensa anche Coleman 1977, 239-240 (ma sospettando un guasto testuale). *Contra*: Clausen 1999, 252; Cucchiarelli 2023, 406. Osidio Geta riusa i versi bucolici per la sua *Medea* (400-401, 441-442, 444).

Danielino: oltre a Giunone e agli altri dèi avversi ai Troiani, ora *anche* Venere si dimostra crudele²⁰⁹. Ma, allo stesso tempo, *quoque* si può leggere come un'aggiunta a quanto affermato da Damone: «anche tu», Venere, ti dimostri crudele, proprio come Medea nelle *Bucoliche*. Pur restando invariata nella riscrittura, la congiunzione cambia dunque referente e si può intendere, metaletterariamente, come un segnale di aggiunta.

Le tracce autoallusive sparse in questo episodio preludono a un momento ancora più esplicitamente bucolico, durante il primo incontro tra Enea e Didone.

2.3.2. L'INCONTRO CON DIDONE

Il primo discorso di Enea a Didone si chiude con una dichiarazione di eterna riconoscenza verso la regina che ha accolto gli esuli troiani, bisognosi di tutto (1.603-610). Per suggellare la promessa, l'eroe ricorre a una formula solenne assimilabile all'*adynaton*: sarà memore di lei e dei suoi meriti finché l'ordine dell'universo rimarrà qual è, ossia finché i fiumi scorreranno verso il mare, le ombre percorreranno le pendici dei monti e il cielo nutrirà le stelle (607-609). Enea ripete qui, parola per parola, un verso dalla quinta ecloga, più precisamente dal canto in cui Menalca celebra la gioia del mondo pastorale per la divinizzazione di Dafni e promette eterni onori al giovane dio con l'istituzione di un culto, ricorrendo a un *adynaton* simile (5.76-78):

ecl. 5.74-80

haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota
reddemus Nymphis, et cum **lustrabimus** agros. 75
dum iuga **montis** aper, **fluuios dum** piscis amabit,
dumque thymo **pascentur** apes, **dum** rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
ut Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis
agricolae facient: damnabis tu quoque uotis. 80

Aen. 1.603-610

di tibi, si qua pios respectant numina, si quid
usquam iustitia est et mens sibi conscia recti,
praemia digna ferant. quae te tam laeta tulerunt 605
saecula? qui tanti talem genuere parentes?
in freta **dum fluuii** current, **dum montibus** umbrae
lustrabunt conuexa, polus **dum sidera pascet**,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt,
quae me cumque uocant terrae.' ... 610

I commenti segnalano la ripetizione esatta di *ecl.* 5.78 = *Aen.* 1.609, senza tuttavia esplorarne le implicazioni; scarsa attenzione è stata riservata anche ai due versi precedenti nei rispettivi contesti, strettamente correlati²¹⁰. Ritorneremo sugli aspetti stilistici di questa riscrittura (§6.3). Per ora, concentriamoci sugli effetti dell'allusione bucolica. Innanzitutto, Enea si rivolge a Didone come se fosse una divinità benefica cui spetta eterna gratitudine, esattamente come Menalca si rivolge al nuovo dio Dafni, grato per quanto ricevuto; utilizzando le stesse parole, è come se Enea stesse divinizzando Didone.

²⁰⁹ Serv. Dan. *ad loc.*: «*sicut Iuno ceterique dii, Troianis inimici*».

²¹⁰ Fa eccezione Dutoit 1936, 72. Cfr. inoltre Moskalew 1982, 3; Cucchiarelli 2012, 314.

Del resto, Enea si è comportato in modo simile già con Venere, poco prima (§2.3.1). In questo caso, però, l'allusione rivela implicazioni ominose.

Vari interpreti hanno percepito un tono da epitafio nei versi pronunciati da Enea. Già Ernest Dutoit, ad esempio, notava che «[c]es vers, détachés et placés sur un tombeau, rempliraient l'office d'une épitaphe», segnalando inoltre un parallelo con l'epitafio di re Mida²¹¹, un testo noto in diverse versioni e variamente attribuito a Cleobulo di Lindo oppure a Omero²¹². Non stupisce che questi versi dell'*Eneide* siano stati effettivamente incisi sul sepolcro di una donna romana²¹³.

Le implicazioni ominose di *Aen.* 1.607-609 risaltano ancor più se si considera il contesto dell'ecloga. Enea, infatti, sta inconsapevolmente paragonando Didone a Dafni: una divinità, certo, ma ancor prima un giovane morto tragicamente e prematuramente per amore. Come tutti i lettori sanno – ma non chi pronuncia queste parole – questa sarà anche la fine di Didone: Enea le sarà sì riconoscente, ma la sua partenza da Cartagine (preannunciata in 1.610 *quae me cumque uocant terrae*²¹⁴) significherà la morte della regina. Nel prossimo capitolo vedremo che Didone evoca a sua volta la morte di Dafni, accettandone intertestualmente, per così dire, il destino (§3.2).

Parlare come un pastore è dunque un sintomo di miopia che sprigiona ironia tragica: mentre esalta come una divinità la benefattrice che lo ha soccorso, Enea prospetta anche la morte della sua futura amante²¹⁵. Un terzo momento bucolico, successivo nell'ordine dell'intreccio ma precedente nella cronologia degli eventi, si colloca all'inizio del secondo libro.

2.3.3. *SI MENS NON LAEVA FVISSET*

Tra i primi episodi narrati a Didone, Enea rievoca il momento in cui Laocoonte, sceso dalla rocca di Troia, prova a mettere in guardia i Troiani dall'inganno dei Greci. Il sacerdote li esorta a distruggere il cavallo di legno e scaglia una lancia che si infigge nel fasciame, provocando un lugubre rimbombo (2.49-56):

... equo ne credite, Teucri.
quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis.
sic fatus ualidis ingentem uiribus hastam 50

²¹¹ Dutoit 1936, 72 e 75-76.

²¹² Janko 1988 ipotizza un'allusione esplicita a questo epigramma.

²¹³ Austin 1971, 189: «Aeneas' words to Dido were used on a funeral monument to a woman who ran a butchery and poultry business at Rome (*Carm. Lat. Epigr.* 1786, p. 825)».

²¹⁴ Seider 2013, 97: «Aeneas promises a mnemonic tie that will outlast any physical connection. In his imagination of the future, Aeneas' bond with Dido will be honored even as the distance between them grows».

²¹⁵ Un effetto simile di ironia tragica è ipotizzato da Magnavacca 2024, 78-82 nelle parole di Enea in *Aen.* 1.606 *qui tanti talem genuere parentes?* Magnavacca vi riconosce un'allusione a un verso di Cicerone normalmente attribuito al *De consulatu suo*, ma di cui propone l'attribuzione agli *Aratea* (Cic. *cons.* fr. 10 Blänsdorf *nam quasi uos sibi dedecori genuere parentes*). Didone sarebbe encomiasticamente paragonata alla *Iustitia*/Δίκη *aratea*, ma anche in questo caso con risvolti ominosi: «The Ciceronian line might have been drawn from the section of the poem describing the violent attack against the Silver Age before the final catastrophe of humankind, the rise of the Iron Age (according to Cic. *Arat.* fr. 18 Soubiran) and Justice's final flight from the earth. In this case, Aeneas's question would foreshadow disaster well ahead of the tragic outcome of Dido's hospitality» (p. 80).

in latus inque feri curuam compagibus aluum
 contorsit. stetit illa tremens, uteroque recusso
 insonuere cauae gemitumque dedere cauernae.
 et, si fata deum, **si mens non laeua fuisset**,
 impulerat ferro Argolicas foedare latebras, 55
 Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres.

Se le cose fossero andate diversamente, aggiunge Enea con il senno del poi, i Troiani avrebbero distrutto il cavallo e Troia esisterebbe ancora. Del verso 54 (*et, si fata deum, si mens non laeua fuisset*) gli interpreti propongono in sostanza due letture: (1) «e se i decreti degli dèi (non fossero stati avversi), se la nostra mente non fosse stata accecata», con un leggero zeugma semantico in *laeua*, che riferito a *fata deum* significa «avversi», riferito a *mens* (*scil.* di noi Troiani) «governata da un fato avverso/accecata»²¹⁶; (2) «e se i decreti degli dèi non fossero stati avversi, se la loro volontà non fosse stata contraria», intendendo con *mens* la volontà degli dèi e non dei Troiani²¹⁷. La prima spiegazione è decisamente preferibile: a posteriori Enea riconosce sia la contrarietà dei fati e degli dèi, sia l'incapacità dei Troiani di interpretare tempestivamente i segnali della sventura. *Si mens non laeua fuisset* sono del resto le parole che lo sfortunato Melibee, sulla via dell'esilio, rivolge a Titiro nella prima ecloga (1.12-17)²¹⁸:

en ipse capellas
 protinus aeger ago! hanc etiam uix, Tityre, duco:
 hic inter densas corylos modo namque gemellos,
 spem gregis, al silice in nuda conixa reliquit. 15
 saepe malum hoc nobis, **si mens non laeua fuisset**,
 de caelo tactas memini praedicere quercus.

Senza più patria, Melibee ammette con rammarico di non aver compreso il significato di un prodigio a cui aveva assistito tempo prima: alcune querce erano state colpite da un fulmine, a significare sventura imminente. L'allusione dà nuovamente risalto alla miopia di Enea e di tutti i Troiani, ad eccezione di Laocoonte²¹⁹.

Nei versi immediatamente successivi, riprendendo la narrazione, Enea riferisce del ritrovamento di Sinone, condotto al cospetto del re da alcuni pastori troiani ai quali si è consegnato spontaneamente: *Ecce manus iuuenem interea post terga reuinctum / pastores magno ad regem clamore trahebant / Dardanidae* (*Aen.* 2.57-59). Sinone sceglie di farsi catturare da pastori in quanto persone semplici, che proprio per

²¹⁶ E.g. Casali 2019², 119, da cui riprendo la parafrasi. Così già il Servio Danielino, che a proposito di *si mens non laeua fuisset* annota: «Troianorum scilicet; bene ergo diuisit».

²¹⁷ E.g. Williams 1972 e Horsfall 2008. Decisamente da respingere è una terza proposta di lettura, che disgiunge *laeua* da *fata deum* (e.g. Conington, Nettleship 1884⁴ «'non' is to be taken closely with 'laeva', 'si fata fuissent' being explained as in v. 433 below, "had fate so willed"»).

²¹⁸ Colgono l'allusione Burbidge 2007, 220-221; Grillo 2010, 59 n. 57.

²¹⁹ Alla prospettiva individuale di Melibee (*nobis* di *eccl.* 1.16 è un plurale di modestia) subentra quella collettiva dell'*Eneide*.

questo è facile ingannare²²⁰. Nei racconti corrispondenti di Quinto Smirneo (12.360) e Trifiodoro (261 ss.) non compaiono pastori. È verosimile che il dettaglio derivi dalla tragedia, forse dal *Sinon* di Sofocle²²¹ o forse più probabilmente dall'*Alexander* di Euripide o quello di Ennio. Nella tragedia euripidea, come ricaviamo dall'*hypothesis* (p. 41 Collard–Cropp), erano alcuni pastori a condurre per la prima volta Paride, legato, al cospetto di Priamo, che lo avrebbe poi accolto come figlio, innescando la serie di eventi che avrebbe condotto alla guerra. Accogliendo Sinone nell'*Eneide* (2.149 '*noster eris*'), Priamo ripete lo stesso errore, che questa volta porterà alla distruzione definitiva della città²²². Ma l'allusione alle *Bucoliche* appena qualche verso prima (54) suggerisce di intendere *pastores* anche come una spia metaletteraria. L'impressione che si ha ascoltando il racconto di Enea è che tutti i Troiani, non solo quelli che hanno catturato Sinone, si siano comportati come pastori miopi e creduloni.

Vale la pena di riflettere più a fondo sull'allusione. Nella prima ecloga, il fulmine ha colpito le querce, alberi notoriamente sacri a Giove; nell'*Eneide*, Laocoonte scaglia una lancia contro un cavallo fatto di legno, anzi di diversi legni²²³, più precisamente di abete (16 *secta ... abiete*), acero (112 *trabibus ... acernis*), pino (258-259 *pineae ... claustra*), e – ciò che più ci interessa – quercia (186 *roboribus textis*, 230 *sacrum ... robur*, 260 *cauo ... robore*), lo stesso albero che ha fornito i presagi a Melibeo.

L'analogia tra la quercia bucolica e il cavallo si fa ancora più evidente nel seguito del racconto. Le querce sono sacre a Giove, mentre Sinone vuol far credere che il cavallo fatto di quercia è consacrato a Minerva (2.183-188). Ingenuamente, i Troiani gli danno credito (195-196 *Talibus insidiis periurique arte Sinonis / credita res*; 200 *improvida pectora*) e, accecati dalla follia (244 *immemores caecique furore*), non sanno cogliere i palesi segnali dell'inganno quando nella cavità del cavallo risuonano le armi dei nemici nascosti (2.242-245). Vittime della *superstitio*, i Troiani sono convinti che gli dèi abbiano punito Laocoonte con la morte perché ha osato violare con la lancia un oggetto sacro (2.228-231):

tum uero tremefacta nouus per pectora cunctis
insinuat pauor, et scelus expendisse merentem
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspidē robur 230
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.

Non è forse un caso che qui il cavallo sia designato per metonimia con il riferimento specifico al legno di quercia (230 *sacrum ... robur*). Laocoonte, che in una versione previrgiliana del mito era un indovino²²⁴ ed ora è sacerdote di Nettuno (2.201), agisce qui come un demistificatore della falsa *religio* ed è coerentemente caratterizzato con una lingua lucreziana²²⁵: il suo è l'unico sguardo assennato e razionale su quanto sta

²²⁰ Casali 2019², 121.

²²¹ Austin 1964, 53; Campbell 1981, 121.

²²² Albis 1993; Casali 2019², 121, ricordando inoltre che nel *Deiphobus* di Accio Sinone forse veniva trovato da pescatori (cfr. 128-129 Ribbeck²).

²²³ Cfr. Casali 2019², 107. Al verso 45 il cavallo è designato da Laocoonte con *hoc ... ligno*, forse con valore spregiativo («solo un pezzo di legno»), come proponeva già il Servio Danielino (ivi, 117).

²²⁴ Cfr. Casali 2019², 117. Prima di Virgilio, Laocoonte era un sacerdote di Apollo, non di Nettuno: cfr. Casali 2019², 167.

²²⁵ Adler 2003, 260; Casali 2019², 117 e 177.

avvenendo. Ha attirato l'attenzione il dettaglio della lancia scagliata contro il cavallo (2.50-52 *ualidis ingentem uiribus hastam ... contorsit*), che non è attestata prima di Virgilio. L'*Odissea* riferisce soltanto che alcuni troiani volevano fare a pezzi il cavallo con il «bronzo spietato», *νηλεΐ χαλκῷ* (8.507). La lancia compare invece in Giovanni Tzetzes (*Posthom.* 713 *δορί*), il che potrebbe indicare la derivazione da una comune fonte perduta²²⁶. Secondo Georges Dumézil, il dettaglio sarebbe stato appositamente introdotto da Virgilio, che avrebbe riletto l'episodio mitico attraverso il rito romano dell'*Equus October*, che prevedeva il sacrificio di un cavallo ucciso, secondo Timeo (fr. 36 Jacoby = Plyb. 12.4b), con un colpo di lancia, per commemorare la caduta di Troia. Al di fuori delle mura di Troia, il sacerdote Laocoonte prefigurerebbe un rito che il *flamen Martialis* compiva al di fuori del pomerio²²⁷.

L'allusione bucolica suggerisce un'ulteriore possibilità di lettura: se il cavallo di legno ricorda le querce di Melibeo, la lancia di Laocoonte ricorda il fulmine che su di esse si abbatte; la sequenza tra il lancio dell'*hasta* e il rimbombo nella cavità del cavallo (2.50-53) riproduce la successione tra lampo e tuono. Com'è noto, nell'epica e in particolare nell'*Eneide* le armi da getto sono spesso associate a fulmini (e viceversa)²²⁸; proprio perché assimilabili, il verbo *torqueo* e i suoi composti (2.52 *contorsit*) si possono riferire sia alle une sia agli altri²²⁹. Mentre il fulmine cade sulle querce come prodigio divino, Laocoonte scaglia la sua lancia per dimostrare che il cavallo è un falso oggetto sacro, cioè per smascherare la falsa *religio* che ammantava il cavallo e alla quale i Troiani ingenuamente credono: è insomma un'arma 'demistificatrice', umana, rivolta contro un artefatto troppo umano. Melibeo non ha interpretato correttamente il segnale divino delle querce, che gli avrebbero predetto il disastro imminente; Enea, assieme a tutti i Troiani, ha scambiato per divino un artefatto ingannevole, non cogliendo i rumori, umani, che provenivano dal suo interno. In ogni caso, il risultato non cambia: entrambi hanno commesso un fondamentale errore conoscitivo²³⁰ che avrà conseguenze disastrose per le loro vite e li condurrà all'esilio.

2.3.4. RISCRIVERE IL PARADIGMA PASTORALE

I casi di miopia bucolica analizzati nelle sezioni precedenti (§§3.1-3) sono assimilabili a due occasioni in cui Enea si paragona, o è paragonato dal narratore, a un pastore «inconsapevole». La prima volta succede nel secondo libro. Mentre i Greci irrompono a sorpresa a Troia, Enea è riscosso dal frastuono delle armi, sale sul tetto del palazzo di Priamo e assiste al dilagare dei nemici in città. Rivivendo questi fatti mentre li

²²⁶ Heinze 1996, 44; Casali 2019², 117-118. Horsfall 2008, 90: «Could Tzetzes and V. have both found the spear-cast in some 'Hellenistic source'? Perhaps not, if the brilliant moment is itself a sharpening of Hom. detail, enriched by associations from Rom. ritual and history. Not quite an original detail, perhaps, but of splendidly complex origins». In Hom. *Od.* 8.507 il cavallo è detto per sineddoche *δόρυ*, «legno», termine che può significare anche «lancia»: sul *cluster* semantico *δόρυ-δῶρον-δῶλος* nel passo di Laocoonte cfr. Paschalis 1997a, 16-18 e 24.

²²⁷ Dumézil 1970. Cfr. poi Montanari 1985 e Rüpke 1993.

²²⁸ Cfr. Hardie 1994, 221 su *Aen.* 9.705-706 *magnum stridens contorta falarica uenit / fulminis acta modo*.

²²⁹ Per *torqueo* in riferimento ai fulmini cfr. *ThLL* s.v. 'fulmen' 6.11530.24-27 (da Virgilio in poi: il primo caso schedato è *Aen.* 4.208 *fulmina torques*). Per il composto *contorquere*, oltre a *Aen.* 9.705 (n. 228), cfr. Sil. 6.606: *quater inde coruscum / contorsit dextra fulmen*; Veg. *mil.* 4, 22 *maiora saxa fulminis more contorquet* [scil. *onager*].

²³⁰ Sull'errore conoscitivo di Melibeo cfr. Schiesaro 1997, 86-87.

racconta a Didone, Enea equipara sé stesso a un *pastor* ... *inscius* che assiste dall'alto alla devastazione di un incendio aizzato dal vento o di un torrente in piena (2.304-308):

in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris
incidit, aut rapidus montano flumine torrens 305
sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
praecipitesque trahit siluas; stupet **inscius** alto
accipiens sonitum saxi de uertice **pastor**.

Di fronte alla rovina imminente, Enea si trova – e si pone, nel racconto – in una condizione di totale passività e impotenza: la sua unica reazione è lo stupore (308 *stupet*). L'osservatorio del pastore, sulla cima di un monte (*alto ... saxi de uertice*), è stato paragonato alla posizione elevata e distaccata che l'epicureismo di Lucrezio predicava nell'osservare gli sconvolgimenti del mondo²³¹. Allo stesso tempo, questa similitudine, che in termini cronologici è la prima dedicata all'eroe²³², sembra riportare Enea alla sua gioventù pre-eroica e pre-iliadica, quando ancora pascolava le mandrie sulle cime dell'Ida. L'osservazione distaccata è però momentanea: subito dopo questa scena l'eroe imbraccia le armi, per la prima volta nel poema: *arma amens capio* (2.314). La figura del pastore, già presente in una delle similitudini omeriche qui rielaborate da Virgilio²³³, rinvia inevitabilmente al mondo delle *Bucoliche*; ma con un'allusione esplicita Enea richiama anche la tempesta che nel primo libro delle *Georgiche* devasta i raccolti e il lavoro dei contadini (306 *sternit sata laeta boumque labores* ~ *georg.* 1.324-326 *ruit arduus aether / et pluuiā ingenti sata laeta boumque labores / diluit*): un ricordo che ha senz'altro l'effetto di stimolare l'empatia in chi ascolta verso i Troiani, che hanno perso tutto in quella 'tempesta'²³⁴.

Una seconda similitudine continua l'associazione tra Enea e il mondo pastorale, sviluppandola in una direzione differente. Nel quarto libro, Didone vaga folle d'amore per le vie di Cartagine come una cerva, ferita da una freccia, fugge per i boschi e le balze di Creta (4.68-73):

uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit 70
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.

²³¹ Anderson 1968, 6, con riferimenti a Lucrezio e Orazio. Viene subito in mente l'incipit del secondo libro del *De rerum natura*.

²³² Anderson 1968, 16.

²³³ Hom. *Il.* 4.452-455: un pastore (455 ποιμήν) sente dalle montagne il rimbombo di due torrenti che fanno confluire violentemente le loro acque. Per i modelli omerici della similitudine cfr. Casali 2019², 202-203; Anderson 1968, 2-4.

²³⁴ Burbidge 2007, 39-42, notando anche la connotazione militare della tempesta georgica (1.318 *uentorum ... proelia*, 322 *immensum ... agmen aquarum*) e la sua dipendenza da similitudini iliadiche (cfr. Farrell 1991, 218-221). Sulla ripresa georgica cfr. inoltre Briggs 1980, 17-19 e 81-86 e Niehl 2002, 185-188.

L'ambientazione cretese, interpretata in vario modo²³⁵, trasporta Didone ferita in un paesaggio ben noto ai lettori delle *Bucoliche* come teatro di leggendari amori infelici (*ecl.* 6.45-60): quello di Pasifae per il toro; quello di Britomarti-Dictinna, la ninfa cacciatrice di cerbiatti a lungo e invano inseguita da Minosse, finché non si gettò dal monte poi chiamato Ditteo (*Call. hymn. Dem.* 189-205; cfr. *Aen.* 4.72-73 *salvus ... Dictaeos*); e naturalmente quello di Arianna, abbandonata da Teseo²³⁶. Vagando come una cerva a Creta, Didone si inserisce in questa *lignée*. Nella similitudine, che richiama la caccia del primo libro dell'*Eneide*²³⁷ e al contempo prefigura quella che avrà fatali conseguenze nel seguito del quarto libro, Enea è nuovamente assimilato a un pastore «inconsapevole» (71-72 *pastor ... nescius*)²³⁸; ma da vittima, qual era nella similitudine del secondo libro, diventa ora carnefice inconsapevole. Questa trasformazione marca un primo sviluppo nella 'storia pastorale' dell'eroe, che trova esito in una terza similitudine.

Nel dodicesimo libro, svanita la possibilità di risolvere lo scontro in un duello con Turno, Enea su istigazione di Venere sferra un attacco alla città dei Laurenti. La popolazione, in preda alla *discordia*, è divisa tra i fautori della resistenza armata e chi vorrebbe invece arrendersi. La città è paragonata a un alveare situato nell'incavo di una roccia; un pastore vi introduce il fumo, suscitando l'ira delle api che lo abitano (12.587-592):

inclusas ut cum latebroso in pumice **pastor**
 uestigavit apes fumoque implevit amaro;
 illae intus trepidae rerum per cerea castra
 discurrunt magnisque acuunt stridoribus iras; 590
 uoluitur ater odor tectis, tum murmure caeco
 intus saxa sonant, uacuas it fumus ad auras.

Fuori dalla similitudine, le intenzioni di Enea sono esplicite: '*urbem hodie, causam belli, regna ipsa Latini, / ni frenum accipere et uicti parere fatentur, / eruam et aequa solo fumantia culmina ponam*' (12.567-569). Nei fatti, l'assalto alla città dei Laurenti si risolve in un capovolgimento dell'assedio di Troia, che inverte i ruoli di vittima e assalitore²³⁹. L'inversione si misura anche nella similitudine di 12.451-458, dove Enea che attacca i Latini è paragonato a una tempesta marina, che gli agricoltori terrorizzati vedono giungere e portare

²³⁵ Williams 1972 e Paratore 1947 e 1978b, ad esempio, ricordano la famigerata abilità degli arcieri cretesi; secondo Duclos 1971 e Cairns 1989, 112-113 l'ambientazione è connessa con la similitudine tra Enea e Apollo in *Aen.* 4.143-150 (dove il dio è adorato anche dai Cretesi) e richiama la vicenda di Arianna raccontata da Catullo; per Connors 1992, 13-16 alluderebbe al mito di Ciparisso, uccisore del suo cervo (*nemora ... Cresia* sarebbero boschi di cipresso, alberi tipici dell'isola). L'esegesi antica riteneva che la cerva vagasse sui monti cretesi alla ricerca del dittamo, l'erba che avrebbe potuto curare la sua ferita (Serv. Dan. *Aen.* 12.413; Isid. *orig.* 17.9.29). Riprendendo questa spiegazione, O'Hara 1993 ritiene che Enea *pastor* alluda a Gallo, che in *ecl.* 10.59-60, fantasticando sulla caccia come (inutile) *medicina furoris*, immagina di scagliare frecce «cretesi» (*Cydonia ... spicula*).

²³⁶ Cfr. Armstrong 2006, 104-108. L'errare di Pasifae (*ecl.* 6.52 *tu nunc in montibus erras*) ricorda quello di Didone; l'una e l'altra è definita *infelix* dal narratore (*ecl.* 6.47 e 52 *infelix uirgo*; *Aen.* 4.68 *infelix Dido*).

²³⁷ 4.71 *agens telis* = 1.191. La caccia è un'attività tutt'altro che estranea o incongrua al mondo dei pastori, a differenza di quanto sostengono Horsnby 1968, 148 e Anderson 1968, 9; cfr. *ecl.* 3.75; 5.60-61; 7.29-30; 10.55-60; Capponi 1984, 589a-190a.

²³⁸ A differenza di *iniscus ... pastor* in *Aen.* 2.307-308, qui la collocazione ritardata di *nescius*, in *enjambement*, fa giungere l'inconsapevolezza come una sorpresa.

²³⁹ Tarrant 2012, 232.

devastazione nei loro campi²⁴⁰; in 2.304-308, come abbiamo visto, Enea-pastore osservava un incendio o un torrente distruggere il lavoro dei contadini. La devastazione pastorale è suggerita anche dall'immagine dei tetti fumanti delle case (569 *fumantia culmina*), che rovescia l'epilogo della prima ecloga (1.82 *et iam summa procul uillarum culmina fumant*): ora i tetti fumano perché le case sono incendiate²⁴¹.

Nella similitudine delle api (12.587-592), però, gli intenti del *pastor* non sono distruttivi, benché causino panico e dolore²⁴². Come chiarisce anche il confronto con il modello di Apollonio (2.130-134), il pastore sta qui praticando la fumigazione, una prassi raccomandata anche dalle *Georgiche* per agevolare la raccolta del miele, oltre che per la disinfezione dell'alveare (4.228-250)²⁴³. Il pastore-apicoltore non vuole dunque distruggere l'alveare²⁴⁴: sta anzi agendo in piena conformità con i precetti delle *Georgiche*²⁴⁵.

Considerate nel loro insieme, le tre similitudini di Enea-*pastor* marcano alcuni snodi fondamentali nella parabola dell'eroe, che dal ruolo passivo di vittima ignara, osservatore lontano della devastazione portata dalla guerra (*Aen.* 2), passa, attraverso lo stadio di carnefice inconsapevole (*Aen.* 4), a quello di agente che interviene consapevolmente e con forza sulla realtà circostante (l'alveare della città nemica), anche a prezzo di violenza e dolore. In ciò si è vista talvolta una degenerazione, nei termini di una progressiva perdita di 'innocenza pastorale' dovuta al sempre maggior coinvolgimento diretto di Enea nella dimensione politica e militare richiesta dall'epica²⁴⁶. Il che è vero se si intende 'pastorale' in senso esclusivamente bucolico. Vista in altri termini, questa traiettoria rende conto della complessità del paradigma pastorale che l'opera virgiliana ripensa e riscrive nel suo farsi. David Halperin ha parlato in proposito di una progressiva «trasvalutazione» del paradigma pastorale, dalle *Bucoliche*, dove il pastore è celebrato come figura di disimpegno e introversione, all'*Eneide*, dove diventa figura di distruzione, attraverso l'esperienza mediana delle *Georgiche*, opera in cui Virgilio tenta una fusione tra il pastorale e l'eroico, tra il disimpegno e l'impegno, passando, non senza esitazioni, dall'*otium* al *labor*²⁴⁷. Emblematica incarnazione di questo compromesso è Aristeo, figura che appartiene all'uno e all'altro mondo, vittima e al contempo carnefice, fondatore di un nuovo ordine che trascende una condizione originaria di perdita e

²⁴⁰ Cfr. Rossi 2004, 176-177.

²⁴¹ Nella stessa ecloga, un tema centrale nelle parole dello sconsolato Melibee è la *discordia* che ha fatto irruzione nel mondo bucolico (1.67-72, in particolare 71-72 *en quo discordia ciuis / perduxit miseros*); a Laurento, con l'attacco di Enea, *exoritur trepidos inter discordia ciuis* (12.583).

²⁴² Johnson 1976, 92-94 insiste sulle implicazioni più fosche dell'immagine, il caos delle guerre civili.

²⁴³ Cfr. Anderson 1968, 11-13. L'impiego di *uestigare* in *Aen.* 12.588 si può vedere come un richiamo ai *fumos ... sequacis* che *georg.* 4.230 raccomanda di usare (cfr. Mynors 1990, 287); *per cerea castra* (12.589) richiama inoltre *georg.* 4.108 *castris* e 4.202 *cerea regna*. Emblema dello stato di guerra civile che divide i Laurenti è il fatto che una parte di loro trascina il re Latino sulle mura (12.585 *ipsum ... trahunt in moenia regem*); le api, proverbialmente, venerano il loro sovrano sopra ogni altra cosa (*georg.* 4.210-218). Sul rapporto con la similitudine di Apollonio, cfr. Tarrant 2012, 239-240.

²⁴⁴ Putnam 1965¹, 176 vede in Enea il distruttore del mondo pastorale.

²⁴⁵ In *pastor* si può cogliere anche un'allusione alla formula omerica «pastore di genti» (Serv. *ad Aen.* 12.587: «... pastor est et reuera pastor et ductor exercitus, ut *Homerus ποιμένα λαοῦ* [sic]). Ma certo non è questo il significato primario di *pastor*, come invece ritiene Hornsby 1968, 149 («Aeneas is nowhere shown as the shepherd of animals; the term, when applied to Aeneas ... can have only the metaphorical meaning of shepherd-of-his-people»). Cfr. le giuste obiezioni di Anderson 1968, 5 con n. 10, 8 n. 14, e 11.

²⁴⁶ Anderson 1968, 11 (ma cfr. 17: «these similes ... cannot be compressed into an exclusively negative meaning»).

²⁴⁷ Halperin 1990.

sofferenza, e che proprio per questo ricorda Enea. Nell'ultima similitudine pastorale dell'*Eneide*, non a caso, Enea è un apicoltore²⁴⁸.

Le tre similitudini di Enea-pastore rendono conto, nell'*Eneide*, di questa «trasvalutazione» e ne narrativizzano lo sviluppo. Da pastore inconsapevole e osservatore distaccato qual era all'inizio del poema – un pastore non troppo diverso dai cantori delle *Bucoliche*, dei quali ripete parole e versi (§2.3.1-3) – Enea è diventato un pastore-apicoltore georgico, che agisce energicamente sull'alveare. L'ultima similitudine pastorale richiama alla memoria la prima menzione delle api nel poema: quando Enea, ammirando la costruzione di un altro 'alveare', Cartagine, invidiava le sorti di coloro «le cui mura già sorgono» (1.419-438; 437 'o *fortunati, quorum iam moenia surgunt!*'; §6.1.1). Ma la stessa similitudine richiama e 'prosegue' anche uno dei due prodigi che nel settimo libro avevano preannunciato l'arrivo dei Troiani in Lazio. Nel palazzo di Latino, sulla cima dell'antico lauro consacrato a Febo, eponimo dei Laurenti, si era insediato uno sciame di api, giunto lì in volo dal Tevere; un indovino aveva prontamente interpretato quel segno come l'arrivo imminente di un *externus uir* e di un *agmen* che avrebbero dominato la cittadella²⁴⁹. Proprio su quella città e su quella reggia, cioè su quell'alveare, i Troiani guidati da Enea si stanno ora scagliando con le armi e con il fuoco (12.567-569).

Ciascuna delle tre similitudini che abbiamo appena considerato richiama dunque in vario modo il mondo delle *Bucoliche* e quello delle *Georgiche*²⁵⁰. Leggere queste tre miniature come parti di un'unica storia, come abbiamo provato a fare altrove (§1.4), invita anche a riflettere sul significato del paradigma pastorale nell'opera di Virgilio: un paradigma che, ancora una volta, va considerato nei termini dinamici di un continuo ripensamento.

²⁴⁸ Halperin 1990, 86-90. Lo studioso legge però in chiave sinistra la similitudine di *Aen.* 12, ritenendo che il *pastor* sia intenzionato a distruggere la comunità delle api (90 «the community of the hive which he disrupts»).

²⁴⁹ *Aen.* 7.59-70 ... *continuo uates 'externum cernimus' inquit / 'aduentare uirum et partis petere agmen easdem / partibus ex isdem et summa dominarier arce'*. Sull'interpretazione delle api in questo episodio, cfr. Horsfall 2000, 87-88; questo prodigio, come il successivo che coinvolge Lavinia, sono con ogni verosimiglianza un'invenzione virgiliana (ivi, 84). Sulle similitudini virgiliane che coinvolgono le api (oltre alle due menzionate, 1.430-436 e 12.587-592, cfr. anche 6.707-709, dove le anime presso il fiume Lete sono paragonate ad api al pascolo su un prato fiorito), cfr. Leach 1977, 2-3; Briggs 1980, 68-81.

²⁵⁰ In *Aen.* 12.587-588 Carter 2002 ipotizza un riferimento criptico al nome di Virgilio (*Pvmice ... Vestigauit ... amaro*), con un riferimento alle *Ecloghe* (*pastor*) e alle *Georgiche* (*apes*).

3. DIDONE: ERO, DAFNI E GLI AMANTI DELL'OTTAVA ECLOGA

Nel capitolo precedente abbiamo visto come l'autoallusività contribuisca in modo significativo alla caratterizzazione di Enea. La stessa strategia di lettura può essere produttivamente estesa ad altri personaggi dell'*Eneide*, a partire da Didone. Secoli di studi hanno confermato la centralità di alcuni modelli epici (Circe, Calipso, Nausicaa, Arete, ma soprattutto la Medea di Apollonio Rodio), tragici (le Medee di Euripide ed Ennio, ma anche l'Aiace di Sofocle, Fedra, Ippolito, Alceste), neoterici (l'Arianna catulliana) e storici (Cleopatra)¹. Il confronto con altri testi e generi può svelare risvolti imprevisti nella complessa costituzione del personaggio. In questo capitolo seguiremo tre piste intertestuali che ci porteranno a ripensare, ancora una volta, i rapporti tra l'*Eneide*, le *Georgiche* e le *Bucoliche*. Vedremo in particolare come in Didone si possa riconoscere il profilo di Ero – e, per converso, in Enea quello di un anti-Leandro – (§3.1), di Dafni, celebrato da Mopso e Menalca nella quinta ecloga (§3.2), e dei due amanti infelici ai quali danno voce Damone e Alfesibeo nell'ottava ecloga (§3.3).

3.1. DIDONE, ERO ED ENEA ANTI-LEANDRO

Le *Georgiche* illustrano gli effetti devastanti dell'eros (3.209-283) con vari esempi tratti dal mondo animale – primo fra tutti la lotta dei tori innamorati (vedi §6.2) – ma con un unico esempio umano. È la storia di Leandro ed Ero, la coppia di amanti separati dall'Ellesponto, destinati l'uno a morire annegato, l'altra suicida, che Virgilio presenta in modo anonimo, elevando il loro esempio a paradigma universale² (3.258-263):

quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem
durus amor? nempe abruptis turbata procellis
nocte natat caeca serus freta, quem super ingens 260
porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant
aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,
nec moritura super crudeli funere uirgo.

¹ Mi limito a rimandare a Nelis 2001, 125-185 per la Medea apolloniana (Serv. *Aen.* 4.1 indica notoriamente in *Argonautica* 3 il modello di *Aen.* 4; diversamente, per Macr. *Sat.* 5.17.4 è *Argonautica* 4); Farrell 2021, 107-111 sugli intertesti odissiaci; ivi, 172-176 e Bessone 2024, con bibl., sugli intertesti tragici (sulla Medea di Euripide, in particolare, Schiesaro 2008); si può aggiungere almeno Baraz 2009. La miglior sintesi su Virgilio, il tragico e la tragedia è Hardie 2019. Su Didone e Cleopatra cfr. Hardie 2006; Martínez Astorino 2020.

² Miles 1975, 186; Gale 1991, 420; Traina 2003a, 42. L'anonimità ha anche l'effetto di spersonalizzare i due protagonisti, assimilandoli al mondo animale: Otis 1964, 175. Per uno studio complessivo del mito di Ero e Leandro e della sua fortuna fino al Medioevo, cfr. Montiglio 2018.

Questi versi costituiscono la prima testimonianza nota della leggenda; tuttavia, l'ellitticità della rievocazione e l'anonimità dei protagonisti (258 *iuuenis*; 263 *uirgo*) suggeriscono che il pubblico di Virgilio doveva già avere familiarità con questa storia³. Conferma ne viene dai tanti riferimenti, più o meno diretti, presenti in opere contemporanee o di poco successive. Properzio pensa con ogni verosimiglianza alla morte di Leandro quando sogna il naufragio di Cinzia (2.26a) e vagheggia il suo proprio in compagnia dell'amata (2.26c)⁴. Antipatro di Tessalonica, *cliens* di Lucio Calpurnio Pisone Frugi, attivo tra la fine del I sec. a.C. e l'inizio del I d.C., paragona in un epigramma la morte di Cleonice, giovane sposa annegata nell'Ellesponto, a quelle di Elle e di Leandro (*AP* 9.215 = 25 G-P); in un altro epigramma, scritto forse per illustrare un affresco⁵, descrive in dettaglio il paesaggio che fa da sfondo alla leggenda, menzionando anche i resti della torre di Ero sulla costa di Sesto (*AP* 7.666 = 11 G-P). Di quest'ultima scrive anche Strabone, che riferisce di una seconda torre, sulla costa antistante di Abido (13.1.22); e a entrambe accenna Orazio, quando scrive all'amico Giulio Floro, in termini ancora una volta allusivi (*epist.* 1.3.4 *freta uicinas inter currentia turris*)⁶. Infine, Ovidio menziona più volte l'impresa di Leandro nelle elegie d'amore e dell'esilio (*am.* 2.16.31-32; *ars* 2.249-250; *trist.* 3.10.41-42; *Ib.* 589-590) e, soprattutto, fa scrivere ai due innamorati le epistole 18 e 19 delle *Heroides*, testi fondamentali per la nostra conoscenza del mito, assieme all'epillio *Ero e Leandro* di Museo (vissuto verosimilmente tra la seconda metà del V secolo d.C. e l'inizio del VI, in Egitto). In tutti questi casi, dal modo in cui vi allude, si capisce che Ovidio dava per scontata tra i suoi lettori una conoscenza perfetta e completa della storia⁷. È inoltre probabile che la tempesta in cui muore Leandro abbia ispirato l'analoga scena nell'episodio di Ceice e Alcione (*met.* 11.410-748)⁸. Sempre alla fine del I sec. a.C. risalgono anche le prime testimonianze iconografiche del mito, che diventerà un motivo diffuso nella pittura murale di età imperiale⁹.

La storia di Ero e Leandro era dunque ben integrata nell'orizzonte culturale dei poeti e del loro pubblico al tempo di Augusto, per lo meno di quello colto. Con ogni probabilità, la sua notorietà si doveva a una o più fonti letterarie oggi perdute, tra le quali, verosimilmente, un poemetto ellenistico¹⁰, che vari studiosi

³ Serv. Dan. *georg.* 3.258 «*Leandri nomen occultauit, quia cognita erat fabula*»: un'affermazione che resta vera (concordano e.g. Frentz 1967, 124-129; Kost 1971, 18 e 571 n. 34; Malcovati 1985, 371b; Papanghelis 1987, 103; Hopkinson 1994, 137; Rosati 1996, 11; Montiglio 2018, 2) anche se fosse autoschediastica (*pace* Norden 1934, 664 n. 5 [= 1966, 511 n. 88] «zu trivial, um als »richtig« weitergegeben zu werden», secondo il quale i protagonisti della storia erano originariamente anonimi; Kenney 1998, 58).

⁴ Papanghelis 1987, 106-110 su 2.26c (ossia 2.26.29-58) e anche 3.7 (il naufragio del ricco Peto); Rimell 2006, 183-184 e Sciolì 2015, 123-125 su 2.26a (ossia 2.26.1-20), dove Properzio assume la posizione dell'osservatore che nel mito è propria di Ero. Per la divisione di Prop. 2.26 e la numerazione dei versi seguo Fedeli 2005 (= 2021). Sulle pulsioni aggressive implicite nella *iuncta mors* prospettata in Prop. 2.26a e 2.26c, e sul rapporto con il 'suicidio aggressivo', di Didone e del pastore innamorato dell'ottava ecloga, cfr. Schiesaro 2025, 286-289 e 292.

⁵ Gow, Page 1968, 29.

⁶ Cfr. poi Lucan. 9.955 *Heroas ... turres*.

⁷ Rosati 1996, 12.

⁸ Pohlenz 1913, 7-9; Kost 1971, 514 e 537; Papanghelis 1987, 108; Kenney 1996, 13-14, e 1998, 67; Barchiesi, Kenney, Reed 2024, 505.

⁹ Kossatz-Deissmann 1997, 622b.

¹⁰ L'ipotesi, formulata compiutamente da Rhode (1876¹, 133-136 = 1914³, 142-145), è in realtà anteriore (Kost 1971, 21); cfr. Rosati 1996, 13-14.

hanno ipoteticamente datato al III secolo oppure al I secolo a.C.¹¹. Tre papiri di età imperiale (I-IV/V sec.) contengono altrettanti testi frammentari su Ero e Leandro; la datazione dei componimenti è incerta, e si è addirittura ipotizzato che uno di questi preservi una porzione della fonte ellenistica; in ogni caso, ciò dimostra che la leggenda circolava anche in ambito grecofono e, più specificamente, nelle scuole¹². Nel complesso, sembra però che la notorietà del mito si sia irradiata da Roma¹³. In ogni caso, si può presupporre l'esistenza di almeno una fonte comune alle *Georgiche*, alle *Heroides* e all'epillio di Museo – le due opere su cui oggi ci basiamo per ricostruire il mito nella sua interezza –, alla quale è possibile ricondurre con buon margine di sicurezza alcuni nuclei originali del mito¹⁴.

Questa premessa consente di avviare l'analisi proposta in questa sezione. Motivi fondamentali della storia di Leandro ed Ero – storia a cui le *Georgiche*, come si è visto, attribuiscono particolare rilievo – trovano infatti significative corrispondenze in quella di Enea e Didone. Tuttavia, la possibilità di interpretare la prima come modello della seconda non è stata finora esplorata, né, di conseguenza, sono state considerate le implicazioni di questo possibile rapporto per leggere il quarto libro dell'*Eneide*¹⁵. Ovidio e Museo rappresenteranno i necessari termini di confronto. Va tenuto presente che è dibattuto fino a che punto l'accordo di Ovidio e Museo restituisca la versione 'originale' del mito, in particolare se e in che misura Museo dipenda da Ovidio¹⁶ e in che termini i due abbiano innovato indipendentemente rispetto all'ipotetico modello comune¹⁷; inoltre, è possibile che la storia di Didone ed Enea abbia influenzato Ovidio

¹¹ Indimostrabili le varie ipotesi di attribuzione, da Callimaco (Knaack 1898) a Partenio (Colonna 1947, su basi inconsistenti: Pasquali 1947; Kenney 1996, 11 n. 40).

¹² I tre papiri sono: (1) P. Ryl. III 486 (fine I d.C./inizio II d.C.), con esametri frammentari che restituiscono un discorso di Ero: composizione scolastica o testo scelto a fini scolastici (Peralé 2020, 317-322); (2) P. Berol. inv. 21249 = *BKT* IX 153 (da Ermopoli; scrittura di seconda metà IV/prima metà V sec.), con i resti di 50 esametri che descrivono la traversata di Leandro; il primo editore (Maehler) li riteneva appartenenti all'ipotetica fonte comune di Ovidio e Museo, ma senza sufficienti elementi (Peralé 2020, 323-331); (3) O. Claud. II 411, altro esercizio scolastico, in trimetri giambici o trimetri misti a esametri, che tratta della stessa scena (Forero Álvarez 2016, 355-356). Cfr. Montiglio 2018, 12-14.

¹³ Montiglio 2020, 5. Barchiesi 1996 ipotizza che gli *Amores* di Gallo abbiano determinato il *revival* di un testo ellenistico dimenticato per un secolo o più (cfr. Kenney 1996, 11 n. 40); nota inoltre che *Ov. her.* 18.133-14 *iam patet attritus solitarum limes aquarum / non aliter multa quam uia pressa rota* «looks like one of the closest Latin translations from the *Aitia* prologue: Leander complains that he is on a beaten track Perhaps he is aware of more predecessors than we are able to spot».

¹⁴ Cfr. Kenney 1998, 62.

¹⁵ A mia conoscenza, fa eccezione soltanto ciò che osservano Burbidge 2007, 255-258 e Fratantuono, Smith 2020, 492-493 a proposito di *Aen.* 4.308 ~ *georg.* 3.263 (vedi sotto) e la generica affermazione di Fratantuono 2014, 612b: «Virgil may have had aspects of the story [*scil.* di Ero e Leandro] in mind when he composed his Dido and Aeneas narrative». Viceversa, Rimell 2006, 195-197 ha dimostrato l'importanza della storia di Enea e Didone (*Aen.* 4 e *her.* 7) come intertesto di *her.* 18-19, suggerendo di interpretare il Leandro ovidiano come «both double and antithesis of Virgil's Aeneas» (p. 197). Proverò a dimostrare che già nell'Enea virgiliano si può riconoscere un anti-Leandro.

¹⁶ Per un bilancio, cfr. Rosati 1996, 13-15, che lascia aperta la possibilità di un influsso ovidiano (probabile nel caso di *her.* 18.148 ~ *Mus.* 255; cfr. *ivi*, 115); Paduano 1994, 17-18 opta per la conoscenza di Ovidio; lo scetticismo di Kenney 1996, 10 («Musaeus is very unlikely to have read Ovid») è largamente condiviso dalla tradizione degli studi; molto cauto Agosti 2019, 322-323; possibilista Montiglio 2020, 4-5.

¹⁷ Due esempi significativi per l'analisi che seguirà: (1) in Museo Ero è una ragazza di nobile famiglia e una sacerdotessa votata alla castità, mentre in Ovidio è una ragazza qualsiasi; (2) in Museo sono i genitori di Ero a impedire il matrimonio (179-180; 190), in Ovidio quelli di lui a opporsi (*her.* 18.13-14). Secondo Kenney 1996, 12-14 (e 1998, 60-61, 65-66), è Museo a innovare; secondo Rosati 1996, 19, invece, Ovidio 'borghesizza' e 'laicizza' il mito, come fa in molti altri casi (cfr. Kost 1971, 181; Montiglio 2020, 1 e 23).

e Museo¹⁸. Al netto di queste precisazioni, vale in ogni caso la pena di esplorare la pista, dal momento che è la stessa *Eneide* a suggerirla.

Quando scopre che i Troiani si preparano di nascosto a partire, Didone affronta Enea nella famosa requisitoria (4.305-314):

‘dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?
quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum, 310
crudelis? quid? si non arua aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
mene fugis? ...’

Le prime parole del discorso evocano immediatamente due, anzi tre modelli fondamentali: l'Arianna di Catullo, indignata con il traditore Teseo (64.132-201, spec. 132-133 *perfide ... perfide*; vedi §3.3), la Medea di Euripide (*Med.* 465-519) e quella di Apollonio (4.355-390), indignate con l'altrettanto colpevole Giasone. Ma al quarto verso (308 *nec moritura tenet crudeli funere Dido*) si incontra un evidentissimo richiamo alle *Georgiche* (3.263 *nec moritura super crudeli funere uirgo*), che sovrappone alla prospettata morte di Didone quella di Ero. James Burbidge nota giustamente che l'allusione sollecita, da un lato, l'adesione emotiva al destino di Didone, *moritura* come Ero; dall'altro, che evoca un paradigma di amore violento e disumanizzante, secondo la visione delle *Georgiche*, che si riverbera anche in altri punti del quarto libro¹⁹. Anche gli ultimi commentatori del libro notano l'intertexto, traendone la conclusione che Didone stia qui evocando, coscientemente («The literate Elissa has read the *Georgics*»), il proprio suicidio negli stessi termini di quello di Ero, dopo l'eventuale morte di Enea per naufragio, che sta per affrontare, come Leandro, un mare in tempesta (309-311)²⁰. In realtà, non è affatto detto che per Didone valga ciò che vale per le eroine ovidiane in generale e in particolare per Ero, che si dichiara lettrice dei poeti e ne ricorda le opere (*Ov. her.*

¹⁸ Ovidio aveva senz'altro in mente la storia di Enea e Didone (n. 15) e Museo poteva conoscerla (n. 16). Alcune coincidenze possono senz'altro ricondursi all'influenza del libro più letto e apprezzato dell'*Eneide* (*Ov. trist.* 2.535-536).

¹⁹ Burbidge 2007, 257-258 e 260-262 sulla ripresa del lucrezianeggiante *georg.* 3.243 (*Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres, / in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem*) nel notturno di *Aen.* 4.522-527 (525 *pecudes pictaeque uolucres*): mentre Didone non riesce a dormire, «those same creatures fired by mad *amor* in *Georgics* 3 are now able to sleep». L'associazione è a maggior ragione significativa – aggiungo – considerato il riferimento di *georg.* 3.249 ai deserti libici (*heu male tum Libyae solis erratur in agris*): tanto è pericoloso aggirarsi quando gli animali sono in amore, quanto, per Enea, fermarsi a Cartagine. A chiusura della sezione georgica (3.280-283) si menziona l'ippomane, che figura tra gli ingredienti del rito magico officiato da Didone (4.515-516): vedi §3.3. In *georg.* 3.258-263 immagini e lessico omologano Leandro al mondo animale (perché *amor omnibus idem*): il giovane attraversa l'Ellesponto come i cavalli attraversano fiumi impetuosi (3.253-254 e 269-270; Thomas 1988, II, 89-90; Gale 1991, 419-420, anche per i rapporti con *Lucr.* 1.14-16; Traina 2003a, 55).

²⁰ Fratanuono, Smith 2022, 492.

19.136-137). Anzi, il richiamo a Ero è ancor più significativo se lo si immagina inconsapevole. Proprio come Didone sembra ignara di muoversi sulle orme di Medea e di Arianna²¹, così sembra anche ignara di ripetere – meglio: prefigurare (vedi sotto) – il destino di Ero. Il rapporto con la vicenda di Ero si può impostare proficuamente in due modi, che, come vedremo, aiutano a coglierne aspetti complementari: come un allineamento che si realizza ‘alle spalle’ del personaggio, con chiari effetti di ironia tragica; e, contemporaneamente, come un allineamento che emerge dall’inconscio testuale del personaggio²².

Conviene iniziare con un’analisi dettagliata di come il verso georgico sia riacclimatato nelle parole di Didone. Di qui le basi per considerazioni di più ampia portata che, come vedremo, arrivano a investire l’intera vicenda di Didone. Come spesso succede, le variazioni sono eloquenti:

(1) *uirgo* > *Dido*. Il nome proprio di Didone scalza quello dell’anonima *uirgo* nella clausola. L’anonimità dei due protagonisti in *georg.* 3 (un *iuuenis* e una *uirgo*), oltre a suggerire l’universalità del loro esempio, ne facilita anche l’appropriazione²³, che sfrutta in questo caso la persistenza fonica di *uirgo* in *Dido*. Inevitabile l’effetto retroattivo dell’allusione: chi (ri)legge *georg.* 3.263 dopo *Aen.* 4.308 non può non riconoscere, nell’anonima *uirgo* suicida, *anche* il profilo di Didone. L’allineamento di Didone con Ero implica ovviamente quello di Enea con Leandro. Il che, si noterà, corrisponde ai desideri più profondi di Didone: ciò che spera è un amore felicemente e perfettamente corrisposto (307 *noster amor*) *come* quello di Ero e Leandro²⁴.

(2) *super* > *tenet*. La sostituzione (ma *super* è in realtà dislocato in *Aen.* 4.606: vedi sotto) riflette una fondamentale inversione del paradigma. Per amore di Ero, Leandro attraversa ogni notte a nuoto l’Ellesponto; non basta a trattenerlo né il pensiero dei genitori (*georg.* 3.262 *nec miseri possunt reuocare parentes*²⁵) né il pericolo della tempesta, che lo condurrà alla morte, e i tuoni che rimbombano minacciosi sopra di lui dalle «porte del cielo» (260-261)²⁶. Leandro obbedisce unicamente e ciecamente all’amore (forse trascurando anche segnali celesti?), finendo per causare la morte di Ero e sofferenza ai suoi genitori. Il suo è «un *amor* che pecca contro la *pietas*»²⁷. Al contrario, l’amore di Didone non basta a *trattenere* Enea, determinato com’è a obbedire agli dèi – Giove, Mercurio e Apollo (4.345-346; 356-358) – e al padre, che ogni notte lo ammonisce e lo spaventa in sogno (4.351-353 ... *admonet in somnis et turbida terret imago*)²⁸. Alla

²¹ Schiesaro 2008, 229-230: «Imperfect or at least incomplete levels of understanding and awareness (for instance of poetic models), play an important part in Dido’s story from early on. She may not be aware that she is following in Medea’s dangerous footsteps, nor is Aeneas any more attuned to this eventuality. But equally, she appears oblivious to the fact that she is another Ariadne, too. Were things different, she would probably refrain from begging Aeneas to reconsider his decision to depart *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (4.316), a poignant echo of Ariadne’s words in Catullus 64.141 (*sed conubia nostra, sed optatos hymenaeos* 367), uttered, to be sure, once she has fully realised Theseus’ betrayal».

²² Per questa seconda prospettiva seguo Schiesaro 2008, che analizza l’inconscio di Didone – un inconscio inteso come costruito testuale, in termini orlandiani (61 n. 3) – nei suoi rapporti con la *Medea* di Euripide.

²³ Sull’anonimità come incentivo all’appropriazione intertestuale, vedi §3.3, n. 129, e §4.

²⁴ *Noster amor* esce ben due volte dalla penna di Leandro in Ovidio (*her.* 18.150 e 156).

²⁵ Serv. *ad loc.*: «hoc est amor parentum»; Mynors 1990, 223: «not his parents but the thought of them».

²⁶ Significativamente, un’immagine epica (Hom. *Il.* 5.749 = 8.393 πύλαι ... οὐρανὸν; cfr. Enn. fr. 44 Blänsdorf = 24 Vahlen *caeli maxima porta*, con Skutsch 1985, 788-789) che incombe sulla storia d’amore. Cfr. Traina 2003a, 56 sull’assimilazione tra cielo e mare in tempesta.

²⁷ Traina 2003a, 56.

²⁸ Cui si somma il pensiero di ciò che aspetta Ascanio in Italia (354-355). In Enea vince sempre l’istanza patrilineare: vedi §2.2.

rotta da Abido a Sesto, percorsa ogni notte da Leandro, si sostituisce quella che condurrà i Troiani da Cartagine all'Italia, cioè a Lavinio e, in prospettiva futura, ad Alba e Roma²⁹; in entrambi i casi, a separare la coppia di amanti c'è un mare in tempesta.

Anche i termini che restano invariati schiudono differenti prospettive di senso:

(3) *moritura*. In *georg.* 3.263 il narratore onnisciente anticipa il suicidio di Ero, «destinata a morire» subito dopo (e a causa di) Leandro. Quando ripete quel verso, difficilmente Didone è conscia di essere *davvero* «destinata a morire». Se si presenta come tale, è perché spera che la prospettiva della sua morte – sia o no il suicidio, ma comunque una morte che è conseguenza dell'abbandono – serva a dissuadere Enea dalla partenza: se mi lasci, io muoio (ossia: mi uccido). La decisione di togliersi la vita si fissa in seguito, quando ogni tentativo di convincere Enea a restare si sarà rivelato fallimentare (451-452 *Tum uero ... mortem orat*; 475 *decreuit ... mori*), ed è allora che Didone prenderà coscienza di essere *davvero* «destinata a morire» (604 *'quem metui moritura?'*)³⁰. Ma naturalmente al verso 308 le sue parole significano più di quanto intendano significare. Alludere all'anticipazione del narratore onnisciente in *georg.* 3.263 accentua l'ironia tragica sprigionata dallo scarto di consapevolezza: quel che *moritura* significa in *georg.* 3.263 è ciò che per il narratore e per i lettori significa veramente in *Aen.* 4.308, e ciò che per Didone significherà *a posteriori*.

(4) *crudeli funere*. Nelle *Georgiche* l'espressione è bivalente³¹, potendosi riferire sia a Ero sia a Leandro. Se si intende *super* come avverbio nel senso di «in aggiunta» (*scil.* rispetto ai *miseri parentes* sulla riva opposta³²), oppure «al di sopra» (*scil.* di lui), *crudele funus* è la «morte» di Ero, prematura e dunque «crudele» come quella di Dafni in *ecl.* 5.20 *Exstinctum ... crudeli funere Daphnin* (vedi §3.2)³³. Se invece si intende *super* come preposizione, *crudeli funere* è il «cadavere» di Leandro, «sopra» al quale si toglie la vita Ero, gettandosi dalla torre (Serv. *georg.* 3.258; Mus. 341-343)³⁴. In *Aen.* 4.308 il significato dell'espressione sembra chiaro e univoco: Didone «morirà di una morte crudele» (*moritura ... crudeli funere*), come, nuovamente, Dafni in *ecl.* 5.20. Fratantuono e Smith, cogliendo il riferimento alle *Georgiche*, ipotizzano però che *crudeli funere* possa riferirsi anche all'ipotetica morte di Enea qualora sfidi la tempesta in mare:

²⁹ Si tenga presente che, come ha dimostrato Korenjak 2004, Virgilio, basandosi sulla *Geografia* di Eratostene, immagina Roma e Cartagine sulla stessa longitudine, l'una di fronte all'altra: 1.13-14 *Italiam contra Tiberinaque longe / litora* (cfr. anche 4.628 *litora litoribus contraria*). Ancor più facile, dunque, la sovrapposizione di Roma e Cartagine con Sesto e Abido, sui lidi contrapposti dell'Ellesponto.

³⁰ Cfr. Rondholz 2004; Grotto 2020, 182-184. Evocare lo spettro della propria morte è una tipica arma di pressione psicologica usata dagli amanti nell'elegia (con precedenti nella comastica greca): Cairns 1989, 143-144; Rosati 1992, 75. Escludono questa lettura Fratantuono, Smith 2022, 492: «Among the faults of the queen manipulation via suicide threat is not to be found; she is all too capable and serious about the implications of *moritura* and *crudelis funus*».

³¹ Kenney 1996, 10: «characteristically ambiguous».

³² Oppure «in addition [to his own death]» (Thomas 1988, II, 91).

³³ E.g. Barchiesi 1980: «né la fanciulla che spirerà sopra di lui di una morte crudele».

³⁴ E.g. Fairclough, Goold 1999: «nor thought of the maiden doomed to die on his untimely corpse». Così Mynors 1990, 223, intendendo *funus* «at least something halfway between 'corpse' and 'funeral' as perhaps A. 11.53 'nati funus crudele uidebis' (for it is the death, not the corpse, to which *crudelis* properly applies)»; Thomas 1988, II, 91 lo propone come significato secondario. Per l'uso di *super* + abl. in un contesto simile, cfr. Lucr. 6.1256 *exanimis pueris super exanimata parentum / corpora*. Per *funus* = *cadaver* (come in *Aen.* 2.539; 6.150 con Norden 1976⁶, 178; 6.510; 9.491), cfr. *ThLL* s.v. 6.1.1605.36-67; *OLD* s.v., 2; Schiesaro 2008, 77 n. 74.

ciò causerebbe il suicidio di Didone³⁵. La *doppia* morte degli amanti è un'implicazione fondamentale, credo, da cogliere sottotraccia – letteralmente *sous rature*, considerata la dinamica di riscrittura del verso – ma non in questi termini. Più che da un'ambiguità intrinseca al verso (solo Fratantuono e Smith ne percepiscono ambigua la sintassi) la morte di Enea-Leandro mi sembra implicata dall'intertesto evocato, e quindi dalla sovrapposizione con *georg.* 3.263³⁶. Ero si getta dalla torre dopo aver visto il cadavere dell'amato portato a riva dalle onde; Ero muore quindi *dopo, sopra e con* Leandro; grazie al suo suicidio, scrive Museo, «godettero l'uno dell'altra anche nell'ultima sorte» (Mus. 343 ἀλλήλων δ' ἀπόναντο καὶ ἐν πυμάτῳ περ ὀλέθρῳ)³⁷. Nella prospettiva particolare delle *Georgiche*, Ero muore anche *a causa di* Leandro e della sua sconsideratezza: per Virgilio, Leandro è responsabile della morte di Ero non meno che del dolore causato ai suoi genitori (3.262-263). Questi aspetti della relazione tra la morte di Ero e quella di Leandro – articolabile in termini temporali, spaziali e causali – sono significativi anche nel quarto libro dell'*Eneide*, dove Didone, come ha dimostrato Alessandro Schiesaro, in vario modo implica, desidera e ottiene (simbolicamente) la morte di Enea³⁸. Proprio la vicenda di Ero e Leandro offre una chiave di lettura per interpretare lo sviluppo della psicologia del personaggio: siccome Didone deve morire (*moritura*) come Ero, allora Enea *deve* morire come Leandro, e deve morire *prima* di Didone, come Leandro muore prima di Ero. In effetti, come vedremo, le implicazioni aggressive latenti nell'allusione di *Aen.* 4.308 (la morte di Ero sottende intertestualmente quella di Leandro), si traducono prima nella maledizione di 4.382-385, dove Didone augura a Enea la stessa fine di Leandro (vedi sotto), poi nel rituale del suicidio: Didone si toglie la vita *con e sopra* 'Enea', trafiggendosi con la sua spada, sul loro 'letto matrimoniale' (*thalamus, lectus iugalis, torus*: 495, 496, 508, 659, 691), tra gli oggetti lasciati da lui, le *dulces exuviae* (651; cfr. 496, 507), e in particolare accanto (o sopra?) a una sua *effigies*, che sostituisce il corpo assente³⁹. In un doppio funerale simbolico, Didone realizza in modo vicario⁴⁰ – e cioè tramite gli oggetti, le reliquie, i sostituti dell'amato – quell'unione nella morte che Ero raggiungeva suicidandosi *dopo e con* Leandro⁴¹.

L'allusione di *Aen.* 4.308 alla storia di Ero e Leandro nelle *Georgiche* – unico esempio umano, vale la pena di ripeterlo, scelto da Virgilio per illustrare la potenza distruttiva dell'eros, e monito di assoluta

³⁵ Fratantuono, Smith 2022, 492. Ma è discutibile l'affermazione che, rispetto a *georg.* 3.263, in *Aen.* 4 «the syntax of the ablative is more ambiguous (no *super*)»; in ogni caso, è errato il presupposto che *super crudeli funere* nelle *Georgiche* designi *solo* il cadavere di Leandro.

³⁶ Mentre è ambigua la sintassi di *Aen.* 4.436 (*morte*), su cui cfr. Schiesaro 2008, 71-75.

³⁷ Seguo il testo greco di Montiglio 2020. Le traduzioni, qui e in seguito, sono di Paduano 1994.

³⁸ In particolare, in 4.308 si può cogliere un'anticipazione di ciò che Schiesaro 2008 ha dimostrato per *Aen.* 4.436.

³⁹ Vedi §3.3. Già Serv. *Aen.* 4.508 osserva, a proposito dell'*effigies*: «exprimitur amoris adfectus, quod etiam in morte amati imagini uolebat esse coniuncta, ut paulo post 'natumque patremque / cum genere extinxem, memet super ipsa dedissem' [4.605-606]». Sull'*effigies* come 'segno' e sostituto di Enea, cfr. Bowie 1998.

⁴⁰ La vicarietà è un motivo centrale anche nel mito di Ero e Leandro, almeno nella versione ovidiana, dove i due amanti, separati fisicamente, si rifugiano nel sogno (cfr. il sogno di Didone in *Aen.* 4.83 *illum absens absentem auditque uidetque*) e nel ricordo: Rosati 1996, 22 e 24; cfr. Rimell 2006, 182-183.

⁴¹ In Museo il suicidio di Ero eternizza il 'matrimonio' con Leandro: Montiglio 2020, 8. Cfr. anche Papanghelis 1987, 110, a proposito del morire 'dopo' (ἐπαποθνήσκειν) e 'con' (συναποθνήσκω) in Properzio. Negli inferi, Didone è unita nella morte e nell'amore a Sicheo (6.473-474); al passo fa riferimento Kost 546-547 per il fine del poemetto di Museo.

rilevanza paradigmatica a *non amare* – rivela ramificazioni profonde in tutta la vicenda di Didone, che meritano di essere esplorate in dettaglio.

Innanzitutto, va notato che altri due richiami testuali allo stesso passo delle *Georgiche*, più discreti ma non meno significativi, punteggiano la storia di Didone nell'arco narrativo che va dai principi dell'innamoramento all'incontro negli inferi⁴². Questi due richiami assimilano Didone non tanto a Ero quanto a Leandro, il vero protagonista del cammeo virgiliano⁴³. La frase che introduce l'esempio mitologico (*georg.* 3.258-259 *quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem / durus amor?*) si riverbera in *Aen.* 1.660, dove Venere sostituisce ad Ascanio Cupido, cioè Amore⁴⁴, perché infiammi di desiderio la regina (*furentem / incendat reginam atque ossibus implicet ignem*), e in *Aen.* 6.442, quando Enea giunge ai Campi del pianto e incontra le vittime di amore (*quos durus amor crudeli tabe peredit*)⁴⁵. Secondo Knaack e Norden, *durus amor* tradurrebbe δεινός Ἔρως, le parole con cui Museo fa cominciare un discorso di Leandro nel suo poemetto (*Mus.* 245); in ragione di questa coincidenza, si è ipotizzato che δεινός Ἔρως possa risalire a una fonte ellenistica presupposta anche dalle *Georgiche*⁴⁶. In ogni caso, piuttosto che una «surprisingly uninfluential self-citation»⁴⁷, la ripresa di *durus amor* in *Aen.* 6.442 è semmai la conferma di un rapporto intertestuale che *Aen.* 4.308 annuncia a chiare lettere. Queste due riprese, poste agli estremi della vicenda di Didone, suggeriscono che in lei si assommano i tratti di Ero e di Leandro, confermando una ben nota tendenza del suo personaggio a incarnare gli 'opposti intertestuali' dei vari modelli con i quali si rapporta⁴⁸.

Vista l'importanza del loro esempio nelle *Georgiche*, ci si potrebbe aspettare che i due amanti figurino tra le ombre che Enea incontra nei Campi del pianto, assieme a Fedra, Procri, Erifile, Evadne, Pasifae, Laodamia, Ceneo/Cenide, e naturalmente Didone (*Aen.* 6.445-452)⁴⁹. In realtà, benché facciano parte a

⁴² Cfr. Thomas 1988, II, 90; Burbidge 2007, 258-260.

⁴³ Sul diverso 'peso' dei due protagonisti e sul possibile titolo della fonte ellenistica (forse *Leandro*, anziché *Ero e Leandro*, Τὰ καὶ Ἡρώ καὶ Λέανδρον, come in Museo?), cfr. Kost 1971, 117-118; Kenney 1998, 57 e 69; Montiglio 2020, 3.

⁴⁴ Stampando *Amor* anziché *amor* in *georg.* 3.259 (come ipotizza Mynors 1990, 223), il soggetto coinciderebbe con quello di *Aen.* 1.660; Burbidge 2007, 259 n. 81.

⁴⁵ *Ossibus implicet ignem* si ripete in 7.355 *ossibus implicat ignem* (il furore di Amata); cfr. Lyne 1987, 16-17 e Harrison 1996, 33 per due diverse interpretazioni. La clausola georgica *ossibus ignem/ignes* continua in Properzio (3.17.9), Ovidio (*met.* 2.410), Stazio (*Theb.* 11.234; *silu.* 5.1.56; *Ach.* 1.303), Venanzio Fortunato (*carm.* 6.1.41; 8.3.213). *Durus A/amor* si ritrova in Properzio (1.3.14; 2.34.49); cfr. Hom. 586.

⁴⁶ Knaack 1898, 67 n. 2; Norden 1976⁶, 249; Frentz 1967, 126; e soprattutto Kost 1971, 245-246, che corregge l'errata interpretazione di δεινός/*durus* data da Norden; Mynors 1990, 223 segnala l'equivalenza linguistica. Il nesso δεινός Ἔρως è anche in Meleagro, *AP* 5.176.1-2 = *HE* 4022-4023 G-P. Allo stesso nesso allude *Aen.* 5.5 *duri magno ... amore dolores* (vedi sotto). Che Leandro subito dopo parli del fuoco d'amore (245-246 «Δεινός Ἔρως καὶ πόντος ἀμείλιχος: ἀλλὰ θαλάσσης / ἔστιν ὕδωρ, τὸ δ' Ἔρωτος ἐμὲ φλέγει ἐνδόμυχον πῦρ») può suggerire che anche *georg.* 3.258 *magnum cui uersat in ossibus ignem* sia stato ispirato da una fonte comune: Kost 1971, 246.

⁴⁷ Horsfall 2013, 333 (mia l'enfasi).

⁴⁸ Cfr. e.g. Khan 1996, 14-15 (Penteo e Agave); Baraz 2009, 323-324 (Medea e la principessa di Corinto, futura sposa di Giasone, che uccide); Hardie 2019, 336-336 (Ippolito e Fedra, come Venere in *Aen.* 1 è Artemide e Afrodite). Anche in questa caratteristica si manifesta ciò che osserva Schiesaro 2008, 206: «Dido ... appears to be oblivious to a very basic need to differentiate and distinguish»; la sua è una «obsession with 'sameness'».

⁴⁹ Vedi §2.2.4. Sul catalogo, cfr. Horsfall 2013, 331-332 con bibl.

pieno titolo di quel gruppo⁵⁰, i due amanti non sono menzionati. Motivare le ragioni di un'assenza è sempre rischioso, ma in questo caso la cronologia mitica sembra offrire una risposta. La storia di Ero e Leandro sfugge a una precisa collocazione temporale e si svolge in un passato indefinito⁵¹. Tuttavia, è chiaro che si tratta di una storia post-eroica, che si pone consapevolmente *dopo* una serie di vicende mitiche che permettono di contestualizzarla, se non altro, in termini relativi. Quando Leandro nuota da Sesto ad Abido, lo stretto si chiama già Ellesponto, presupponendo la morte di Elle e l'impresa degli Argonauti⁵²; avida lettrice di poesia mitologica (*her.* 19.129-138), la Ero ovidiana fa riferimento esplicito sia a Paride e al ratto di Elena (177-178) sia all'odio di Nettuno per Ulisse, e quindi all'*Odissea* (147-148). I due amanti vivono dunque in un mondo post-eroico e post-omerico. Quando Enea scende agli inferi, Ero e Leandro, semplicemente, non sono ancora vissuti; Didone non può camminare tra i mirti in loro compagnia, né alludere consapevolmente alla loro storia, né, tanto meno, aver letto di loro nelle *Georgiche*⁵³.

La coppia di epistole ovidiane offre alcuni spunti interessanti di confronto con l'*Eneide*. Al momento della partenza, Enea ama ancora Didone (395; 448) e per questo le terre che si accinge a lasciare gli appaiono «dolci» (281 *dulcis ... terras*)⁵⁴; ma gli dèi gli impongono di andare in Italia, perché là, dice a Didone, si trovano l'«amore» e la «patria» (347 *hic amor, haec patria est*). Il conflitto si traduce nelle ultime, famose parole che le rivolge in vita: *Italiam non sponte sequor* (361), che rimodulerà ancora, nei Campi del pianto, in: *inuitus, regina, tuo de litore cessi* (6.460). A differenza di Enea, che abbandona Cartagine e Didone per la nuova e vera patria che lo aspetta di al di là del mare, Leandro lascia ogni notte Abido, sua città natale, per raggiungere l'amata al di là dell'Ellesponto, a Sesto, che diventa per lui una seconda e più vera patria. All'alba, quando deve rientrare ad Abido, Leandro dichiara: *inuitus repeto patriam (quis credere possit?)*, / *inuitus certe nunc moror urbe mea* (*her.* 18.122). Con ciò fa sue, in parte ripetendole e in parte rovesciandole, le parole di Enea (*Aen.* 4.361; 6.460)⁵⁵. Ma il tema della 'vera patria' di Leandro si trova anche in Museo (215 πατρίδος ἀντιπóροιο ποτὶ γλυκὺν ὄρμον ἰκοίμην, «possa giungere alla mia patria, al dolce porto di fronte», l'opposto di *dulcis ... relinquere terras*); la coincidenza con Ovidio suggerisce che il motivo probabilmente si trovava già nella fonte comune⁵⁶. Se così fosse, non sarebbe anacronistico riconoscere in Enea, che insegue l'*amor* e la *patria* dove *non* è Didone, un autentico anti-Leandro.

⁵⁰ Ero figura infatti tra le eroine dei *Campi Lugentes* nel *Cupido cruciatus* di Ausonio (vv. 22-23). È inoltre associata a Didone, Fillide ed Evadne nell'epitalamio per Ruricio e Iberia di Sidonio (*carm.* 11.70-71 *huic Dido in ferrum, simul in suspendia Phyllis, / Euadne in flammis et Sestias isset in undas*).

⁵¹ Rohde 1914³, 153 («in einer unbestimmten Vorzeit»), come altre leggende ellenistiche, ad esempio quella di Aconzio e Cidippe.

⁵² Ov. *her.* 18.137-142, 158; 19.32, 123-124, 128, 163-164, 175-176; Mus. 208. Tra gli altri riferimenti mitici in *her.* 18, Dedalo e Icaro (49-50) e Arianna (151).

⁵³ Pace Fratantuono, Smith 2022, 492. Cfr. quanto osserva Farrell 2021, 85-90, sulla cronologia intertestuale dell'*Eneide* e su Enea che conosce l'*Iliade* ma non l'*Odissea*: «The point goes beyond the fact that Aeneas has not read the *Odyssey* or heard the story told; it is rather that most of the *Odyssey*, in narrative term, has not yet happened» (p. 86). Come abbiamo visto in §2.2, un paradigma che invece Enea conosce è quello di Orfeo.

⁵⁴ Fowler 2000, 47 e Conte 2007, 30 sulla focalizzazione interna.

⁵⁵ Viene la tentazione di leggere la parentesi *quis credere possit?*, con cui Leandro commenta la paradossalità della sua condizione (Rosati 1996, 107), anche come un commento obliquo alle dichiarazioni di Enea.

⁵⁶ Rosati 1996, 107-108: «se Mus[eo] è indipendente da Ov[idio]». Montiglio 2018, 13-15 valorizza il paragone con Odisseo, che affronta la tempesta per tornare in patria. Nel papiro di Berlino si legge πατρίδα (→17), dopo cui si supplisce γαίαν sulla base di Mus. 176 ὦμοι, τίς σε κόμισσεν ἐμὴν εἰς πατρίδα γαίαν (Perale 2020, 325 e 327); cfr. anche Mus. 181 ὡς ξείνος πολύφοιτος ἐμὴν εἰς

Al contrario, tra Ero e Didone i tratti di somiglianza sono molti. Secondo Museo – che in questo forse peccchia più fedelmente di Ovidio la versione originale del mito⁵⁷ – Ero è una giovane ricca e nobile, tuta alla castità in quanto sacerdotessa di Afrodite⁵⁸. Anche Didone, la ricca e nobile regina di Cartagine, oratrice di Giunone ma vittima di Venere, è ‘religiosamente’ votata alla castità: non perché sacerdotessa a perché vedova fedele di Sicheo. Pochi versi prima di affrontare Enea (e dieci versi prima di alludere a o), Didone presagisce l’inganno dei preparativi (296 *quis fallere possit amantem?*): benché tutto sembri anquillo – o forse *perché* tutto sembra tranquillo – ha paura (298 *omnia tuta timens*). Simile il timore di o quando Leandro è assente: *omnia sed uereor – quis enim securus amauit?* (*her.* 19.109)⁵⁹. Ma le paure gli amanti sono proverbiali⁶⁰, ed è difficile stabilire se si tratti di una coincidenza accidentale, di allusione specifica all’*Eneide*, o di un motivo già presente nella fonte comune. Meno volatili si mostrano altri paralleli.

In Ovidio Ero e Leandro sono costretti ad amarsi di nascosto a causa della disparità sociale e del timore incorrere nella disapprovazione dei genitori di lui (*her.* 18.13-14; 19.99-100); tuttavia, come scrive Kenney, «although the affair is clandestine and to that extent elegiac, *furtivus amor*, the plot turns on the issue of marriage and marriageability»⁶¹. In Museo, i due si considerano a tutti gli effetti marito e moglie, pur nonendosi mai davvero sposati: Leandro si presenta come «sposo» di Ero (148 παρακοίτης; 220 πόσις)⁶², e come tale lo accoglie Ero (268-269 νόμφιος); anche il narratore presenta la loro relazione come un matrimonio, fin dall'inizio del poemetto (2 ὑμεναίων; 3 γάμον)⁶³. La loro prima notte d'amore si configura come una vera e propria trasgressione del rito nuziale, che vede Silenzio (Σιγή), Tenebra (Ὀμίχλη) e Notte (Νύξ) officiare un'unione senza testimoni (274-283):

ἦν γάμος, ἀλλ' ἀχόρευτος· ἦν λέχος, ἀλλ' ἄτερ ὕμνων·
 οὐ ζυγίην Ἥρην τις ἐπευφήμησεν αἰδῶν, 275
 οὐ δαῖδων ἤστραπτε σέλας θαλαμηπόλον εὐνῇ,
 οὐδὲ πολυσκάρθμῳ τις ἐπεσκίρτησε χορείῃ
 οὐχ ὕμεναιον αἶειδε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ·
 ἀλλὰ λέχος στορέεσσα τελεσσιγάμοισιν ἐν ὥραις
 Σιγῇ παστὸν ἔπηξεν, ἐνυμφοκόμησε δ' Ὀμίχλῃ, 280
 καὶ γάμος ἦν ἀπάνευθεν αἰδομένων ὕμεναιῶν.
 Νῦξ μὲν ἦν κείνοισι γαμοστόλος, οὐδὲ ποτ' Ἥως

πατριῶτα μίμνειν (in entrambi i versi parla Ero). Il motivo è ripreso anche da Marlowe: tornato ad Abido, Leandro si sente straniero in casa sua (*Hero and Leander*, 601-603).

⁵⁷ Ma cfr. n. 17.

⁵⁸ Cfr. Montiglio 2020, 22-23.

⁵⁹ Il parallelo di *Aen.* 1.583 *omnia tuta uides* suggerisce di intendere *tuta* in 4.298 come neutro plurale (La Penna 2002), ma non è esclusa la possibilità di intenderlo come un nominativo singolare: cfr. e.g. Mackail 1930, 144-145; Gildenhard 2012, 226; Fratantuono, Smith 2022, 479-480; sull'ambiguità dell'espressione, Dainotti 2023. *Securus* di *her.* 19.109 potrebbe riflettere questa seconda interpretazione.

⁶⁰ Kenney 1996, 173; Rosati 1996, 203.

⁶¹ Kenney 1996, 12.

⁶² E senza il patronimico: Paduano 1994, 19.

⁶³ Apparentemente con simpatia: Montiglio 2020, 7-8.

νυμφίον εἶδε Λέανδρον ἀριγνώτοις ἐνὶ λέκτροις⁶⁴.

Il non-matrimonio di Ero e Leandro si definisce per l'assenza di tutti i tratti che ne garantirebbero la ritualità⁶⁵. Difficile non notare le somiglianze con il 'matrimonio' consumato nella grotta da Enea e Didone (*Aen.* 4.165-172)⁶⁶:

speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. primae Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt uertice Nymphae.
ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur 170
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.

Modello di questi versi sono le nozze di Giasone e Medea, celebrate in una grotta sull'isola dei Feaci (*Ap. Rh.* 4.1128-1169)⁶⁷. Tra gli aspetti distintivi in Virgilio è la cornice cosmica, che vede partecipi tutti e quattro gli elementi naturali (terra, aria, fuoco, acqua)⁶⁸. Come stabilito con Venere, Giunone scatena appositamente una tempesta con grandine e tuoni (120, 161, 122), ammantando l'unione di Enea e Didone nelle tenebre di una notte improvvisa (123 *nocte ... opaca*); lo sconvolgimento del cielo (4.160 *interea magno misceri murmure caelum*) riporta chi legge nel bel mezzo del mare, alla tempesta che inaugura il poema (1.124 *interea magno misceri murmure pontum*). Analogo è il paesaggio sonoro e atmosferico che fa da sfondo alle 'nozze' di Ero e Leandro, consumate clandestinamente, al buio, nella torre di Sesto. Questa torre sorge sulla spiaggia battuta dalle onde (189 ὑπὲρ βαθυκύμονας ὄχθας), è «alta come il cielo»⁶⁹ e al suo interno rimbomba il suono del mare (187 πύργος δ' ἀμφιβόητος⁷⁰ ἐμὸς δόμος οὐρανομήκης), cosicché, giorno e notte, nelle orecchie di Ero risuona incessantemente il rumore della tempesta (192-193 αἰὲ δ' ἀνὰ νύκτα καὶ ἡῶ / ἐξ

⁶⁴ [E furono nozze, / ma senza danze; il letto nuziale, ma senza inni; / nessuno propiziò col canto Era pronuba, / né sul letto brillò la luce delle fiaccole; / nessuno saltò nella danza e non cantarono / l'imeneo il padre e la nobile madre; / ma nell'ora in cui si compiono le nozze, il Silenzio / stese le coltri, la Tenebra ornò la sposa: / furono nozze senza il canto degli imenei. / La Notte celebrava le nozze e mai l'Aurora / vide Leandro, lo sposo, nel letto ben noto.]

⁶⁵ Montiglio 2020, 7: «a kind of marriage,” inaugurated by a “kind of wedding” or a “wedding non-wedding”». Paralleli ellenistici e soprattutto romani per il motivo delle nozze sinistre o/e 'in negativo' sono raccolti da Kost 1971, 483-484. Cfr. anche Paduano 1994, 17-18 e 23-24; Montiglio 2020, 105; Kenney 1998, 62.

⁶⁶ Il confronto mi risulta sia stato proposto solo da Giebel 2009, 38 (Museo imita Virgilio) e Montiglio 2020, 7 («a poet M[usaeus] might have known») e 105; per Gärtner 2013, 110 mancano indizi stringenti che dimostrino la dipendenza dall'*Eneide*.

⁶⁷ Nelis 2001, 148-152. La grotta era in origine abitata da una figlia di Aristeo, Makris (4.1131-1133): un dettaglio che può essere messo in relazione con la caratterizzazione di Enea come Aristeo (§2.1).

⁶⁸ Hardie 1986, 318.

⁶⁹ Anche la cittadella di Cartagine e la pira di Didone si innalzano verso il cielo: Hardie 1986, 282.

⁷⁰ «Sounding round, resounding» oppure «noised abroad, far-famed» (*LSJ* s.v.): difficile scegliere tra le due accezioni (Montiglio 2020, 92). Paduano 1994, 20, nota che Ero intrattiene un «rapporto ossessivo con la voce del mare».

ἄλδος ἡνεμόφωνος ἐπιβρέμει οὐασιν ἡχῇ)⁷¹. Se, come è probabile, il 'matrimonio' di Ero e Leandro in Museo deve almeno alcuni dei suoi elementi costitutivi al modello ellenistico⁷², è legittimo ipotizzarne una traccia anche nelle 'nozze' di Didone ed Enea. La differenza fondamentale salta subito all'occhio: Mentre Ero e Leandro condividono la felice illusione di essere uniti in matrimonio, nell'*Eneide* è soltanto Didone a sentirsi sposa di Enea, a pensare a Enea come a un marito (324) e a chiamare *coniugium* la loro relazione (172; 316; 431), come il matrimonio che la univa a Sicheo (16; 59; 458; 6.473 *coniunx ... pristinus*); non così Enea (338-339 *nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera ueni*), che anche in questo si conferma un anti-Leandro.

La tempesta e la stagione invernale hanno una funzione fondamentale in entrambe le vicende. Leandro continua a nuotare fino a Sesto finché arriva l'inverno (ἀλλ' ὅτε παχύνεντος ἐπήλυθε χείματος ὥρη); allora i venti scatenano una terribile tempesta in mare, spengono la lampada di Ero e lo fanno affogare tra le onde (Mus. 293-339). Per ovvie ragioni, Ovidio accenna alla tempesta solo per via di anticipazioni indirette, segnali ominosi ed effetti di ironia tragica sparsi nelle lettere dei due innamorati⁷³; ma è sicuro che la scena marina avesse ampio spazio nella versione 'originale' del mito, considerata anche la preminenza accordatale in *georg.* 3.259-262⁷⁴. Enea naufraga a Cartagine a causa di una tempesta e di lì riparte in pieno inverno, con il rischio concreto di doverne affrontare una seconda (*Aen.* 5.10-11). Proprio appellandosi a questo rischio Didone, subito dopo aver alluso inconsapevolmente a Ero (308), cerca di dissuaderlo a ritardare la partenza, fino all'arrivo della buona stagione (309-311 *quin etiam hiberno moliri sidere classem / et mediis properas Aquilonibus ire per altum, / crudelis?*; 313 *per undosum ... aequor*)⁷⁵. Ma poco dopo il timore si rovescia in augurio di naufragio (4.380-387):

‘... neque te teneo neque dicta refello:
i, sequere Italiam uentis, pete regna per undas.
spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe uocaturum. sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas.
audiam et haec Manis ueniet mihi fama sub imos.’

⁷¹ Nel suo *Hero and Leander*, Marlowe ha evidentemente reagito alla somiglianza tra le due scene. Dopo aver trascorso la prima notte con Ero, Leandro, per leggerezza, non riesce a tener nascosta la loro unione; e così la Fama, più veloce del vento, ne porta la notizia fino ad Abido (587-600). È la stessa cosa che succede subito dopo la scena della grotta, in *Aen.* 4.173-197, dove la Fama sparge per le città libiche la notizia dell'unione di Enea e Didone.

⁷² Quanto meno, l'ossatura degli eventi: Kost 1971, 478-479.

⁷³ Cfr. spec. *her.* 18.197-201; 19.193-204; Kost 1971, 537; Rosati 1996, 24-25; Kenney 1996, 11 e 13; Kenney 1998, 67.

⁷⁴ Kenney 1998, 62. Si può sospettare un'influenza anche sulla tempesta di *Aen.* 1?

⁷⁵ Cfr. 4.430 *exspectet facilemque fugam uentosque ferentis*. Il suggerimento è già di Anna: 4.51-53 ... *causasque innecte morandi, / dum pelago desaeuit hiems et aquosus Orion, / quassataeque rates, dum non tractabile caelum*, riecheggiato in Ov. *her.* 19.71 *est mare ... nondum tractabile nanti* (cfr. Rosati 1996, 193-194, che giustamente difende *nondum* anche sulla base dell'intertesto; diversamente Kenney 1996, 170 approva *non iam* di Watt).

Neque te teneo continua e risponde a *nec moritura tenet crudeli funere Dido?* (308). Ai versi 382-385 Didone augura a Enea di fare naufragio e pagare la sua pena (*supplicia hausurum*) tra gli scogli, mentre invoca il nome di lei⁷⁶. Molti interpreti, a partire da Ovidio, hanno inteso queste parole come un augurio di morte per annegamento, come parrebbe suggerire anche la metafora liquida del «bere (fino in fondo)» la punizione (*supplicia haurire*)⁷⁷; secondo un'altra interpretazione, Didone starebbe augurando a Enea 'soltanto' di soffrire, non di morire, in un naufragio⁷⁸. Anche seguendo questa seconda interpretazione, tuttavia, le sue parole – che Didone lo intenda o meno – prospettano a Enea proprio la morte di Leandro, che annega «bevendo» l'acqua del mare (Mus. 328 *ποτὸν ἀχρήιστον ἀμαιμακέτου πίεν ἄλμης*) e finisce straziato, ormai cadavere, sulla scogliera di Sesto (Mus. 339 *σπιλάδεσσιν*; cfr. *georg.* 3.261 *scopulis ~ Aen.* 4.382-483 *mediis ... scopulis*). Nell'epillio di Museo, almeno nelle condizioni in cui oggi lo leggiamo⁷⁹, Leandro non muore invocando il nome di Ero, ma questo dettaglio doveva figurare nella versione originaria del mito, come suggerisce la sua presenza nelle elegie 2.26a e 3.7 di Propertio e, congiuntamente, nel racconto ovidiano di Ceice e Alcione in *met.* 11: tutti testi che si ritiene presuppongano la morte per acqua di Leandro⁸⁰. Quando augura ad Enea di finire tra gli scogli in mezzo al mare, e di invocare il suo nome in punto di morte, Didone sta probabilmente – e inconsciamente – alludendo a ciò che per Virgilio e per i suoi contemporanei doveva rappresentare un «mito-archetipo del naufragio per amore»⁸¹.

La maledizione di Didone rende dunque esplicito il risvolto aggressivo latente nell'allusione di *Aen.* 4.308: se Didone deve morire come Ero, allora Enea deve morire come Leandro. Il dialogo con il paradigma di Ero forse prosegue anche al verso successivo, in cui Didone si immagina come una Furia che perseguita Enea con «nere fiaccole» (384 *atris ignibus*), un tipico attributo delle Erinni⁸² che al contempo rovescia l'immagine delle *tedae* nuziali⁸³. Secondo il mito, Ero tiene accesa una lucerna che fa da 'stella polare' a

⁷⁶ Sul passo rimando a Casali 2025, che, mettendone in luce le difficoltà interpretative, ne sottolinea l'opacità costitutiva.

⁷⁷ *Ov. her.* 7.61-62 *perdita ne perdam, timeo, noceamue nocenti, / neu bibat aequoreas naufragus hostis aquas* (Knox 1995, 213: «a graphic expression for drowning»; su *bibat* come «footnote to Virgil's *hausurum*», cfr. Casali 1999, 111-112 n. 2; Piazzì 2007, 181; sulle *Verneinungen* di Didone in *her.* 7 cfr. Schiesaro 2008, 213-221); de la Cerda 1612, 445-446; Heyne, Wagner 1832⁴, 655 («vocabis moribundus Didonem»); Gossrau 1876², 194; Pease 1935, 327; Khan 1996, 2 e 9-10; O'Hara 2011, 62 (con cautela: *haurire* «may (momentarily) suggest drowning»); Fratantuono, Smith 2022, 574 (e 575 sul rapporto con la morte di Aiace Oileo rappresentata in 1.42-45). Cfr. anche La Penna, Grassi 1971, 443: «*supplicia (te) hausurum*: pagherai (propriamente «berrai») fino in fondo la pena».

⁷⁸ Harrison 1996, 31; Casali 2025, 181-183.

⁷⁹ Ma il finale è gravemente compromesso: molto probabilmente sono caduti uno o più versi (Orsini 1968, 16 n. 2; Kost 1971, 535-537; Montiglio 2020, 111. *Contra*: Livrea, Eleuteri 1982).

⁸⁰ Vedi sopra, nn. 4 e 8. Cfr. Prop. 2.26a.12 *saepe meum nomen iam peritura uocas* (raffrontato con *Aen.* 4.383-384 da Rimell 2006, 184 e Fedeli 2021, 375); 3.7.17-18 *quid cara natanti / mater in ore tibi est?*; *Ov. met.* 11.544-545 *Ceycis in ore / nulla nisi Alcyone*; 562-563 *sed plurima nantis in ore est / Alcyone coniunx: illam meminitque refertque*; 566-567 *dum natat, absentem, quotiens sinit hiscere fluctus / nominat Alcyonen ipsisque immurmurat undis*; 665-666 *oraeque nostra tuum frustra clamantia nomen / implerunt fluctus* (paralleli indipendentemente addotti già da de la Cerda 1612, 446). Da perfetta innamorata, anche l'Ero di Ovidio ha sempre in bocca il nome di Leandro: *her.* 19.40 *nil nisi Leandri nomen in ore meo est*.

⁸¹ Rosati 1996, 15.

⁸² La Penna 1987; Casali 2025, 185.

⁸³ Cfr. Schiesaro 2008, 205 su 4.472 *armatam facibus matrem et serpentibus atris* (Clitennestra nel sogno di Didone).

Leandro durante la traversata dell'Ellesponto⁸⁴. Come in un negativo fotografico, la Furia-Didone che *insegue* Enea con «fuochi neri», e dunque con fiamme senza luce, inverte l'icona dell'innamorata che tiene accesa una luce – unica luce nelle tenebre – per il suo amato. Le fantasie di vendetta acquistano portata crescente nel seguito del libro, estendendosi da Enea a tutta la sua stirpe (600-606) e infine a tutti i Romani, suoi discendenti (622-629). Ai versi 604-606, in particolare, Didone immagina di uccidere padre e figlio tra le fiamme, e di gettarsi lei stessa sul rogo: *quem metui moritura? faces in castra tulissem / implessemque foros flammis natumque patremque / cum genere exstinxem, memet super ipsa dedissem*. Compreso ormai il destino di morte che la attende, Didone ripete qui, in forma di vendetta controfattuale, cioè di desiderio ormai irrealizzabile, la minaccia di Medea quando, sentendosi tradita da Giasone, vorrebbe incendiare la nave Argo e gettarsi tra le fiamme (Ap. Rh. 4.391-393 ... ἐν δὲ πεσεῖν αὐτῇ μαλερῷ πυρί)⁸⁵. Nel desiderio di morire «sopra» (*super*) Enea e suo figlio si può cogliere un ulteriore richiamo a *georg.* 3.263 *moritura super crudeli funere uirgo*. *Super*, sovrascritto in 4.308 da *tenet*, riemerge qui, quasi fosse una variante 'dislocata', in tutte le sue implicazioni aggressive.

La torre di Sesto, altro emblema del mito, è il luogo da cui Ero attende ogni sera l'arrivo di Leandro, in perenne e ansiosa osservazione, come la rappresenta Stazio: *frustra sedet anxia turre suprema / Sestias in speculis* (*Theb.* 6.546-547)⁸⁶. Anche Didone osserva con ansia il lido della sua città, dall'alto della cittadella (410 *arce ex summa*) e più precisamente da una specola che è probabilmente una torre di guardia (586 *e speculis*)⁸⁷. L'angoscia che prova la prima quando, trascorsa la notte, capisce che Leandro non arriverà (*Mus.* 333-334) corrisponde a quella provata della seconda, quando vede che Enea si accinge a partire (4.408-411) ed è partito per sempre (586-588)⁸⁸. Come l'Ero di Museo (334 κυμαίνουσα πολυκλύτοισι μερίμναις, «nella tempesta dell'angoscia e del pianto»), anche Didone ha il cuore in tempesta (4.532 *saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu*; 564 *uarios ... irarum concitat aestus*)⁸⁹. In quanto *relicta*, Didone si comporta come

⁸⁴ Ovidio assimila Ero alla luce della sua lampada (*Ov. her.* 18.31-32 e 149-160; Rosati 1996, 25), mentre in Museo il suo fuoco si identifica con la vita di Leandro (*Mus.* 216-218, 329-334; Montiglio 2020, 15-17). A entrambe le identificazioni potrebbe alludere Stat. *Theb.* 6.547 *moritur prope conscius ignis*. In *georg.* 3.260 *nocte ... caeca* (cfr. *Ov. am.* 2.16.32 *tum quoque transnasset* [scil. *Leander*], *sed uia caeca fuit*) allude allo spegnimento della lampada: Hintermeier 1993, 99 n. 2; Rosati 1996, 12 n. 4.

⁸⁵ Schiesaro 2008, 102-104.

⁸⁶ Nell'ecfrasi della clamide di Admeto, su cui cfr. Econimo 2021, 226-241.

⁸⁷ Fratantuono, Smith 2022, 814-815: «She has a watchtower, and the *speculae* referenced here essentially = the *arx summa* of the previous passage».

⁸⁸ L'inversione tra arrivo e partenza è articolata per via autoallusiva in 4.418 *puppibus et laeti nautae imposuere coronas*, dove Didone osserva con sgomento che i Troiani, preparandosi a navigare in pieno inverno, hanno inghirlandato le navi. Il verso riproduce *georg.* 1.304, dove i marinai compiono lo stesso gesto, in inverno, per festeggiare la fine della stagione della navigazione (Fratantuono, Smith 2022, 614). Pochi versi prima (4.401-407), i Troiani che si preparano *in pieno inverno* appaiono agli occhi di Didone come formiche che fanno provviste *in previsione dell'inverno* (403 *hiemis memores*), richiamando a rovescio ciò che, sempre secondo le *Georgiche*, le api fanno normalmente d'estate (4.156 *uenturae ... hiemis memores aestate*; per le formiche, cfr. 1.186 *inopi metuens formica senectae*; sul rapporto tra questi passi, cfr. Briggs 1980, 52-56).

⁸⁹ Precedenti fondamentali sono Catull. 64.62 *magnis curarum fluctuat undis* (cfr. 97-98) e Lucrezio (3.298 *irarum fluctus*; 6.34 *curarum ... fluctus*; 6.74 *magnos irarum ... fluctus*). Sulla storia e la fortuna dell'immagine, cfr. Harrison 2013, 215-228 con bibl. L'*imagery* del fuoco e dell'acqua nonché le metafore psicologiche basate su questi elementi pervadono tanto il mito di Ero e Leandro (Rosati 1996, 25-26: un 'mito d'acqua' e 'di fuoco') quanto *Aen.* 4 (il fuoco fin da 4.2 *caeco carpitur igni*; Didone è assimilata a un pericoloso mare in tempesta: Schiesaro 2008, 85-89). Rosati (ivi, 26) osserva che la storia di Ero e Leandro «finisce ... quasi per apparire come il mito di fondazione di una serie di situazione e fenomeni psicologici che sono parte essenziale del patrimonio della poesia erotica antica».

Arianna, che sale sui monti (*praeruptos ... montes*) per osservare il mare, nella speranza che Teseo ritorni (Catull. 64.126-127); a differenza di Arianna, però, Didone osserva la spiaggia e il mare dall'alto di una torre, come Ero⁹⁰.

Ero si suicida all'alba dopo aver visto il cadavere di Leandro tra gli scogli ai piedi della torre (Mus. 335-343 ἤλυθε δ' Ἑριγένεια καὶ οὐκ ἴδε νυμφίον Ἑρώ ...) ⁹¹. L'ultima alba separa e contemporaneamente unisce per sempre, nella morte, due amanti costretti a incontrarsi di notte e a dividersi alle prime luci del giorno (Ov. *her.* 18.118; Mus. 282-285). Anche Didone si toglie la vita di primo mattino, poco dopo il sorgere dell'aurora, quando vede che le navi dei Troiani sono in mare, e la spiaggia e il porto sono ormai vuoti (4.584-588 *Et iam prima nouo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile* ...) ⁹². Antonio La Penna ha rilevato la particolare associazione tra l'alba e il suicidio, segnalando un possibile precedente nel ciclo epico: nell'*Etiopide* di Arctino – ma non in Sofocle – Aiace si sarebbe suicidato all'aurora (περὶ τὸν ὄρθρον) ⁹³. Fatta quest'eccezione, pure significativa, considerata l'importanza di Aiace come modello di Didone ⁹⁴, bisogna attendere le *Bucoliche* di Virgilio, e in particolare l'ottava ecloga, per incontrare la stessa cornice temporale associata al suicidio ⁹⁵. Come vedremo (§3.3), nel canto di Damone un anonimo pastore annuncia il suicidio all'alba del giorno in cui la sua amata sposterà un altro uomo. In ogni caso, se c'è un'eroina che *deve* morire all'alba, questa è Ero: è la luce del giorno, infatti, a confermarle la morte di Leandro. Il suicidio di Didone poco dopo l'alba, che certifica la partenza definitiva di Enea, è uno dei punti di contatto più significativi tra le due storie.

Dopo aver maledetto i discendenti di Enea, Didone allontana con un pretesto la nutrice Barce (4.632-633) – più precisamente la nutrice di Siccheo, passata al suo servizio; della sua esistenza si viene a sapere solo in questo momento. Anche Ero vive nella torre con una nutrice, sua unica compagna ⁹⁶. Didone manda

⁹⁰ E come Egeo, che attende con ansia l'arrivo di Teseo dall'acropoli di Atene, osservando il mare *summa ... ex arce* (64.241~ *Aen.* 4.410 *arce ex summa*: Virgilio reagisce al rapporto intratestuale tra lo sguardo di Arianna e quello di Egeo: Trimble 2025, 444), e si suicida gettandosi di lì (oppure da Capo Sunio, secondo un'altra versione). Sullo sguardo di Didone, cfr. Lovatt 2013, 226-229.

⁹¹ Sull'alba in Museo cfr. Montiglio 2020, 18-20. In Ovidio Ero sogna *sub aurora* (*her.* 19.195) un delfino spiaggiato, presagio di morte, ed è al mattino (*met.* 11.710) che Alcione si reca sulla spiaggia da cui avvisterà il corpo di Ceice.

⁹² 4.584-585 = 9.459-460, che riproduce la *doublette* omerica *Il.* 11.1-2 = *Od.* 5.1-2 (Odisseo si accinge a lasciare Calipso): cfr. Tomcik 2023, 15-16. Inoltre, 4.584 ripete alla lettera *georg.* 1.447 *aut ubi pallida surget / Tithoni croceum linquens Aurora cubile* (un'alba pallida che segnala l'arrivo della grandine; all'inizio di *Aen.* 5 il cielo minaccia tempesta), a sua volta modellato su un verso dagli *Annales* di Furio Bibaculo (fr. 7 Blänsdorf, Courtney, 72 Hollis *Interea Oceani linquens Aurora cubile*) riecheggiato anche nell'altra alba di *Aen.* 4, 4.129 (= 11.1) *Oceanum interea surgens Aurora reliquit*. Briggs 1981-1982, 143 nota che, a differenza di Aurora, che tornerà a sera dal marito Titono (un parente di Enea!), Enea lascia Didone per sempre. In *Aen.* 4.566-568 Mercurio ribadisce l'importanza di partire prima dell'alba: *iam mare turbare trabibus saeuasque uidebis / concludere faces, iam feruere litora flammis, / si te his attigerit terris Aurora morantem*.

⁹³ F6 West = Schol. Pind. *Isth.* 4.58b. Il parallelo è segnalato già da Nettleship 1885, 121 n. 1, e Pease 1935, 468.

⁹⁴ In particolare l'Aiace di Sofocle per il suicidio e l'Aiace omerico (*Od.* 11.543-67) per l'incontro con Enea in *Aen.* 6; ma sulla pervasività del modello sofocleo cfr. Panoussi 2009, 182-198.

⁹⁵ La Penna 1982, 27-32. La Penna osserva anche che lo sfondo dell'alba è sorprendentemente irrilevante nel carme 64 di Catullo, nonostante sia al mattino che Arianna, svegliandosi, scopre di essere stata abbandonata; diversamente, Ovidio insiste sull'importanza dell'ora pre-mattutina (*her.* 10.7-8; 17-18), «forse sotto la suggestione di poesia greca a noi ignota, o di poesia latina più recente» (ivi, 32).

⁹⁶ Mus. 188; Ov. *her.* 18.97, 115; 19.19, 41, 153.

Barce a chiamare la sorella Anna; quindi si trafigge con la spada di Enea, tra gli abiti che ha lasciato⁹⁷, sul letto che ha conosciuto i loro amori, morendo simbolicamente *con* e *sopra* di lui. Le sue ultime parole esprimono il desiderio che dal mare Enea veda, anzi «beva con gli occhi», il fuoco che si innalzerà dalla sua (loro) pira funebre: *hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus et nostrae secum ferat omina mortis* (661-662)⁹⁸. Così sarà. All'inizio del quinto libro, Enea, ormai in alto mare, si volge verso Cartagine – *respiciens*, come il Leandro di Ovidio quando deve lasciare Ero (*her.* 18-118 *respiciens dominam*), e come Orfeo⁹⁹. Allora vede le mura della città sinistramente illuminate dalle fiamme del rogo (5,1-7):

Dal cielo incombe la minaccia di una tempesta, che costringerà i Troiani a deviare la rotta verso la Sicilia (5.8-34); l'Aquilone ha reso nere le onde (2), mentre la burrasca porta notte e tenebre in pieno giorno (10-11; 19 *uespere ab atro*); unica luce nel buio è il rogo funebre di Didone, che arde sulla cittadella di Cartagine e segnala, come un faro¹⁰⁰, non il porto da raggiungere ma la terra da lasciare. In questa immagine si può riconoscere, credo, il sigillo dell'allineamento tra Ero e Didone e, al contempo, del disallineamento tra Leandro ed Enea. Nativo dalla Troade come Enea¹⁰¹, Leandro attraversa ogni notte lo stesso braccio di mare, solo e a nuoto, ripetendo continuamente lo stesso viaggio di ritorno¹⁰²; in cima alla torre di Sesto, Ero tiene

⁹⁸ 4.661 *hauriat* richiama 4.383 *hausurum* (e le fiamme di 5.4 richiamano 4.384 *atris ignibus*: Khan 1996, 10-11; Harrison 1996, 32). L'ultima parola di Didone, «morte» (*mortis*), è anche l'ultima del poemetto di Museo (ὀλέθρου).

¹⁰⁰ Secondo l'influente tesi di Malten 1949, 76-77, la leggenda di Ero e Leandro sarebbe nata in seguito all'erezione di uno o più fari sull'Ellesponto, nel III sec. a.C., dopo quello di Alessandria; cfr. e.g. Kost 1971, 18-19; Montiglio 2018, 11; Montiglio 2020, 1. Più cauti Hopkinson 1994, 144; Kenney 1998, 68-69. Le fiamme che si innalzano dalla cittadella di Cartagine prefigurano la distruzione storica della città (Hardie 1986, 282-285) e richiamano il rogo di Troia (Ziosi 2023, 352-356).

¹⁰¹ Sesto e Abido figurano in coppia, come città alleate di Troia, in Hom. *Il.* 2.836.

¹⁰² Rimell 2009, 192: l'Ellesponto è «a tiny, Callimachean strait», connesso a due grandi mari (il mar di Marmara e l'Egeo) e alle origini dell'epica, tramite il mito eziologico di Elle (dunque all'impresa degli Argonauti) e la vicinanza geografica con Troia. Cfr. inoltre *ivi*, 188, sull'opposizione tra Leandro «unsuccessful swimmer» e il modello dell'«epic sailor riding high seas»; 199 sul viaggio di Leandro come ripetizione e ritorno.

accesa la lampada che lo guida attraverso la notte, finché i venti invernali la spengono e Leandro annega. Al contrario, la pira di Didone si accende mentre Enea si allontana da Cartagine – e si salva – andando incontro a una bufera in pieno inverno. Enea si conferma un doppio antitetico di Leandro, che lascia la donna amata per raggiungere la vera patria, oltre il mare in tempesta, tornando a navigare con un'intera flotta nel gran mare dell'epica, verso ciò che il futuro riserva – e impone – a lui e alla sua gente. Se *Aen.* 4.308 segnala non solo una consonanza episodica con le *Georgiche* ma il rapporto profondo – e genetico – con un mito che lo stesso Virgilio ha elevato a paradigma, allora nella vicenda di Didone andrà riconosciuta anche la tragedia di una donna destinata a morire come Ero, senza però che il suo amato muoia, con lei e prima di lei, come Leandro.

3.2. DIDONE E DAFNI

L'allusione a *georg.* 3.263 in *Aen.* 4.308 lascia spazio a un ulteriore riferimento. Mentre richiama la fine di Ero, infatti, Didone rievoca anche, 'a finestra'¹⁰³, la morte di Dafni cantata da Mopso nella quinta ecloga:

Exstinctum Nymphae **crudeli funere** Daphnin / flebant ... (*ecl.* 5.20)

nec moritura super **crudeli funere** uirgo (*georg.* 3.263)

nec moritura tenet **crudeli funere** Dido? (*Aen.* 4.308)

Dafni, Ero e Didone sono tre ἄωροι, accomunati da un morte prematura e dunque «crudele» (*crudeli funere*¹⁰⁴). Abbiamo già notato l'assonanza, che è anche persistenza fonica, tra *uirgo* e *Didō* (§3.1); *Daphnis* e *Dido*, isosillabici, condividono la consonante iniziale. Ma al di là dei nomi, l'associazione tra Didone e Dafni rivela implicazioni interessanti che coinvolgono la loro biografia poetica.

Archetipo del poeta-pastore e inventore della poesia bucolica, Dafni muore giovane e per amore. La quinta ecloga non chiarisce le circostanze e le modalità della sua morte, che già il primo idillio di Teocrito lasciava intenzionalmente misteriose¹⁰⁵. Nel canto di Tirsi, Priapo, al capezzale di Dafni, lo definisce vittima di un amore infelice e senza speranza (ἄ δύσερως τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί), e gli riferisce di una ragazza (ἄ ... κώρα) che lo cerca disperatamente (*id.* 1.82-85); ma Dafni si sottrae, senza che le ragioni del rifiuto siano dette; in seguito si reca presso un corso d'acqua e lì perde la vita, nel vortice delle correnti (139-140)¹⁰⁶. Fonti successive a Teocrito permettono di ricostruire nei suoi lineamenti fondamentali la versione

¹⁰³ Sul modello della *window reference* cfr. Thomas 1986a, 166-167; cfr. Casali 2021, 166-167.

¹⁰⁴ Il nesso non è attestato prima di Virgilio. Considerati in sequenza, *ecl.* 5.20, *georg.* 3.263 e *Aen.* 4.308 suggeriscono una progressione nell'*agency* dei protagonisti: Dafni è oggetto del compianto; Ero si toglie la vita dopo la morte di Leandro; Didone cerca ripetutamente e invano di trattenere (*tenet*) Enea.

¹⁰⁵ Segal 1981a, 36: «The very *mystery* of Daphnis' end may be the most essential element in the poem».

¹⁰⁶ Parrebbe dunque una morte (suicidio? Cfr. Hopkinson 2015, 16) per annegamento; «a deliberately mysterious, archetypal death by water» nelle parole di Segal 1981a, 26, che valorizza il simbolismo acquatico come motivo unificante dell'idillio (Segal 1974a = 1981, 25-46) e il *Leitmotiv* della morte per acqua nel corpus teocriteo (Segal 1974b = 1981, 20-38). L'allusione di *georg.* 3.263 = *ecl.* 5.20 *crudeli funere* potrebbe anche segnalare che Leandro, come Dafni, muore annegato. In *ecl.* 5.21 *flumina* potrebbe alludere alla morte per acqua di Dafni (Cucchiarelli 2023, 260).

tradizionale del mito, che non per forza dobbiamo immaginare riflessa nel primo idillio¹⁰⁷. Dafni avrebbe giurato eterna fedeltà a una ninfa – che le fonti chiamano in modi diversi¹⁰⁸ e talvolta presentano come sua legittima sposa¹⁰⁹ – ma, vittima di un inganno oppure di proposito, non avrebbe tenuto fede alla promessa; punito per il tradimento con la perdita della vista, sarebbe morto non molto tempo dopo. Valutando il parallelismo tra Dafni e Didone suggerito da *Aen.* 4.308, è interessante tener conto anche di quest'ultimo aspetto biografico, che nel mito tradizionale ha rilevanza centrale: anche Didone, come Dafni, viola un patto di fedeltà coniugale – quello con il defunto Sicheo – e ne paga le conseguenze con la vita.

Altrettanto interessante è il fatto che Teocrito rappresenta Dafni come vittima di Afrodite e di Eros. Quando giunge al cospetto del pastore morente, la dea lo deride perché ha pensato di poter trionfare su Eros (*id.* 1.95-98)¹¹⁰; Dafni ribatte chiamandola crudele e odiosa, e nega la sconfitta (100-103); poi ricorda maliziosamente gli amori di Afrodite e del pastore Anchise sull'Ida¹¹¹ (105-107), dai quali sarebbe nato Enea; quindi allude ad Adone, anche lui un pastore (109-110), e infine al ferimento della dea da parte di Diomede, narrato nell'*Iliade* (112-113). Didone è vittima di Afrodite non meno di Dafni, a partire dalle macchinazioni con cui Venere provoca in lei l'amore per Enea, sostituendo Eros/Amore ad Ascanio (1.657-694). Il testo a cui Dafni allude ammiccando agli amori di Afrodite e Anchise è lo stesso inno omerico che funge da modello per l'incontro di Enea con Venere nei boschi di Cartagine (§2.3.1).

Nel capitolo precedente abbiamo visto che Enea, al termine del primo discorso che rivolge a Didone, le dichiara eterna riconoscenza in termini che alludono direttamente al canto di Menalca per la divinizzazione di Dafni (§2.3.2). In un momento di tragica miopia intertestuale, Enea *implica* la morte della regina benefattrice. Quando, in *Aen.* 4.308, allude *anche* alla morte di Dafni, riprendendo il *primo* verso del canto di Mopso (mentre Enea aveva alluso agli *ultimi* versi del canto di Menalca), Didone di fatto accetta inconsapevolmente l'allineamento intertestuale che altrettanto inconsapevolmente Enea aveva suggerito.

Un dettaglio geografico contribuisce all'associazione tra Dafni e Didone. Mopso racconta infatti che tra gli animali che piansero la morte di Dafni ci furono anche i leoni punici (5.27-28 *Poenos* ... *leones*), laddove l'idillio teocriteo menziona, genericamente, un «leone dalla foresta» (1.72)¹¹². La notizia della morte di Dafni arriva quindi – più precisamente: arriverà – fino alle terre di Didone.

¹⁰⁷ Per una discussione sintetica delle fonti e delle varie tradizioni connesse alla fine di Dafni, rimando a Hunter 1999, 63-68. La voce di Cipolla 1984 riassume anche i vari tipi di morte secondo le fonti.

¹⁰⁸ Echenais (Partenio, *Narrat. amat.* 29, da Timeo), Nais ([Theoc.] *id.* 8.93; Ov. *ars* 1.732), Thaleia (Sositeo [TrGF I 99 FI], *ap.* Schol. [Theoc.] *id.* 8 *Argumentum* b, pp. 203-204 Wendel, e *id.* 8.93a, p. 214 Wendel), Nomia (Serv. Dan. *eccl.* 8.68), Lyca e Hedina (Philarg. [I e II] Verg. *eccl.* 5.20).

¹⁰⁹ [Theocr.] *id.* 8.93 νόμφαν ... Ναῖδα γάμεν.

¹¹⁰ Testo e interpretazione incerti: cfr. Hunter 1999, 94-95.

¹¹¹ Una variante ellenistica del mito trasporta Dafni dalla Sicilia alla Frigia: così Sositeo nel dramma satiresco Δάφνης ἢ Λιτυέρης (TrGF 99 F 1a-3), il contemporaneo Alessandro Etolo (fr. 13 Magnelli = 14 Lightfoot = Schol. Theocr. *id.* 8, *Argumentum* b, p. 204 Wendel; cfr. Magnelli 1999, 252-253) e poi Ovidio (*met.* 4.276-277 *pastoris* ... *Daphnidis Idaei*; cfr. Bömer 1969, 106; Barchiesi, Rosati 2024, 400).

¹¹² Forse qui Virgilio corregge un dettaglio teocriteo poco realistico (in Sicilia non c'erano leoni), criticato già in antichità (schol. *id.* 1.72b, p. 58 Wendel); cfr. Hunter 1999, 90. Cucchiarelli 2022, 262-263: «the news of Daphnis' death, according to V., reached even the lions—but in Africa. ... V.'s allusion to the Carthaginians, the Romans' historical archenemies, is paired with another exotic, and no less topical, epithet» al verso 29 (*Armenias* ... *tigris*); in 4.367 Didone evoca le tigri ircane. Il leone punico è un animale che richiama Didone nella similitudine di *Aen.* 12.4-8 (Turno); Lyne 1987, 120-121; Nelis 2001, 375. Uno spunto geografico

Didone non è l'unico personaggio in cui rivive l'archetipo di Dafni: altri ἄωποι, come Pallante e Palinuro, richiamano alcuni aspetti della quinta ecloga¹¹³. Viceversa, l'allusione a *ecl.* 5.20 non è l'unica traccia bucolica che caratterizza Didone. Rapporti ben più fitti ed espliciti coinvolgono l'ottava ecloga, come vedremo nella prossima sezione.

3.3. L'OTTAVA ECLOGA SULLE SCENE DI CARTAGINE

Cartagine è uno spazio teatrale. Il lettore ne è allertato fin dal primo libro, dove incontra una serie di segnali inequivocabili¹¹⁴: i Troiani approdano sulla costa libica sotto una *scaena* di boschi (1.164; vedi §2.1.2); Venere in abiti da cacciatrice calza coturni purpurei e pronuncia un 'prologo euripideo', preparando la tragedia che segue (1.337; vedi §2.3.1); giunto in città, Enea assiste alla fondazione di un teatro e alla lavorazione delle colonne che ne adoreranno la scena (1.427-429; vedi §6.1). Anche l'inconscio di Didone è paragonabile a un teatro, come suggerisce la similitudine con Penteo e Oreste con cui il narratore commenta il suo celebre sogno nel quarto libro (4.465-473, spec. 471 *Agamemnonius scaenis agitatus Orestes*)¹¹⁵. Considerati nel loro insieme, questi elementi evocano il fondale perfetto per la tragedia di Didone. Ma, come gli stessi teatri al tempo di Virgilio ospitavano, assieme alle tragedie, anche altre forme di spettacolo, come le commedie e il mimo, così le 'scene' testuali di Cartagine si aprono ad altri generi e testi¹¹⁶. In questa sezione considereremo il dialogo di *Aen.* 4 con l'ottava ecloga (e con i suoi antecedenti teocritei) nei termini di una riscrittura complessiva e, per certi aspetti, di una vera e propria messa in scena.

Echi dell'ottava ecloga nel libro di Didone sono noti da tempo (alcuni segnalati già da Servio¹¹⁷), anche se non sono stati finora interpretati in modo sistematico. Prima di passare a una disamina puntuale, vale però la pena di ricordare alcune caratteristiche costitutive dell'ecloga che la impongono all'attenzione come precedente fondamentale del quarto libro dell'*Eneide*; tant'è che non sarebbe esagerato riconoscerli, *a posteriori*, un canovaccio del libro epico.

Come tutte le ecloghe di numero pari, l'ottava comincia con un prologo del narratore che introduce il tema: il confronto poetico tra Damone e Alfesibeo (1-5). Segue la dedica a un personaggio illustre, anonimo,

è già in Teocrito: un tempo Tirsi gareggiò con il libico Chromis (1.24), probabilmente eseguendo lo stesso canto su Dafni che si accinge a ripetere (Hunter 1999, 75-76).

¹¹³ Nella complessione intertestuale degli ἄωποι virgiliani emergono diffuse tracce verbali (e tematiche) delle *Bucoliche*: così in Palinuro (6.378-381 ~ *ecl.* 5.39-44), Marcello (6.882-886 ~ *ecl.* 2.45-50), Clizio e Cidone (10.324-332 ~ *ecl.* 2.51-55), Pallante (11.39-40 ~ *ecl.* 6.52-53; *Aen.* 11.53-60 ~ *ecl.* 5.20-23 (quest'ultimo caso è valorizzato da Burbidge 2007, 285-286). Su questo aspetto mi propongo di tornare in altra sede. Sugli ἄωποι nell'*Eneide* rimando a Busti 2021-2022, 22-125.

¹¹⁴ Cfr. da ultimo Farrell 2021, 169-172 con bibl.

¹¹⁵ Sulla similitudine cfr. Fernandelli 2002; Schiesaro 2008, 194-202.

¹¹⁶ Farrell 2021, 169-172 insiste sui possibili rapporti della *scaena* silvestre di 1.164 con il dramma satiresco. Sulle presenze comiche in *Aen.* 1 e 4, cfr. Schiesaro 2021 (discutendo Serv. *Aen.* 4.1 «nam paene comicus stilus est»); Pezzini in c.d.s.; su *heus* in 1.321 come spia comica cfr. Grotto in c.d.s.

¹¹⁷ Serv. *Aen.* 4.436 e Serv. Dan. 4.508. Cfr. inoltre Serv. *ecl.* 8.18 (con rimando a *Aen.* 4.536); *ecl.* 8.20 (a *Aen.* 4.650); 8.26 (a 4.419); 8.75 (a 4.508). Schiesaro 2008, 72 n. 47 osserva appunto che «[t]he dialogue with *Eclogue* 8 is extensive» e menziona alcuni casi importanti. Cfr. inoltre Casali 1999, 114-115.

che si è conquistato la gloria con le armi e con la poesia (6-13), con ogni verosimiglianza Asinio Pollione¹¹⁸. Dopo una breve introduzione, che fissa le coordinate temporali del certame all'alba (14-16)¹¹⁹, Damone e Alfesibeo eseguono i loro canti, ciascuno dei quali conta 46 versi ed è scandito da 10 ritornelli¹²⁰, separati tra loro da un distico di transizione in cui il poeta invoca le Pieridi (62-63). Damone (17-61) dà voce al lamento di un anonimo pastore per le nozze dell'amata Nisa con l'indegno Mopso, che assume i tratti di un anti-epitalamio, cominciando con un'invocazione alla stella del mattino (17 *Lucifer*) anziché alla stella della sera (30 *Hesperos*), come vorrebbe la tradizione epitalamica¹²¹; alla fine del canto, il pastore annuncia il suicidio (58-60). Alfesibeo (64-109), invece, fa rivivere il rito magico compiuto da una donna con l'aiuto di una serva, Amarillide, per ottenere il ritorno dell'amato e fedifrago Dafni; a giudicare dai segnali negli ultimi versi (105-109), il rito va a buon fine. Combinando i temi di due idilli teocritei – il secondo (le Φαρμακεύτριαι) e il terzo (il κῶμος del capraio suicida), ma con significative riprese anche dal primo – i canti dei due pastori virgiliani compongono un dittico coerente e simmetrico, imperniato sul tema dell'amore, di evidente rilevanza per la storia di Didone. In particolare, il «canto di amore e morte»¹²² eseguito da Damone segna l'apice di una *climax* che percorre tutte le *Bucoliche* all'insegna dell'eros¹²³: il pastore tradito si suiciderà, portando alle estreme conseguenze ciò che già prospettava Coridone nella seconda ecloga (2.7 *mori me denique coges*), prima del rinsavimento finale. Al contempo, la seconda metà dell'ecloga – pur con la mediazione di Alfesibeo – dà spazio all'unica voce femminile importante di tutta l'opera, quella di un'amante abbandonata che ricorre alla magia per riavere il suo amato. Il parallelo con Didone è di nuovo palese¹²⁴.

¹¹⁸ L'alternativa, sostenuta già da Servio (*ecl.* 8.6), è Ottaviano (Bowersock 1971 e 1978; Mankin 1988; Clausen 1994, 233-237; Nauta 2006a, 311-316). Ma l'identificazione con Pollione (ipotesi riportata già da Serv. Dan. *ecl.* 8.10 [*alii*] e 12 [*quidam*]) resta la più persuasiva (Coleman 1977, 228; Tarrant 1978; Tandoi 1981, 268-273; Farrell 1991b; Coppola 1998; Clausen 2002; Thibodeau 2006; Cucchiarelli 2023, 383, 388-389, 391). L'itinerario tracciato da *ecl.* 8.6-7 *Tu mihi, seu magni superas iam saxa Timavi / siue oram Illyrici legis aequoris* (normalmente inteso come viaggio di ritorno dall'Illiria, da sud verso nord; l'opposto secondo Thibodeau 2006), si sovrappone, anche verbalmente, alla rotta di Antenore in *Aen.* 1.242-244 *Antenor potuit ... Illyricos penetrare sinus atque intima tutus / regna Liburnorum et fontem superare Timavi*. L'allusione suggerisce una chiave di lettura. Sappiamo che Sofocle (Ἀντηνορίδαι: *TrGF* IV, fr. 137-139 = Radt 1999, 160-162) e Accio (*Antenoridae*: 119-126 Ribbeck³) scrissero una tragedia su Antenore, i suoi figli e il loro viaggio verso l'alto Adriatico. Può essere che Pollione, erede di Sofocle (*ecl.* 8.10) e imitatore di Accio (*Tac. dial.* 21.7), potesse cogliere in *ecl.* 8.6-7 un preciso riferimento a quelle due tragedie (Tarrant 1978, 199 n. 11); può inoltre darsi che lui stesso avesse scritto una tragedia sul tema (Coppola 1998). Come il Mincio (§1.4.2), anche il Timavo è menzionato una volta in ciascuna opera di Virgilio (*ecl.* 8.6; *georg.* 3.475; *Aen.* 1.244). Clausen 2003 esplora le possibili implicazioni metapoetiche di un fiume che ha i connotati di un mare (cfr. *Aen.* 1.246 *mare ... pelago*; Varrone in Serv. *ad loc.*), in relazione al proposito di celebrare – evidentemente in chiave epica – le imprese del dedicatario (8.7-8 *en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?*). Cfr. in proposito *ecl.* 8.7 *oram Illyrici legis aequoris* ~ *georg.* 2.44 *primi lege litoris oras* (una navigazione poetica).

¹¹⁹ Sull'ambientazione all'alba vedi sotto. *Ecl.* 8.15 è ripreso in *georg.* 3.226 (§1.2.3).

¹²⁰ La simmetria è perfetta solo se si considera autentico il verso 28a (terzo ritornello di Damone), presente solo in γ.

¹²¹ Cfr. Guidetti 2022, spec. 9-13.

¹²² La Penna 1982, 28.

¹²³ Traina 2003a, 41.

¹²⁴ Cfr. Cucchiarelli 2023, 383; negli idilli 'propriamente pastorali' di Teocrito ci sono solo voci maschili (così poi in Calpurnio Siculo e Nemesiano); trasportando fra i pastori le voci femminili dell'*id.* 2, ambientato in città, Virgilio innova la tradizione; «V.'s innovation, here mediated by the narrator Alphesiboeus, is matched in the fourth book of the *Aeneid*, whose protagonist is a great tragic heroine (Dido)». Le voci femminili potrebbero essere due, se si attribuiscono ad Amarillide i versi 105-106 (e.g. Mynors) o 105-107 (e.g. Ottaviano); ma cfr. le obiezioni di Cucchiarelli 2023, 425-426. Brevi inserti di voci femminili nelle *Bucoliche* si trovano in 4.46 (le Parche) e 6.55-60 (Pasifae).

Di tutte ecloghe, l'ottava è anche quella che più si richiama alla tragedia. Il dedicatario dell'ecloga è celebrato come tragediografo e unico degno erede di Sofocle (10 *sola Sophocleo tua carmina digna coturno*)¹²⁵. Vari simboli dionisiaci permeano il componimento, a partire delle linci menzionate al verso 3, animali che le *Georgiche* associano esplicitamente a Bacco (3.264 *lynxes Bacchi*); l'ecloga è rappresentata metaforicamente come un tralcio di edera – la pianta di Dioniso – che dovrà intrecciarsi agli allori trionfali sulle tempie del dedicatario (12-13 *hanc ... hederam*); iper-dionisiaco è il nome della donna amata dal pastore suicida, Nisa (26 *Nysa*), omonima del luogo natale e della ninfa nutrice del dio; nella quinta ecloga Alfesibeo è un entusiasta seguace dei Satiri (5.73) e Mopso (il marito Nisa?) celebra l'istituzione dei tiasi da parte di Dafni (5.29-31)¹²⁶. È a malapena necessario ricordare il paragone tra Didone e la baccante in *Aen.* 4.300-303 e la similitudine con Penteo in 4.469-470. Nel monologo patetico di Damone e nel canto 'drammatizzato' di Alfesibeo si può quindi riconoscere l'omaggio di Virgilio a forme e temi senz'altro cari al suo dedicatario. Se si tratta di Asinio Pollione, autore di *nugae* neoteriche oltre che di tragedie, particolarmente gradita sarà risultata la combinazione di elementi tragici e allusioni a Catullo e Calvo, sparse del componimento¹²⁷. Entrambe i generi letterari hanno contribuito in modo fondamentale alla creazione di ciò che Heinze ha definito l'«epillio tragico» di Didone¹²⁸.

I protagonisti dei due canti, anonimi¹²⁹, condividono alcuni tratti che, oltre a rafforzare la simmetria tra le due metà dell'ecloga, li assimilano a Didone. Amanti infelici e traditi, entrambi fanno riferimento a Medea: il pastore quando depreca la «madre crudele» che si è macchiata le mani con il sangue dei suoi figli (47-48); la donna, obliquamente, quando menziona le erbe e i veleni raccolti nel Ponto, patria della maga, che le ha dato Meri (95-96)¹³⁰. L'uno e l'altra, inoltre, percepiscono la loro relazione come un vero e proprio *coniugium*: il primo vede in Nisa, 'rubatagli' da Mopso, una legittima sposa (18 *coniugis ... Nysae*; cfr. 29 *uxor*, 32 *o digno coniuncta uiro*), così come il capraio teocriteo vede in Amarillide la sua promessa sposa (*id.* 3.9 e 19 *νύμφα*)¹³¹; allo stesso modo, la donna cui dà voce Alfesibeo considera Dafni suo sposo (66 *coniugis*), mentre l'omologa teocritea, Simeta, lamenta di essere stata disonorata da Delfi, anziché resa sua sposa (*id.* 2.41 *ἀντὶ γυναικὸς*)¹³². A differenza dell'universo teocriteo, dove si trovano riferimenti al matrimonio anche negli idilli propriamente pastorali¹³³, l'ottava ecloga è l'unica di tutta l'opera in cui si fa riferimento al

¹²⁵ Cfr. Hor. *carm.* 2.1.12 (a Pollione) *Cecropio ... coturno* con Nisbet, Hubbard 1978, 17-18 e Harrison 2017, 50.

¹²⁶ Cfr. Cucchiarelli 2023, 381-383, 386-387 e 396.

¹²⁷ Cucchiarelli 2023, 383. Su Pollione nella terza ecloga, vedi §5.2.

¹²⁸ Heinze 1996, 153.

¹²⁹ L'anonimità facilita l'appropriazione intertestuale: vedi §3.1 su Ero (*uirgo* > *Dido*) e §4 sui protagonisti di *georg.* 1.291-296 (*quidam, coniunx*), associabili a Pico e Circe.

¹³⁰ Entrambi i passi sono caratterizzati da ripetizioni: *matrem ... mater ... mater* (47-48 e 50); *Ponto ... Ponto* (95-96). Medea è menzionata anche in *id.* 2.14-16, insieme a Circe (cfr. *ecl.* 8.70) e alla «bionda Perimede», variazione o errore per la «bionda Agamede» di Hom. *Il.* 11.740 (Hopkinson 2020², 168).

¹³¹ Su *νύμφα* cfr. Hunter 1999, 113. Serv. *ecl.* 8.18 glossa *coniunx* come «non quae erat, sed quae fore sperabatur». Sul significato di *coniunx* cfr. anche §4, n. 26.

¹³² Hopkinson 2020², 169: «'instead of his wife', which she had hoped to become».

¹³³ Oltre ai passi citati, cfr. *id.* 2.137-138; 3.40; 8.91 e 93; 12.5; cfr. anche *id.* 27, oltre naturalmente all'epitalamio per Elena (*id.* 18) e a quello, attribuito a Bione, per Achille e Deidamia.

coniugium; per il resto, il matrimonio sembra una categoria estranea all'orizzonte dei pastori-poeti di Virgilio. Sulle aspirazioni di Didone al *coniugium* basta rimandare a quanto accennato in precedenza (§3.1).

Come abbiamo visto nel secondo capitolo, il dialogo dell'*Eneide* con l'ottava ecloga è introdotto fin dal primo libro, quando Enea rimprovera Venere ripetendo le parole del pastore innamorato, *crudelis tu quoque* (*Aen.* 1.405-410 ~ *ecl.* 8.47-50; §2.3.1). Si tratta di un caso analogo a quello che coinvolge la quinta ecloga (§3.2): Enea introduce nel primo libro un intertesto che Didone 'prosegue' nel quarto. La quinta e l'ottava ecloga sono del resto strettamente legate: il dittico simmetrico di Damone e Alfesibeo è analogo a quello di Mopso e Menalca; i nomi di Mopso e Alfesibeo compaiono solamente in queste due ecloghe; Dafni è l'eroe pastorale celebrato nella quinta ecloga, ma anche l'amante fedifrago dell'ottava¹³⁴. In altre parole, Dafni è sia l'archetipo pastorale che Enea sovrappone a Didone, e che Didone 'accoglie' (*Aen.* 4.308), sia l'oggetto del rito bucolico, che Didone riproduce indirizzandolo a Enea (4.504-521).

Il dialogo di *Aen.* 4 con l'ottava ecloga comincia con segnali testuali discreti, che si fanno via via più espliciti. Al verso 292 Enea sta temporeggiando in attesa di trovare il modo e il momento più opportuno per comunicare a Didone la partenza: *sese interea, quando optima Dido / nesciat et tantos rumpi non speret amores, / temptaturum aditus*. Per il valore 'negativo' di *sperare*, che si ripresenta in 419 *hunc ego si potui tantum sperare dolorem*, i commentatori richiamano *ecl.* 8.26 *Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?*¹³⁵. Il tono gnomico della domanda *quid non speremus amantes?* ricorda tra l'altro quello di 4.296 *quis fallere possit amantem?*. Considerata la prossimità tra i versi 292 e 296, forse è più di una coincidenza.

Scoperti i preparativi, Didone affronta Enea accusandolo di slealtà (305 *perfide*), come tornerà a fare in seguito (366; 421). Il richiamo più immediato è all'Arianna di Catullo: '*Sicine me patriis auectam, perfide, ab aris, / perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*' (64.132-133)¹³⁶. Ma altrettanto traditore è Dafni, che non solo ha abbandonato l'amante ma anche, nella prospettiva di lei, ha violato il patto coniugale che li lega: per questo lo chiama *perfidus ille* (8.91), mentre esegue il rito magico assistita da Amarillide. Con le stesse parole Didone designa Enea al verso 421 (*perfidus ille*), rivolgendosi ad Anna. Come vedremo, il parallelismo funzionale tra Anna e Amarillide continua nel seguito del libro.

L'ultimo discorso di Didone a Enea comincia con l'invettiva (4.365-367):

'nec tibi diua parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcaenaeque admorunt ubera tigres.'

¹³⁴ Cucchiarelli 2023, 381-382, osservando inoltre che non ci sono elementi per sostenere o respingere l'identificazione di Dafni in *ecl.* 8 con l'eroe pastorale di Teocrito. In ogni caso, la 'maschera' pastorale è la stessa: Cipolla 1984, 973a. In *id.* 2 l'amato di Simeta si chiama Delfi (Δέλφης); rinominarlo Dafni significa potenziare il nesso etimologico – e magico – con *laurus*/δάφνη (*id.* 2.23-24 Δέλφης ἔμ' ἀνίασεν· ἐγὼ δ' ἐπὶ Δέλφιδι δάφνην / αἶθω > *ecl.* 8.83 *Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum*). Sull'alloro come pianta delfica cfr. Theocr. *epigr.* 1.3-4 (= *AP* 6.336.3-4); Lucr. 6.154.

¹³⁵ Viceversa, Serv. *ecl.* 8.26 rimanda a *Aen.* 4.419 per *sperare* nel senso di *timere*.

¹³⁶ All'abbandono di Arianna fa riferimento Simeta in Theocr. *id.* 2.45-46.

Questi versi hanno alle spalle una storia lunghissima, che risale fino all'*Iliade*, dove Patroclo accusa Achille di avere per genitori il mare selvaggio e le pietre scoscese (*Il.* 16.33-35)¹³⁷. La tradizione successiva sviluppa questo tipo di invettiva, associando la crudeltà umana alla natura ferina: così Euripide, nella *Medea* (1342-1343) e nelle *Baccanti* (987-990), e Catullo, nel carme 60 (*Num te leaena ...?*) e nelle recriminazioni di Arianna (64.154-156 *quaenam te genuit sola sub rupe leaena ...?*), chiaramente presupposte da Virgilio¹³⁸. Ma nelle parole di Didone risuona anche l'ottava ecloga e il suo modello teocriteo, dove due amanti disillusi deplorano la durezza di Amore:

Theocr. *id.* 3.15-17

νῦν ἔγνω τὸν Ἑρωτᾶ· βαρὺς θεός· ἦ ῥα λεαίνας
μαζὸν ἐθήλαζεν, δρυμῶ τέ νιν ἔτραφε μάτηρ,
ὅς με κατασμήχων καὶ ἐς ὀστίον ἄχρις ἰάπτει.

ecl. 8.43-45

nunc scio quid sit Amor: nudis in cotibus¹³⁹ illum
aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes
nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt.

Ecl. 8.44 riecheggia un altro verso teocriteo, dal settimo idillio, in cui si parla di Dafni che langue d'amore ed è paragonato alla neve che si scioglie sul monte Emo, sull'Athos, sui Ròdopi o sul Caucaso (*id.* 7.76-77):

εὖτε χιῶν ὥς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον
ἦ Ἄθω ἦ Ῥοδόπαν ἦ Καύκασον ἐσχατόωντα¹⁴⁰.

Le parole di Didone ricordano sia quelle del pastore virgiliano (4.365 *nec ... generis nec* ~ 8.45 *nec generis ... nec*; 4.366 *duris ... cautibus* ~ 8.43 *nudis in cotibus*) sia quelle dei due modelli teocritei: dal terzo idillio deriva senz'altro l'immagine dell'allattamento (4.367 *Hyrcaenae ... admorunt ubera tigres* ~ 3.15-16 ἦ ῥα λεαίνας / μαζὸν ἐθήλαζεν)¹⁴¹, dal settimo la menzione del Caucaso (4.367 *Caucasus*, che rilancia fonicamente

¹³⁷ Modello indicato già da Serv. Dan. *Aen.* 4.367 e Macr. *Sat.* 5.11.14-15.

¹³⁸ Sulla storia del motivo, cfr. Trimble 2025, 329-331.

¹³⁹ La lezione *nudis ... cotibus* non è pacifica. Tralasciando l'alternativa tra *cotibus* e la forma dittongata *cautibus* (solo in a a.c., potrebbe però riecheggiare fonicamente Theocr. *id.* 7.77 *Καύκασον*), stampata e.g. da Mynors e Cucchiarelli, la tradizione oscilla tra *nudis* (Pabγ, *Liber glossarum*) e *duris* (MP²a² Vωγ¹, *scholia Bernensia*). A sostegno di *nudis* cfr. *ecl.* 1.15-16 (il parto della capretta *silice in nuda*; cfr. anche *ecl.* 1.47 *lapis ... nudus*); viceversa, *duris* stringerebbe il parallelo con *Aen.* 4.366 *duris ... cautibus* e *georg.* 4.203 *duris ... in cotibus*. Ci sono ottime ragioni per sostenere la scelta di *duris* in *ecl.* 8 e considerare quella di *Aen.* 4 un'eco intenzionale (Cucchiarelli 2023, 404, confrontando anche *Il.* 16.35 ἀπηνής e Catull. 60.3 *dura*). Ma forse proprio l'interferenza del famoso *Aen.* 4.366 (e/o di *georg.* 4.203) ha determinato l'insorgere della variante: Berti 2021, 61-62. Negli inferi la durezza rinfacciata a Enea diventa di Didone: 6.471 *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*.

¹⁴⁰ Il verso 77 (di cui *ecl.* 8.44 riprende, oltre a Ῥοδόπαν > *Rhodopen*, la struttura tripartita: ἦ ... ἦ ... ἦ ... > *aut ... aut ... aut ...*) è imitato anche in *georg.* 1.332 *aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia ...*, il cui secondo emistichio forse allude al *propemptikon* di Cinna a Pollione (Thomas 1988, I, 123-124, notando che anche *id.* 7.52-89 è un *propemptikon*). Anche *ecl.* 8, destinata verosimilmente a Pollione, potrebbe alludere a Cinna: Thibodeau 2006, 622; Cucchiarelli 2023, 388. L'attributo riferito al Caucaso in *id.* 7.77 ἐσχατόωντα («che sta sul margine», «sul confine estremo») è tradotto in *ecl.* 8.44 da *extremi*, riferito ai *Garamantes*, una popolazione nomade che abitava la Libia interna (il Fezzan), ai confini con le terre di Didone. Da 4.198 sappiamo che Iarba è nato *Hammone ... rapta Garamantide nympa* (non è chiaro se qui *Garamantis* sia il nome proprio o l'etnico della ninfa: Serv. *ad loc.*: Palmieri 1985). Sempre in *ecl.* 8.44, Virgilio sostituisce Ἄθω con *Tmaros*, monte dell'Epiro su cui Callimaco colloca una leonessa che ha appena partorito (*hymn.* 6.51-52 ὤρεσιν ἐν Τμαρίοισιν ... λέαινα / ὤμοτόκος).

¹⁴¹ L'Eustazio di Macrobio nota che Hom. *Il.* 16.33-34 menziona solo la nascita, mentre Virgilio aggiunge (*Sat.* 5.11.15 *addidit ... de suo*) la *nourriture*. Oltre che in Theocr. *id.* 3.15-16, l'allattamento è menzionato in Theogn. 1231 West σχέτλι' Ἑρωος, Μανίαι τ' ἐτιθνήσαντο λαβοῦσαι, il verso che inaugura il secondo libro delle elegie di Teognide, ossia la breve silloge, per alcuni pseudo-

L'intervento del narratore in 4.412 (*improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*) mostra un altro punto di contatto con il canto di Damone. Il passo, come è noto, trova nelle *Argonautiche* il suo modello principale, dove un analogo commento del narratore precede l'inganno di Medea ai danni del fratello Persifone (4.445-449 *σχετίλ' Ἔρως ...*)¹⁴³. Ma la scelta di *improbis* richiama direttamente la strofa di Damone sulla crudeltà di Medea e di Amore, *puer improbis* (8.49-50 *crudelis mater magis, an puer improbis ille? / improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater*). Le prime parole di quella strofa (8.47 *saeuus Amor*), oltre a riecheggiare lo *σχετλιασμός* di Apollonio, alludono al movimento di apertura della *Medea* di Ennio (fr. 216 *Caelyn Medea, animo aegro, amore saeuo saucia*), richiamata anche nell'*incipit* di *Aen.* 4 (4.1 *saucia*)¹⁴⁴ e compare nello stesso libro¹⁴⁵. Appropriandosi di un tema tragico e adattandolo al contesto bucolico¹⁴⁶, Damone richiama dunque le due Medee, quella argonautica e quella tragica, che Didone incarna nell'*Eneide*.

'... extremum hoc miserae det munus amanti:
 exspectet facilemque fugam uentosque ferentis. 430
 non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,
 nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat;
 tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
 dum mea me uictam doceat fortuna dolere.
 extremam hanc oro ueniam (miserere sororis), 435
 quam mihi cum dederit, cumulatam morte remittam'.

¹⁴⁷ Nello stesso discorso, richiamano l'ecloga 419 *sperare* (~ 8.26 *speremus*) e 421 *perfidus ille* (~ 8.91): vedi sopra.

436 dederit MPpqwy (derit Π₅): dederis wy¹, Seru. cumulatam Ppqwy, Seru. : cumulata MΠ₅b?qw; dederis cumulatam probasse Tuccam et Varium testatur Seru.; dederit cumulata «male quidam» ap. Seru.

Il passo è, notoriamente, tra i più problematici del poema¹⁴⁸. L'ultimo verso, che non per nulla è stato definito il più difficile di tutta l'opera virgiliana¹⁴⁹, presenta tre aspetti critici da cui dipende l'interpretazione del discorso: (1) la scelta tra le varianti *dederit* (con soggetto Enea) o *dederis* (con soggetto Anna)¹⁵⁰; (2) la scelta tra *cumulatam* (da riferire a 435 *ueniam*) o *cumulata* (da riferire a *morte*)¹⁵¹; (3) l'interpretazione dell'ablativo *morte*, che può avere sia valore strumentale sia temporale (inoltre: la morte di chi? e che tipo di morte è prospettata?). Anche di fronte a un testo su cui si è stabilizzato il consenso degli editori moderni (*dederit cumulatam*), persistono le incertezze relative all'esegesi di *morte*. È difficile non riconoscere in questo punto un'opacità ricercata del testo, un'ambiguità che lascia volutamente coesistere molteplici significati e possibilità di lettura, a seconda del diverso livello di consapevolezza di chi pronuncia queste parole, di chi le ascolta, e di chi le legge¹⁵². Una di queste interpretazioni è suggerita anche dall'intertesto dell'ottava ecloga. Il verso 429 (*extremum hoc miserae det munus amanti*) allude infatti all'ultimo verso del canto di Damone, in cui il pastore, dopo aver dato l'addio ai boschi (8.58 *uiuete siluae*), annuncia l'imminente suicidio; la morte sarà il suo «ultimo dono» all'amata Nisa, che lo ha lasciato (60 *extremum hoc munus morientis habeto*)¹⁵³. Mentre il pastore offre l'ultimo dono, Didone, tramite Anna, richiede a Enea, che sta per lasciarla, un «ultimo favore» (429 *extremum hoc ... munus*; 435 *extremam hanc ... ueniam*), impegnandosi a restituirglielo (*remittam*) con in più gli interessi della sua morte, cioè uccidendosi (*cumulatam morte*). Vedremo che il suicidio Didone richiama effettivamente quello annunciato dal pastore.

A questo proposito, vale la pena di segnalare un possibile contatto con il secondo idillio teocriteo. Ai versi 419-420 le parole di Didone dovrebbero, almeno superficialmente, assicurare la sorella: *hunc ego si potui tantum sperare dolorem, / et perferre, soror, potero*, forse alludendo alla scoperta dei preparativi segreti

¹⁴⁸ Rimando, anche per il bilancio degli studi precedenti, a Schiesaro 2008.

¹⁴⁹ Conington, Nettleship 1884⁴, 294; di qui il titolo di Sabbadini 1900.

¹⁵⁰ A partire da Ribbeck, tutti gli editori stampano *dederit*. Casali 1999 argomenta molto persuasivamente contro il rilancio di *dederis* proposto da Murgia 1987, 55-56 (ma cfr. Zurli 2023). Conte 2018a, pur stampando *dederit* (2009¹ e 2019²), riconosce le ragioni di chi sostiene *-is* e dichiara l'aporia.

¹⁵¹ La lezione corretta è senz'altro *-am*, con *-a* facilmente prodottasi per aplografia (Casali 1999, 104 n. 3; Conte 2018a, 202 n. 2), ma l'ambiguità di *cumulata(m)morte* persiste a livello fonico: Schiesaro 2008, 77-80.

¹⁵² Cfr., con posizioni diverse, Murgia 1987; Casali 1999; Schiesaro 2008, che valorizza tra l'altro la nota di Serv. Dan. 4.436 «*an perplexe locuta est, ut solent loqui mali aliquid molientes?*». Austin 1955, 132: «an outstanding example of Virgilian mystery».

¹⁵³ Cfr. Casali 1999, 114-115 («an indisputable allusion»); Schiesaro 2008, 72 (con l'osservazione che «[w]ord order, context and Latinity make it natural to consider *morte* as an instrumental»). Già Serv. *Aen.* 4.436 segnala il contatto con *ecl.* 8.59-60, riferendo l'interpretazione di coloro che, secondo lui, «male ... legunt». Il suicidio come 'regalo' alla donna amata è già nel modello teocriteo: *id.* 3.27 καὶ κα μὴ 'ποθάνω, τό γε μὲν τεδὸν ἄδῶ τέτυκται (sull'opportunità di conservare μὴ rispetto alla pur attraente congettura δὴ di Graefe, cfr. Hunter 1999, 118) e 53-54 κεισεύμαι δὲ πεσών, καὶ τοὶ λύκοι ὧδέ μ' ἔδονται. / ὥς μέλι τοι γλυκὺ τοῦτο κατὰ βρόχθοιο γένοιτο; cfr. inoltre [Theocr.] *id.* 23.20-21, dove l'amante suicida presenta come suo «ultimo dono» il cappio con cui si impiccherà (δῶρά τοι ἦνθον / λείσθια ταῦτα φέρων, τὸν ἐμὸν βρόχον). Gettarsi da una rupe è una tipica morte da innamorati: secondo la leggenda, così si sarebbe tolta la vita Saffo e, in una certa tradizione, Dafni (*schol.* [Theocr.] *id.* 8.93a, p. 214.15-17 Wendel); cfr. Hunter 1999, 118; Cucchiarelli 2023, 410. Non persuade l'interpretazione di Heyne 1830⁴, 212 e Coleman 1977, 242, secondo i quali l'*extremum ... munus* di 8.60 sarebbe non la morte del pastore ma il suo ultimo canto.

(296-297 *at regina dolos ... praesensit*)¹⁵⁴. In una certa misura, ricordano le parole di Simeta quando dichiara alla Luna, sua confidente: ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον [oppure: πόνον] ὥσπερ ὑπέεσταν, «e io sopporterò il mio desiderio [oppure: dolore], così come l'ho sopportato fino a questo momento» (*id.* 2.164)¹⁵⁵. Gli editori moderni (Gow, Gallavotti, Hopkinson) sono giustamente concordi nella scelta di πόθον (PaK, secondo i sigla di Gallavotti); ma alcuni testimoni recano la variante πόνον (VaV), che accentua la somiglianza con le parole di Didone. Poco prima, Simeta ricorda quando, dopo il primo incontro con Delfi, aveva incaricato Testili di portargli un messaggio e di condurlo a casa da lei (*id.* 2.94-103). Anche Anna fa da intermediaria tra Didone ed Enea (438 *fertque refertque*), ma senza successo.

Il dialogo con l'ottava ecloga si infittisce nella successiva scena del rito magico (4.504-521). La somiglianza con il rito descritto da Alfesibeo (8.64-109) era lampante già per i lettori antichi. Apuleio, ad esempio, in un passo dell'*Apologia* elenca gli ingredienti utilizzati nell'ecloga e li accosta a quelli menzionati in *opere serio*, cioè nell'*Eneide* (*apol.* 30.6-8, citando *Aen.* 4.513-516); anche Servio fa riferimento incrociato ai due passi¹⁵⁶. Il rapporto tra i due riti merita un breve riesame. Prima di scendere nei dettagli, va notato che il passaggio dall'allusione in 4.429 e *ecl.* 8.60 (l'ultimo verso di Damone) alla scena di magia rispecchia il passaggio dalla prima alla seconda metà dell'ecloga: la trama di *Aen.* 4 riproduce, narrativizzandola, la successione dei due canti bucolici.

Fallito l'ultimo tentativo di trattenere Enea, Didone matura la decisione di togliersi la vita (450-451 *tum uero ... mortem orat*), confermata da una serie di prodigi e da un sogno (475 *decreuit ... mori*). A questo punto, celando il proposito (477 *consilium uultu tegit ac spem fronte serenat*), annuncia ad Anna di aver trovato il modo di riavere Enea o di liberarsi per sempre del suo amore (478-479 *'inueni, germana, uiam (gratare sorori), / quae mihi reddat eum uel eo me soluat amantem'*): celebrerà un rito magico con l'aiuto di una potente sacerdotessa (*sacerdos*) che viene dai confini del mondo (480-491). Per questo chiede alla sorella di erigere una pira e di porvi al di sopra vari oggetti appartenuti a lui o a lui riconducibili (495-497; vedi sotto), in modo tale che possa distruggerne ogni traccia e memoria (497-498 *abolere nefandi / cuncta uiri monumenta*). Anna esegue, senza alcun sospetto (500-503). Poi Didone, a sua insaputa, circonda la pira di «fronde funeree» (506-507) e colloca sul letto, con gli altri oggetti, una *effigies* di Enea (507-508)¹⁵⁷. Segue il rito magico, eseguito assieme alla sacerdotessa (509-521).

¹⁵⁴ Come notava già de la Cerda 1612, 450, le sue parole potrebbero suggerire l'esatto contrario, cioè che non lo aveva affatto previsto (cfr. 4.291-292 *quando optima Dido / nesciat et tantos rumpi non speret amores*, che però è focalizzato attraverso Enea), e che quindi non lo sopporterà: Casali 1999, 108-110; Schiesaro 2008, 62 n. 7. Cfr. 9.425-426 *nec ... tantum potuit perferre dolorem* (Niso); 6.436-464 *nec credere quivi / hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem* (Enea a Didone).

¹⁵⁵ Sulla resa dell'aoristo ὑπέεσταν cfr. Gow 1952², II, 63: «The meaning ... seems to be rather as I have borne it hitherto than as I incurred it»; Hopkinson 2020², 178: «as I have put up with it <until now>».

¹⁵⁶ Serv. Dan. *Aen.* 4.508 richiama *ecl.* 8.74-75 e 80; viceversa, Serv. *ecl.* 8.75 richiama *Aen.* 4.508. Sui riscontri verbali tra i due riti, cfr. Scarcia 1991, 229-231.

¹⁵⁷ La 'ripetizione' tra le istruzioni di Didone ad Anna (495-497) e la risistemazione degli stessi oggetti (507-508) ha portato alcuni critici a formulare fantasiose ipotesi su una presunta doppia redazione del libro (Sabbadini 1900 non è l'unico; cfr. i riferimenti in Ingallina 1987, 313a). Senz'altro l'episodio manca della revisione finale, come indicano, se non altro, i due versi incompleti 503 e 516 (cfr. Conte 2019², 102 *in app. ad* 504-512: «totus hic locus extrema manu uidetur carere»). Ma cercare di eliminare l'opacità di questo episodio con l'ipotesi delle redazioni multiple è immetodico: cfr. Schiesaro 2008, 212. In ogni caso, non è una ripetizione esatta: Didone chiede ad Anna di posizionare gli oggetti sulla pira, alla rinfusa (494-495), coerentemente con

Molto si è dibattuto e si continua a dibattere sulle finalità del rito. Non pochi interpreti sono stati sviati, al pari di Anna, dal fine dichiarato (478-479), finendo per credere che Didone intenda davvero riconquistare l'amore di Enea con la magia. Ma le sue dichiarazioni – lo dice il narratore (477) – sono intenzionalmente ingannevoli: la pira servirà di fatto a cremare il cadavere della regina¹⁵⁸ e contemporaneamente a celebrare un funerale simbolico di Enea¹⁵⁹. D'altro canto, ridurre tutto il rito a una semplice messa in scena è forse riduttivo. Un'ipotesi che gode di ampio consenso è che quello officiato da Didone con l'aiuto della sacerdotessa sia un rituale distruttivo, sigillato dal suicidio che segue la maledizione agli Eneadi e ai Romani (4.607-629): Enea 'brucerà' come brucia il suo feticcio sul rogo¹⁶⁰. Ma altre interpretazioni restano possibili¹⁶¹, e in ogni caso l'episodio sembra resistere ostinatamente a qualsiasi lettura univoca¹⁶². L'aspetto su cui vorrei insistere è lo scarto tra la finzione (il fine dichiarato del rito) e la realtà (il suicidio e il fine ultimo della pira). Il primo dei due esiti prospettati ad Anna (478-479 *uiam ... quae mihi reddat eum ... amantem*) coincide in effetti con il fine *reale* del rito eseguito nell'ottava ecloga¹⁶³. Per questo è interessante riflettere sull'effetto causato dall'interferenza del testo. Inconsapevolmente, infatti, Didone ordisce anche un inganno intertestuale: Anna – se avesse letto l'ecloga – e i lettori – se la ricordano – sono portati a credere che le cose si svolgeranno proprio come nel canto di Alfesibeo, dove, tra l'altro, il rito va apparentemente a buon fine. L'intertesto bucolico crea quindi un effetto di superficie, illusorio, che non corrisponde al vero. Nel momento stesso in cui Didone chiede alla sorella di aiutarla ad allestire la pira, Anna si trova, nuovamente, nel ruolo di Amarillide nell'ecloga (e di Testili in Teocrito), mentre Didone e la sacerdotessa si spartiscono quello dell'officiante. Al di là delle analogie funzionali, è soprattutto la fitta trama di richiami verbali ad alimentare nel lettore l'illusione di trovarsi nella stessa situazione evocata dall'ecloga.

Il repertorio di oggetti e ingredienti elencati da Alfesibeo si ritrova in buona parte nell'*Eneide*. Entrambi i riti si svolgono su più altari (74 *altaria circum* ~ 509 *stant arae circum*; 517 *altaria iuxta*), con la presenza fondamentale del fuoco (65, 80-83, 101, 105 ~ la pira funebre: 494-498; 504-505); l'acqua richiesta ad

l'obiettivo dichiarato di bruciare tutto; lei stessa poi li ricolloca *sul letto* (507-508 *super ... toro locat*), aggiungendovi l'*effigies* di Enea (sul significato di quest'ultima aggiunta, vedi sotto).

¹⁵⁸ L'inganno della pira (ma non il rito magico) è già nella versione del mito risalente a Timeo (*FGrH* IIIb, 566 F 82; cfr. Iust. 18.6.6-7).

¹⁵⁹ Goud, Yardley 1988. Cfr. Schiesaro 2008, 211. Vedi sotto.

¹⁶⁰ Resta fondamentale, a questo proposito, la trattazione di Tupet 1976, 232-266. Se si segue questa interpretazione, è interessante valorizzare i rapporti con l'*id.* 2 di Teocrito (cfr. Austin 1955, 149), dove il rito sembra in parte finalizzato a riportare indietro Delfi, in parte a fargli del male e a punirlo per il tradimento, coerentemente con la commistione di amore e rabbia che anima Simeta (Hopkinson 2015, 36; 2020², 165-166). Particolarmente eloquente è la minaccia finale di Simeta: se Dafni si mostrerà renitente, lo ucciderà con i *κακά φάρμακα* che conserva in una cesta (2.159-164), di cui sono eredi intertestuali le erbe di *ecl.* 8.95-96 e *Aen.* 4.513-514.

¹⁶¹ Cfr. da ultimo Silva 2021 (seguito da Costantini 2022), che propone di interpretarlo *anche* come un rito volto a provocare l'oblio (cfr. 497-498 *abolere ... monumenta*).

¹⁶² Bowie 1998, 74: «The meaning of the whole ritual ... is opaque».

¹⁶³ Mentre il secondo (*uel eo me soluat amantem*) da un lato lascia trasparire il vero fine (cfr. anche 638-639 *sacra ... perficere est animus finemque imponere curis*), dall'altro potrebbe alludere al motivo ingannevolmente addotto per la costruzione della pira nella versione del mito secondo Timeo: per «sciogliere» (~ *soluat*) i patti con il defunto marito, in vista di nuove nozze (*FGrH* IIIb, 566, F82 *σκηψαμένη τελετήν τινα πρὸς ἀνάλυσιν ὄρκων ἐπιτελέσειν*).

Amarillide (64 *effere aquam*) si trasforma nelle acque ‘infernali’ asperse dalla sacerdotessa (512 *sparserat et latices simulatos fontis Auerni*); Amarillide cinge gli altari di «morbide bende» (64 *molli cinge haec altaria uitta*), mentre Didone inghirlanda di cipresso la pira (506-507 *intenditque locum sertis et fronde coronat / funerea*)¹⁶⁴. In entrambi i riti si usa il trito di farro e sale (82 *molam* ~ 517 *mola*)¹⁶⁵ assieme ad erbe e veleni che ricordano Medea e la sua terra: nell’ecloga si tratta di ingredienti raccolti nel Ponto, che la donna ha ricevuto da Meri (95-96 *has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena / ipse dedit Moeris (nascuntur plurima Ponto)*); nell’*Eneide* si usano erbe raccolte al chiaro di luna con falcetti di bronzo (513-514 *falcibus et messae ad lunam quaeruntur aënis / pubentes herbae nigri cum lacte ueneni*; si noti la riscrittura paronomastica della clausola), uno strumento che, grazie a Macrobio (*Sat.* 5.19.7-11), sappiamo essere stato utilizzato da Medea allo stesso scopo nelle *Πιζοτόμοι* di Sofocle (fr. 534.7 Radt *χαλκείοις ... δρεπάνοις*)¹⁶⁶. Simile è l’insistenza sul numero magico del tre, tematizzata e tradotta iconicamente nelle iterazioni (73-75 *terna ... triplici ... ter ... numero deus impare gaudet*; 76-77 *necte tribus nodis ternos ... colores; necte ... necto* ~ 510-511 *ter ... tergeminos ... tria ...*). Prevedibilmente, in entrambi i casi si fa riferimento a Ecate (75 *deus* ~ 511) e si esaltano i poteri della magia (69-71; 97-99 ~ 487-491¹⁶⁷). Oltre alla ripresa di tutti questi elementi, va notata la risemantizzazione di due oggetti – e termini – bucolici, che ne riorienta e amplifica la valenza.

Dafni ha lasciato a casa dell’amante alcune *exuuiæ* (probabilmente vestiti)¹⁶⁸ come «pigni d’amore» – così, quanto meno, dal punto di vista di lei – che, sotterrati ritualmente alla soglia di casa, obbligheranno l’insolvente a fare ritorno (91-93 *has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit, / pignora cara sui, quae nunc ego limine in ipso, / Terra, tibi mando; debent haec pignora Daphnin* (8.91-93)¹⁶⁹. Anche Enea ha lasciato a Didone alcune *exuuiæ*, che il lettore scoprirà essere *Iliacae uestes* (648), assieme a una spada che le aveva donato e che lei in seguito utilizzerà per togliersi la vita (647 *non hos quaesitum munus in usus*)¹⁷⁰. Didone chiede ad Anna di collocare questi oggetti sulla pira, assieme al letto del loro ‘matrimonio’, perché siano distrutti dal fuoco (495-497 *arma uiri, thalamo quae fixa reliquit / impius, exuuiasque omnis lectumque iugalem, / quo periit*¹⁷¹; cfr. 507 *exuuias ensemque relictum*). La ripresa del sostantivo bucolico non è una ripetizione inerte. Come ha notato Basto, l’accostamento tra le *exuuiæ* e la spada attiva per associazione, nel primo termine, il significato classico di «spoglie di guerra» (*OLD* s.v., 1), evocando l’immagine di un trofeo militare

¹⁶⁴ Cfr. anche 8.78 *Veneris’ dic uincula necto* ~ 4.518 *unum exuta pedem uinclis, in ueste recincta*, su cui cfr. Scarcia 1991, 232-241.

¹⁶⁵ Al verso 517 la tradizione è divisa tra *mola* (Fpwγ, Serv.) e *molam* (MPwγ, GL 5.477.23, Serv. Dan. *ad loc.* e *ad ecl.* 8.82). Sul punto cfr. Pease 1935, 429.

¹⁶⁶ Sul frammento, cfr. Radt 1999, 410. Ovidio restituirà i falcetti a Medea in *met.* 7.227.

¹⁶⁷ Notevole l’insistenza su *carmina ... carminibus ... cantando* (69-71) ~ 487 *carminibus*. La clausola di 491 *descendere montibus ornos* (= 6.182 *montibus ornos*) riprende *ecl.* 6.70 *cantando rigidas deducere montibus ornos*, riferita ai poteri ‘orfici’ del canto esiodeo: poesia e magia hanno sulla natura gli stessi effetti. Cfr. inoltre *georg.* 2.111 *montibus orni*, all’inizio di una sezione dove figurano anche gli Etiopi (120 *Aethiopum* ~ *Aen.* 4.481 *Aethiopum*), l’Oceano (122 *Oceano* ~ 480 *Oceani*) e i veleni delle matrigne con i loro antidoti (128-130; il verso 129 è interpolato da *georg.* 3.283, dal passo sull’ippomane: vedi sotto).

¹⁶⁸ Ma il termine, vago, potrebbe indicare qualunque oggetto personale (*OLD* s.v., 1b), oltre che capelli o peli (*ThLL* s.v. 5.2.2129.67-77), tipici ingredienti magici. Etimologicamente *exuuiæ* sono ciò di cui ci si «sveste» o ci si «spoglia» (*exuo*): Ernout, Meillet 2001⁴, 207. In Theocr. *id.* 2.53-54 Simeta usa un lembo del mantello di Delfi.

¹⁶⁹ Sul lessico giuridico nel passo, cfr. Cucchiarelli 2023, 422.

¹⁷⁰ Silio la interpreta come un vero e proprio pegno d’amore: Sil. 8.149 *ensem Dardanii quaesitum in pignus amoris*. Sulle spade menzionate in *Aen.* 4, cfr. Basto 1984.

¹⁷¹ Nel perfetto potrebbe esserci un ricordo di 8.41 *ut uidi, ut peri, ut me malus abstulit error!*.

allestito con gli oggetti sottratti al nemico sconfitto¹⁷². Inoltre, Lyne ha proposto di identificare queste *exuuiæ* (496, 507) e *uestes Iliacæ* (648) con gli abiti, appartenuti a Elena, di cui Enea ha fatto dono a Didone appena giunto a Cartagine (1.648-652). Se questa interpretazione coglie nel segno, le *exuuiæ* sulla pira di Didone sono *veramente* spoglie di guerra, cioè oggetti sopravvissuti alla distruzione di Troia: *munera ... Iliacis erepta ruinis* (1.647)¹⁷³. Contestualmente, attira l'attenzione la scelta di *arma uiri* per designare ciò che al verso 507 (e poi 646) si scoprirà essere 'solo' una spada. Difficile pensare a un plurale poetico che casualmente riecheggia l'*incipit* del poema: sul rogo in cui distruggerà gli oggetti di Enea, Didone vuole bruciare anche l'*Eneide*¹⁷⁴.

A questi oggetti Didone aggiunge personalmente una *effigies* di Enea (508 *effigiemque toro locat*). Nell'ottava ecloga, invece, l'officiante porta per tre volte attorno all'altare una *effigies* di Dafni (74-75 *ter ... hanc altaria circum / effigiem duco*). La ripetizione della stessa parola ha indotto molti interpreti, seguendo il Servio Danielino, a ritenere che l'oggetto e la sua funzione nei due riti si equivalgano; che si tratti, cioè, di un pupazzo o di una statuetta da utilizzare in un rito di magia erotica, al fine di riavere Enea¹⁷⁵. Ma anche in questo caso la ripetizione non è inerte. Come hanno dimostrato Goud e Yardley, quando colloca l'*effigies* sul *torus*, sopra una pira inghirlandata di «fronde funeree», Didone sta riproducendo l'uso romano di ardere immagini di cera con le fattezze dei defunti, come avvenne ad esempio nel funerale di Cesare (App. *BC* 2.147); Didone sta insomma preparando una cremazione simbolica di Enea, in cui l'*effigies* sostituisce il cadavere¹⁷⁶.

Questi ultimi due casi – la *exuuiæ* e l'*effigies* – esemplificano bene il processo di risignificazione a cui è sottoposto l'intero episodio bucolico. Il fine, trasparente, che il rito aveva nell'ecloga corrisponde solo a *uno* dei significati attribuibili al rito di Didone; più precisamente, al suo significato *apparente*. Non c'è da stupirsi che Anna, e con lei molti lettori, sia rimasta ingannata da questa riscrittura.

La novità del rito, del resto, è suggerita anche dal narratore: *non tamen Anna nouis praetexere funera sacris / germanam credit* (500-501). L'aggettivo *nouis* è stato variamente glossato¹⁷⁷. Non escluderei che marchi anche la novità di questo episodio sia rispetto al racconto mitico nella versione di Timeo (dove

¹⁷² Basto 1984, 338.

¹⁷³ Lyne 1987, 22-23, insistendo sull'immaginario della *militia amoris* e della 'vittoria erotica'. Cfr. anche Baraz 2009, 324 n. 33.

¹⁷⁴ Cfr. Mac Góráin 2018, 437-438.

¹⁷⁵ Serv. Dan. *Aen.* 4.508 (*idem* Serv. *ecl.* 8.75); cfr. e.g. Pease 1935, 416; Paratore 1947 e 1978b *ad loc.*; Austin 1955, 151; Williams 1972, 378; Pitts 2014, 781a; Cucchiarelli 2023, 417.

¹⁷⁶ Goud, Yardley 1988. Cfr. Schiesaro 2008, 210-211; Fratantuono, Smith 2022, 723. Faraone 1989 identifica la *effigies* di *ecl.* 8.75 con la *cera* (interpretata come una statuetta di cera) menzionata al verso 80 in abbinamento all'argilla (*limus ut hic durescit et haec ut cera liquescit / uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore*); i due materiali rappresenterebbero due distinte statuette, la prima con le fattezze di Dafni, la seconda con quelle della donna innamorata, che arderanno nello stesso fuoco (così già il Serv. Dan. *ad loc.*: «*se de limo facit, Daphnidem de cera*»; cfr. Hor. *sat.* 1.30-33). Se questa interpretazione coglie nel segno (*contra*: Katz, Volk 2006; Cucchiarelli 2023, 418), le analogie con l'*Eneide* sono notevoli: Didone fa allestire una pira che arderà, *uno eodemque igni*, sé stessa e un feticcio di Enea.

¹⁷⁷ E.g. Serv. Dan. *ad loc.*: «*NOVIS pro inusitatis et malis et per hoc magicis*» (= Pease 1935, 412); Williams 1972, 378: «strange rites»; Fratantuono, Smith 2022, 715: «Novel, in the sense that conservative Roman religion would find suspicious and worthy of condemnation».

Didone fa, sì, ingannevolmente allestire una pira, ma senza ricorso alla magia)¹⁷⁸ sia rispetto all'intertesto bucolico: Didone riscrive una nota scena di magia, attribuendole un significato nuovo e ingannevole¹⁷⁹.

Prima di concludere, vale la pena di soffermarsi su un ultimo dettaglio: l'ippomane, menzionato con una perifrasi ai versi 515-516 (*quaeritur et nascentis equi de fronte reuulsus / et matri praereptus amor*). Secondo Aristotele, si chiama ippomane (ἵππομανές) sia un liquido secreto dalla vagina delle cavalle sia un'escrescenza sulla fronte dei puledri neonati, che le madri prontamente strappano e ingeriscono assieme alla placenta; entrambe le sostanze erano molto ricercate dalle incantatrici per la preparazione di filtri¹⁸⁰. Nell'*Eneide* l'ippomane figura come escrescenza, nelle *Georgiche* come la secrezione delle cavalle ingravidate dai venti (3.280-283)¹⁸¹:

hic demum, hippomanes uero quod nomine dicunt
pastores, lentum destillat ab inguine uirus,
hippomanes, quod saepe malae legere nouercae
miscueruntque herbas et non innoxia uerba.

Considerati assieme, i due passi virgiliani ricompongono il 'dittico' aristotelico e rivelano implicazioni significative. Oltre a valorizzare l'etimologia del nome (*uero ... nomine*)¹⁸², le *Georgiche* insistono sulla trasformazione del liquido, mescolato a erbe e «parole nocive», in filtro velenoso¹⁸³. Alle «incantatrici» di cui parla Aristotele (*HA* 572a23 αἱ περὶ τὰς φαρμακείας; 577a13 αἱ φαρμακίδες; 605a3-8 ὑπὸ γυναικῶν καὶ τῶν περὶ τὰς ἐπιδόξας) Virgilio sostituisce le «malvage matrigne», introducendo un risvolto incestuoso che subito evoca il paradigma di Fedra¹⁸⁴. Anche nel rito dell'*Eneide* l'ippomane (515-516) è accostato alle erbe velenose (513-514), con le quali, si immagina, sarà mescolato. L'allusione è significativa anche in termini strutturali. I quattro versi sull'ippomane (3.280-283) concludono la prima metà del terzo libro (che conta 566 versi) e al contempo la sezione dedicata al furore erotico. Il filtro velenoso che le matrigne preparano manipolando l'ippomane rappresenta quindi il «simbolo finale degli effetti funesti dell'eros»¹⁸⁵. Menzionato tra gli ingredienti del rito magico in *Aen.* 4, l'ippomane allude retrospettivamente ai versi conclusivi di una

¹⁷⁸ Vedi n. 158. Un valore analogo ha *nouus* in 1.657-658 *At Cytherea nouas artes, noua pectore uersat / consilia*, dove marca anche la novità intertestuale delle trame di Venere: Barchiesi 2021, 450.

¹⁷⁹ *Nouis ... sacris* (500) si spartisce con 493 *magicas ... artis* l'eredità intertestuale di *ecl.* 8.66 *magicis ... sacris*: un ulteriore contatto verbale tra i due testi, a maggior ragione significativo se si considera che *ecl.* 8.66 è la prima attestazione nota dell'aggettivo *magicus* (Cucchiarelli 2023, 414). *Praetexere* (500) è del resto un verbo che ben si presta a designare un inganno 'testuale' e verbale, qual è in fondo quello di Didone. Anche in 4.172 (*coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam*) si tratta, dopotutto, di parole e del loro significato.

¹⁸⁰ *HA* 572a19-22; 577a8-14; 605a3-8. Per le fonti sull'ippomane cfr. Pease 1935, 426-429 (spec. *Plin. nat.* 8.165 e 28.180-181).

¹⁸¹ Sul passo, cfr. Pieri 2011, 115-124.

¹⁸² Oltre all'etimologia greca (*hippos* + *mania*), Jacobson 1982 (seguito da Thomas 1988, II, 97; Thomas 2014; O'Hara 2017², 77, 94, 277-278) ne ipotizza una seconda, ibrida: *destillat* glosserebbe -*mānes*, secondo l'equivalenza *destillo* = *māno*. Ma cfr. le obiezioni di Traina 2003a, 58.

¹⁸³ Sfruttando la bivalenza semantica di *uirus* («secrezione» ma anche «veleno»): Traina 2003a, 58; Pieri 2011, 120. Sul rapporto con *Lucr.* 4.1058-1060, cfr. Hardie 1986, 164-165; Pieri 2011, 116-117.

¹⁸⁴ Cfr. Pieri 2011, 119-120; Starnone 2021, 232-234. Avvelenatrici sono anche le *saeuae ... nouercae* di *georg.* 2.128.

¹⁸⁵ Traina 2003a, 58, sottolineando che il «tetrastico excipitario» è l'esito coerente dell'intera sezione.

sezione di estrema rilevanza – tematica, ideologica, intertestuale – per la storia di Didone: una sezione che contiene, non da ultima, la storia di Ero e Leandro (§3.1)¹⁸⁶.

L'ippomane compare anche in Teocrito, che si discosta però da Aristotele. Nel secondo idillio l'ippomane è una pianta che cresce sui monti dell'Arcadia (2.48 ἵππομανές φυτόν ἐστὶ παρ' Ἀρκάσι), per la quale cavalle e puledre «impazziscono» (48-49 ... τῷ δ' ἐπὶ πάσαι / καὶ πῶλοι μαίνονται ἀν' ὄρεα καὶ θοαὶ ἵπποι); Simeta si augura che Dafni torni da lei, «come impazzito» (μαينوμένῳ ἔχελος), al pari di quelle cavalle¹⁸⁷. A questa similitudine il canto di Alfesibeo ne sostituisce un'altra: quella di una giovenca sfinita dalla ricerca di un *iuuencus* (8.85-89), modellata sul celebre passo lucreziano della madre che cerca disperatamente il suo vitellino, immolato in un sacrificio (Lucr. 2.355-365), cui si aggiunge un altro intertesto epicureo, il *De morte* di Varro¹⁸⁸. Della similitudine virgiliana sono possibili due letture: vi si può ritrovare l'angoscia di una madre che ha perduto il figlio, come nel *De rerum natura*; oppure vi si può riconoscere lo stimolo erotico che induce l'animale a uno sfiancante inseguimento¹⁸⁹. I termini sono sufficientemente indefiniti da permettere entrambe le interpretazioni, che comunque si assimilano nell'augurio dell'incantatrice (85-89 *talis amor Daphnin qualis ... talis amor teneat* ...). La sovrapposizione tra i due tipi di amore è un'altra importante e problematica eredità intertestuale dell'*Eneide*. L'ingrediente maneggiato da Didone in un rito che vuole apparire di magia erotica – ingrediente omonimo ma non identico al liquido raccolto dalle matrigne nelle *Georgiche* – è, alla lettera, l'«amore strappato» dalla fronte di un puledro e «sottratto a sua madre» (*reuulsus / et matri praereptus amor*)¹⁹⁰.

A conclusione del rito, Didone, pronta a morire, chiama a testimoni gli dèi e le stelle (519-521). La situazione e le parole ricordano l'inizio del canto di Damone, quando il pastore suicida invoca per l'ultima volta Lucifero, l'astro del mattino, e gli dèi ai quali si era vanamente appellato come garanti¹⁹¹:

¹⁸⁶ Vedi sopra, n. 19, sull'allusione a *georg.* 3.243 *pecudes pictaeque uolucres* in *Aen.* 4.525. Non ho modo di discutere qui le implicazioni, fondamentali, del rapporto con Lucrezio. Sui tratti epicurei di Didone, cfr. §7, n. 7 (in relazione al canto di Iopa). Sul rapporto tra Didone e il mondo delle api, estranee al sesso, ritratto in *georg.* 4, vedi §6.1.

¹⁸⁷ Anche qui con enfasi etimologica (μαίνονται ... ἵπποι). Sull'ippomane come pianta, cfr. le testimonianze greche raccolte da Gow 1952², II, 45. Serv. *georg.* 3.280 riconduce la tradizione a «Esiòdo» («scit lectum esse apud Hesiodum ...») e ritiene che *uero* ... *nomine* corregga l'etimologia botanica di Teocrito (alla cui opera potrebbero alludere *pastores* [281] e *herbas* [283]: Thomas 1988, II, 95). Prevedibilmente, la questione ha attirato l'attenzione degli esegeti antichi. Due scolii (2.48/49a e 48/49c, pp. 280-281 Wendel) correggono Teocrito appellandosi all'autorità di Aristotele (cfr. n. 180) e Teofrasto (cfr. fr. 175 Wimmer). Virgilio, che segue Aristotele sia in *georg.* sia in *Aen.*, potrebbe aver reagito a questa critica.

¹⁸⁸ Sappiamo da Macr. *Sat.* 6.2.20 che *ecl.* 8.88 riprende Varius fr. 4.6 Blänsdorf = Courtney (la similitudine della cagna cretese che insegue una cerva). Il primo emistichio di 8.87 ripete inoltre Lucr. 2.30 = 5.1393.

¹⁸⁹ Starnone 2021, 231-232. La prima possibilità è sostenuta e.g. da Bernardi Perini 2002 e da Cucchiarelli 2023, 420-421, che respinge la seconda pur riconoscendo l'analogia tra l'errare della *bucula* e quello di Coridone (*ecl.* 2.4, 15) e Pasifae (6.52) per amore.

¹⁹⁰ Starnone 2021, spec. 231-234. In Aristotele non è esplicito il nesso tra l'ippomane e l'amore materno. Plin. (*nat.* 18.165 (citato da Serv. *Aen.* 4.516 assieme a Iuv. 6.616) specifica che, qualora la cavalla non divori subito l'escrescenza, rifiuterà il latte al puledro.

¹⁹¹ Un'invocazione alla luna e alle stelle conclude il secondo idillio di Teocrito (2.165-166). Come nota La Penna 1982, 29, il canto di Damone comincia temporalmente dove termina quello di Simeta.

eccl. 8.17-20

Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alnum,
coniugis indigno Nysae deceptus amore
dum queror et diuos, quamquam nil testibus illis
profeci, extrema moriens tamen adloquor hora.

Aen. 4.519-521

testatur moritura deos et conscia fati
sidera; tum, si quod non aequo foedere amantis
curae numen habet iustumque memorque, precatur.

Segue il notturno e il monologo di Didone (522-553), modellati sulla celebre notte insonne di Medea nelle *Argonautiche*, indecisa se aiutare Giasone, togliersi la vita o sopportare in silenzio la propria angoscia (Ap. Rh. 3.744-801)¹⁹². Ma anche Teocrito offre un interessante termine di confronto. È il silenzio notturno che fa da sfondo al rito magico (*id.* 2.38-41):

ἡνίδε σιγῇ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἄηται·
ἀ δ' ἐμὰ οὐ σιγῇ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία,
ἀλλ' ἐπὶ τήνῃ πᾶσα καταίθομαι ὅς με τάλαιναν
ἀντὶ γυναικὸς ἔθηκε κακὰν καὶ ἀπάρθενον ἡμεν¹⁹³.

Oltre al contrasto, tipico, tra la quiete della natura e il tumulto interiore (38-39), che corrisponde *in parvo* a quello di Didone (522-532), è significativa la preoccupazione matrimoniale della protagonista. Simeta, che sperava di diventare la legittima sposa (γυνή) di Delfi, si ritrova abbandonata e in disgrazia¹⁹⁴. Anche Didone si immaginava legittima moglie di Enea e ora, se anche lo volesse, non potrebbe risposarsi, come lei stessa riconosce all'inizio del suo monologo: *'en, quid ago? rursusne procos inrisa priores / experiar, Nomadumque petam conubia supplex, / quos ego sim totiens iam dedignata maritos?'* (534-536)¹⁹⁵. Didone si trova doppiamente nella condizione di ἀντὶ γυναικὸς: perché abbandonata da Enea, e perché ha rotto il patto di vedovanza con Sicheo. Allo stesso tempo, il disprezzo con cui ha trattato gli antichi pretendenti (534 *inrisa*; 536 *dedignata*; cfr. 436 *despectus Iarba*) la assimila a Nisa, la donna amata dal pastore dell'ottava ecloga, che, dopo aver disprezzato tutti (8.32 *dum despicias omnis*), si trova a sposare un uomo indegno di lei.

Didone si suicida all'alba, dopo aver visto la flotta troiana allontanarsi sul mare. Muore, dunque, nella stessa ora in cui si tolgono la vita sia Ero (§3.1) sia il pastore dell'ecloga, che invoca Lucifero sul fare del giorno (8.17 *Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alnum*) e subito dopo si getterà in mare, dall'alto di un monte che è anche una specola (58-60 *omnia uel medium fiat mare. uiuite siluae: / praeceps aërii specula de montis in undas / deferar*)¹⁹⁶, proprio come l'osservatorio di Didone, sulla rocca di Cartagine (586 *e speculis*).

¹⁹² Nelis 2001, 166-167. Cfr. anche La Penna 1982, 31.

¹⁹³ [«Ecco, tace il mare, tacciono i venti, / ma non tace la mia pena dentro il mio cuore; / tutta ardo per lui, che di me misera / ha fatto una donna perduta, non più vergine, invece che sposa» (trad. B. M. Palumbo Stracca)].

¹⁹⁴ Su κακὰν cfr. Gow 1952², II, 44: «appears to mean *wretched, accursed* The sense *infamis* or *impudica* seems inapposite, unless indeed Simaetha is seeing herself as others will see her».

¹⁹⁵ Commentando *coniugis* di *eccl.* 8.18, Servio cita *Aen.* 4.536.

¹⁹⁶ In Theocr. *id.* 3.25-26 il capraio minaccia di gettarsi dal punto di osservazione di un pescatore (senza riferimenti all'alba).

Nel suicidio si risolve l'allineamento intertestuale con il pastore, che aveva cominciato a profilarsi al momento della scoperta dei preparativi (4.292). Ancora un'eco di *ecl.* 8.20 *extrema moriens tamen adloquor hora* risuona nell'ultima preghiera di Didone (4.621 *haec precor, hanc uocem extremam cum sanguine fundo*)¹⁹⁷ e, con una 'coda' estremamente significativa, nelle ultime parole che Enea rivolge a Didone negli inferi (6.466 *quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est*)¹⁹⁸. La morte di Didone, già prospettata come «estremo dono» con le stesse parole del pastore (429; 435-436), giunge ora, all'alba, in termini che di nuovo alludono alla fine del canto di Damone. Come una parentesi tra questi due punti estremi, Didone inscena – ingannevolmente – e riscrive – con esito tragico – il rito evocato da Alfesibeo. Il binomio di amore e morte, associato alla magia nel dittico dell'ottava ecloga, si rinnova così nel quarto libro dell'*Eneide*.

Per concludere, merita ancora qualche parola il carattere di *mise en scène* di queste allusioni. Cartagine, lo abbiamo visto, è uno spazio teatrale, e l'ottava ecloga impiega tecniche e temi propri della tragedia: il canto di Damone ripete, e anzi *rappresenta*, il monologo tragico di un suicida¹⁹⁹, mentre Alfesibeo prosegue il dialogo con il mimo inaugurato da Teocrito²⁰⁰. Per questa sua drammaticità intrinseca, oltre che per la specifica rilevanza dei temi svolti, l'ottava ecloga si prestava in modo particolare ad essere 'rappresentata' a Cartagine. D'altro canto, la vita di Donato riferisce che, durante la vita di Virgilio, le *Bucoliche* furono ripetutamente recitate, forse anche in forma drammatica, in teatro (*VSD* 26 *Bucolica eo successu edidit, ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur*). Può darsi che a contribuire alla fortuna scenica delle sue opere ci sia stata anche Volumnia Citeride, la famosissima mima amata e cantata da Gallo sotto il nome di Licoride²⁰¹. Possiamo facilmente immaginare che il pubblico di Virgilio ascoltasse e vedesse rappresentate le *Bucoliche*, in particolare l'ottava ecloga²⁰², negli stessi teatri dove rivivevano le trame della tragedia e della commedia. Sicuramente, questo avviene sulle scene di Cartagine.

¹⁹⁷ Serv. *ecl.* 8.20 accosta i *nouissima uerba* di Didone in 4.650.

¹⁹⁸ Parole che inoltre rovesciano 4.429 *'quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti'* (cfr. Moskalew 1982, 158-159; Casali 1999, 116 n. 22), che a sua volta, come abbiamo visto, allude a *ecl.* 8.60 *extremum hoc munus morientis habeto*. Sull'incontro agli inferi, vedi §2.2.2.

¹⁹⁹ La Penna 1982, 27: «Damone non solo svolge l'ultimo canto del pastore suicida per amore, ma in una certa misura lo *rappresenta*», alludendo «a un'identificazione del cantore col suo personaggio» in un «giuoco fra scena e realtà»; la cornice temporale extradiegetica (8.14-15) coincide con quella intradiegetica (8.17). Osservo a margine, a conferma di questa assimilazione, che non pochi studiosi chiamano «Damone» il pastore suicida.

²⁰⁰ Sui rapporti di *id.* 2 con Sofrone (in particolare il mimo Ταὶ γυναικες αἱ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελάειν, fr. 3-9 K-A; Rusten, Cunningham 2002³, 294-303 gli ascrivono altri frammenti), già segnalati negli scolii, cfr. Gow 1952², II, 33-35; Hopkinson 2020², 165. È possibile che anche alcuni dettagli di *ecl.* 8 alludano direttamente Sofrone: Lavagnini 1935; Ingallina 1987, 311b; Cucchiarelli 2023, 415. Sulla 'testualizzazione' delle convenzioni drammatiche del mimo nelle *Bucoliche*, cfr. Höschele 2013, spec. 57-58.

²⁰¹ Secondo l'aneddoto riportato da Serv. *ecl.* 6.11 sulla sua *performance* teatrale della sesta ecloga. Al netto del contestuale aneddoto sull'incontro tra Cicerone e Virgilio (su cui cfr. Campodonico 2024-2025, 161-162 con bibl.), può essere che la notizia abbia un nucleo fattuale: Wiseman 1985, 128; Panayotakis 2008, 190-195; Lada-Richards 2019. *Contra*: e.g. Höschele 2013, 56. Sulle rappresentazioni sceniche delle *Bucoliche* cfr. inoltre Highet 1974; Horsfall 1995a, 17 e 1995c, 249-252; Kohn 2000; Cucchiarelli 2021, 213 e 2023, 11 con n. 26. L'aneddoto riferito da Materno in Tac. *dial.* 13.2 (*auditis in theatro Vergilii uersibus*) non è esplicitamente riferito alle *Bucoliche* (Höschele 2013, 45), ma cfr. Panayotakis 2008, 195: «could he be referring to anything else but the *Eclogues*?».

²⁰² Sulle possibilità di *mise en scène* offerte da *ecl.* 8 cfr. Highet 1974, 24; Panayotakis 2008, 194.

4. CIRCE E LA CONTADINA: UNA METAMORFOSI NASCOSTA?

All'inizio del settimo libro dell'*Eneide* i Troiani stanno navigando verso il Lazio da Gaeta, dove hanno sepolto con i dovuti onori Caieta, nutrice di Enea. Al chiaro di luna sfiorano, senza fermarsi, le terre abitate da Circe (7.8-20):

adspirant aerae in noctem nec candida cursus
luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.
proxima Circaeae raduntur litora terrae, 10
diues inaccessos ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat **cantu**, tectisque superbis
urit odoratam nocturna in lumina cedrum,
arguto tenuis **percurrrens pectine** telas.
hinc exaudiri gemitus iraeque leonum 15
uincla recusantum et sera sub nocte rudentum,
saetigerique sues atque in praesepebus ursi
saeuire ac formae magnorum ululare luporum,
quos hominum ex facie dea saeua potentibus herbis
induerat Circe in uultus ac terga ferarum. 20

La maga è impegnata in un canto senza fine che risuona nel bosco circostante (12 *adsiduo* ... *cantu*); nel frattempo, brucia legno di cedro per illuminare la notte e tesse al telaio (12-14). Fuori, i versi degli animali feroci, un tempo uomini, tenuti prigionieri in gabbia (15-20)¹.

Il canto e la tessitura rievocano naturalmente il ritratto omerico di Circe (*Od.* 10.220-223, 226-228, 254-255), che Virgilio ibrida con quello di Calipso (*Od.* 5.59-62), due figure associate già nell'*Odissea* – tra le molte somiglianze, entrambe «vanno e vengono al telaio», ἵστων ἐποιομένης (5.62 = 10.222, 254) – così come nella successiva tradizione letteraria². Dal ritratto di Calipso, in particolare, deriva la menzione del cedro (*Od.* 5.59-60 ὀδμῇ / κέδρου τ' εὐκείτοιο), un dettaglio che contribuisce alla malia sensoriale della scena, e dello strumento impiegato per la tessitura: una spola d'oro in mano a Calipso (*Od.* 5.62 χρυσείῃ κερκίδι), un «pettine dal suono acuto» o «melodioso» nel telaio di Circe (*Aen.* 7.14 *arguto* ... *pectine*)³.

¹ Nell'*Odissea* gli animali appaiono del tutto ammansiti: cfr. Bettini, Franco 2010, 220-226, con il riferimento alla realtà dei giochi circensi e la possibile connessione etimologica tra Circe e il *circus*.

² Bettini, Franco 2010, 101 e 118; Kyriakidis 1998, 109.

³ Difficile scegliere tra le due accezioni dell'aggettivo (rispettivamente *OLD* s.v., 1 e 2). L'immagine virgiliana si iscrive in una fortuna tradizione che attribuisce allo strumento della tessitura una «voce» e un «canto»: per la storia di questa immagine, attestata già nella tragedia greca di quinto secolo, cfr. Rosati 2011. Sulle componenti e il funzionamento del telaio antico cfr. Horsfall 2000, 56.

L'associazione tra Circe e la «spola» di Calipso è facilitata da un'etimologia già antica che riconduce Κίρκη a κερκίς⁴.

A questi due passi omerici allude anche il primo libro delle *Georgiche*, nel passo sui lavori che è opportuno svolgere di notte o all'alba (1.287-296):

Multa adeo gelida melius se nocte dedere
aut cum sole nouo terras inrorat Eous.
nocte leues melius stipulae, nocte arida prata
tondentur, noctes lentus non deficit umor. 290
et quidam seros hiberni ad luminis ignes
peruigilat ferroque faces inspicat acuto;
interea longum **cantu** solata laborem
arguto coniunx percurrit pectine telas
aut dulcis musti Volcano decoquit umorem 295
et foliis undam trepidi despumat aëni.

I versi 291-296 ritraggono una coppia di sposi intenti al lavoro durante una notte d'inverno, all'interno della loro abitazione, a lume di candela (291): il marito intaglia il legno per ricavarne fiaccole (292); nel frattempo la moglie canta mentre tesse al telaio o cuoce il mosto in un paiolo (293-296).

I due passi sono evidentemente in dialogo. Identica, innanzitutto, è la cornice temporale: a differenza di Omero e di Apollonio, dove l'incontro con Circe avviene in pieno giorno⁵, Virgilio fa sì che il passaggio dei Troiani presso il Circeo avvenga di notte (8-9; 13); l'alba sorgerà, pochi versi dopo, quando giungeranno alla foce del Tevere (25-26). Il passaggio di Enea avviene dunque in un tempo sospeso tra la notte fonda e l'alba, eccezionale per la navigazione⁶, che corrisponde al carattere geograficamente liminale di questo spazio – storico confine meridionale del *Latium vetus*, il Circeo rappresenta infatti l'ultimo confine tra la Grecia e l'Italia⁷ – e al carattere testualmente liminale di questo episodio, che prelude al proemio al mezzo (vedi sotto).

Notte e alba sono i riferimenti temporali anche delle *Georgiche* (287-292). La ripresa quasi letterale di *georg.* 1.294 *arguto coniunx percurrit pectine telas* in *Aen.* 7.14 *arguto tenuis percurrens pectine telas* istituisce un'evidente connessione tra i due passi: Circe ripete, o forse continua, come vedremo, il canto dell'anonima contadina. A parte il mutamento di *percurrit* in *percurrens*, l'unica variazione significativa interessa *coniunx* (*georg.*) che diventa *tenuis* (*Aen.*), a qualificare *telas*, i «fili dell'ordito», dando esito a un esametro aureo che chiude la sequenza dei versi 10-14. Con *tenuis* Virgilio traduce uno degli epiteti che l'*Odissea* riferisce, per via di paragone, ai tessuti di Circe (οἶα θεάων / λεπτὰ τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται);

⁴ Kyriakidis 1998, 135 n. 115; Rosati 2011, 79; Aresi 2017, 76 n. 171.

⁵ Hom. *Od.* 10.187; Ap. Rh. 4.670.

⁶ Horsfall 2000, 52.

⁷ Cfr. Aresi 2017, 47-51; Simon 2011, 126-132 spec. sulla Circe ovidiana come «personnage liminaire, de transition».

al contempo, evoca un aggettivo, λεπτός, centrale nella poetica callimachea⁸. Paradossalmente, più ci si avvicina alla Circe omerica, più si ha a che fare con qualcosa di estremamente ‘alessandrino’. Al contempo, *tenuis* potenzia la trama fonica del verso, che insiste sui suoni di dentale e labiale (*t* e *p*) e soprattutto istituisce un’allitterazione sillabica con l’ultimo lessema del verso (*arguto tenuis percurrrens pectine telas*); la doppia allitterazione (*te- pe- pe- te-*) ha l’evidente effetto di riprodurre il suono del telaio all’opera⁹. La riscrittura restringe inoltre la valenza di *arguto*: in *georg.* 1.293-294 è possibile riferire l’aggettivo sia a *pectine*, nello stesso verso (*arguto coniunx percurrit pectine telas*), sia a *cantu* nel verso precedente (*interea longum cantu solata laborem / arguto ...*); quest’ultima è anzi l’associazione che viene istintivo istituire seguendo la costruzione progressiva del senso durante la lettura, prima di arrivare a *pectine*. Come è stato notato, il nesso effimero *cantu ... arguto* rappresenta un’ulteriore allusione all’attività di Circe, che in *Od.* 10.254 «cantava con voce acuta», λίγ’ ἄειδεν¹⁰. La riscrittura comporta la perdita della bivalenza (*arguto* non si può che riferire a *pectine*) e non a caso qualifica *cantu*, al verso 12 con un altro aggettivo (*adsiduo*), che recupera dalle *Gergiche* l’idea della lunga durata (*georg.* 1.293 *longum ... laborem*).

Circumnavigare il monte Circeo significa non solo evitare il pericoloso incontro con Circe, ma anche scongiurare il rischio di ripetere l’*Odissea*. Questo in un punto estremamente sensibile del poema, cioè l’inizio della seconda esade, dove digressioni odissiache oramai non sono più ammesse: è il tempo della guerra in Lazio e della nuova *Iliade*, come annuncerà, pochi versi dopo, il proemio al mezzo (7.37-45)¹¹, che sancisce l’accettazione dell’impegno epico e il superamento del veto callimacheo che un tempo aveva impedito a Titiro di cantare *reges et proelia* (*ecl.* 6.3-8). Commentando la sostituzione di *coniunx* con *tenuis* in *Aen.* 7.14, Richard Thomas osserva che il verso risultante suona come una metafora per la produzione poetica alessandrina o neoterica, e ipotizza che ciò rappresenti un’attenuazione («palliation») dell’imminente rifiuto della componente tematica del programma callimacheo¹². Nella stessa direzione, Stratis Kyriakidis ha suggerito di riconoscere nella scena di Circe una serie di immagini che rimandano alla poetica di Callimaco: oltre all’immagine della tessitura come metafora della composizione poetica (fr. 25.5

⁸ Cfr. Thomas 1986, 66, cit. sotto. Secondo Kyriakidis 1998, 98-99, *tenuis* sostituisce μέγας in ἰστών ... μέγαν (*Od.* 10.222) e μέγαν ἰστών (10.254). Sull’immaginario callimacheo sotteso alle scene di filatura cfr. Rosati 1999.

⁹ Traina 2003b, 69, segnala appunto «la doppia allitterazione chiasmica, in funzione onomatopeica». Vedi §6.3. Ovidio sviluppa ulteriormente le potenzialità foniche del verso: *percurso puiunt insecti pectine dentes* (*met.* 6.58). Cfr. Barchiesi, Rosati 2024, 611. *A Silvia* di Leopardi reagisce ai rapporti che intercorrono tra *georg.* 1.294, *Aen.* 7.14 e *Ov. met.* 6.58, come mostrano in particolare i versi 21-22: «Ed alla man veloce / che percorrea la faticosa tela». Al posto di «percorrea» Leopardi aveva inizialmente scritto «percotea», «che incrementava nel verso il carico delle dentali, con accentuata e forse non cercata mimesi fonica», richiamando probabilmente *Ov. met.* 6.58 *percurso ... pectine* (Blasucci 2021, 67); la variante «percorrea» ricalca invece il virgiliano *percurrrens/percurrit* introducendo l’immagine del movimento continuo al telaio (si noti l’imperfetto durativo). *Silvia* che tesse (10 «all’opre femminili intenta») e in particolare il suo «perpetuo canto» (9) sono notoriamente ispirate al ritratto di Circe in *Aen.* 7 (12 *adsiduo ... cantu*), ma l’ambientazione domestica dell’idillio si avvicina piuttosto alla scena di *georg.* 1.293-294 (Blasucci 2021, 63 menziona l’«anticipazione» georgica). Come nota inoltre Rosati 2011, 80 n. 7, «faticosa distingue la condizione mortale della fanciulla dalla divina maga omerica, assimilandola piuttosto alla sposa delle *Georgiche*» (293 *longum ... laborem*).

¹⁰ Henkel 2010, 192-193; cfr. Kyriakidis 1998, 101-102.

¹¹ Harrison 2007b, §§27-28. Sullo ‘sfioramento’ (7.10 *raduntur*) del Circeo come *praeteritio* dell’episodio omerico, cfr. già Basto 1982 e Horsfall 1991, 71.

¹² Thomas 1986, 66.

Pfeiffer τὸν ... μῦθον ὑφαϊνόμενον), l'*adsiduius ... cantus* (12) di Circe sembra tradurre il celebre e discusso ἔναισμα διηνεχές (fr. 1.3)¹³, mentre *inaccessos ... lucos* (11) rimanderebbe alle altrettanto famose «strade non battute» (1.27-28 κελεύθους / ἀτρίπτους). La circumnavigazione del Circeo costituirebbe dunque una duplice *recusatio*: non solo del tema omerico e apolloniano dell'incontro con Circe, ma anche delle discussioni di poetica enunciate, in particolare, nel prologo agli *Aitia*¹⁴.

Parallelamente, John Henkel ha proposto una lettura metapoetica di *georg.* 1.291-296: in questi versi Virgilio avrebbe letteralizzato, trasponendole nella realtà agricola, una serie di metafore critico-letterarie con cui Callimaco, Leonida e poi Cinna avevano celebrato la composizione dei *Phaenomena*, frutto delle faticose veglie di Arato, successore didascalico di Esiodo e punto di riferimento per le *Georgiche*, specialmente nel primo libro¹⁵. Anche se non tutte le affermazioni di Henkel mi sembrano condivisibili¹⁶, è innegabile l'impressione di avere a che fare, anche qui, con un 'grappolo' di immagini callimachee¹⁷. A questi elementi si può forse aggiungere la menzione del legno di cedro in *Aen.* 7.13. Qualche anno dopo la composizione dell'*Eneide*, l'*Ars poetica* di Orazio fa riferimento a *carmina ... linenda cedro et leui seruanda cupresso* (331-332), e dunque all'olio di cedro in relazione a una poesia destinata a durare nel tempo¹⁸. Nei bracieri di Circe brucia legno di cedro, simbolo di una poesia eterna come il suo canto senza fine (*adsiduo ... cantu*)?

Oltre a vantare lignaggio omerico (*Od.* 5.60), il cedro rappresenta anche un'ulteriore persistenza georgica nell'*Eneide*. In *georg.* 3.414-420 Virgilio raccomanda infatti di bruciare *odoratam ... cedrum* – lo stesso nesso che occorre in *Aen.* 7.13 (*urit odoratam ... cedrum*)¹⁹ – per tenere lontani i serpenti velenosi dagli animali nelle stalle (3.414-420):

Disce et **odoratam** stabulis accendere **cedrum**
galbaneoque agitare grauis nidore chelydros. 415
saepe sub immotis praesepeibus aut mala tactu
uipera delituit caelumque exterrita fugit,

¹³ Ma proprio per questo, come nota Harrison 2007b, n. 34, il canto di Circe risulta anti-callimacheo.

¹⁴ Kyriakidis 1988, 90-117.

¹⁵ Henkel 2011. Cfr. Call. *epigr.* 27 Pfeiffer = AP 9.507 = 56 G-P (spec. 3-4 χαίρετε λεπταί / ῥήσιες, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης [Ruhknken : σύντονος ἀγρυπνία P]); Leon. AP 9.25 = 101 G-P (per il tema della fatica poetica cfr. spec. il verso 5 καμὼν ἔργον μέγα); Cinna *carm. frg.* 11 Blänsdorf, Courtney = 13 Hollis (spec. 1-2 *Arateis multum inuigilata lucernis / carmina*).

¹⁶ In particolare il tentativo (pp. 184-186) di spiegare *inspicat* (1.292) come riferimento alla costellazione della Vergine/Δίχχ, che tiene in mano la Spiga (Στάχυς, lat. *Spicum/Spica*: Arat. *Phaen.* 96-97; Cic. *Arat.* 16.6 S.).

¹⁷ Confrontando 1.295-296 con Ov. *met.* 8.641-650 (Filemone e Bauci), Thomas 1988, II, 118-119 sospetta un influsso dell'*Hecale*. Curiosamente, Kyriakidis 1988, 100 nega a *georg.* 1.294 la possibilità di una lettura metapoetica, a differenza di *Aen.* 7.14. La menzione di Lucifero come *Ēous* in 1.288 (con iniziale breve, un uso neoterico) contribuisce alla sofisticatezza della scena: il Danielino *ad loc.* cita in proposito la *Zmyrna* di Cinna: *te matutinus flentem conspexit Eous / et [te Hollis] flentem paulo uidit post Hesperus idem* (Cinna *carm. frg.* 6 Blänsdorf, Courtney = 10 Hollis).

¹⁸ L'immagine non è attestata prima di Orazio, ma si può senz'altro supporre che non fosse sconosciuta a Virgilio. Cfr. Brink 1971, 352: «its realistic character is Horatian (which does not prove Horatian origin)». L'immagine è poi ripresa in Ov. *trist.* 1.1.7, 3.1.13; Pers. 1.42; Mart. 3.2.7, 5.6.14, 8.6.14; Auson. *praef.* 5.13 Green = *epigr.* 1.13 Prete.

¹⁹ In *Aen.* 11.137 variato con *olentem ... cedrum*. Prima delle *Georgiche*, *odoratus* è attestato soltanto nel *De agri cultura* di Catone (8×); Horsfall 2000, 55 ipotizza che sia stato proprio Virgilio a introdurre l'aggettivo nella poesia 'alta'. Virgilio menziona alrhmenti il cedro solo in *georg.* 2.433, dove è accoppiato al cipresso.

aut tecto adsuetus coluber succedere et umbrae
(pestis acerba boum) pecorique aspergere uirus
fouit humum. ...

420

Circe brucia legno di cedro per illuminare la notte (*Aen.* 7.13 *nocturna in lumina*), ma ha anche molti animali, un tempo uomini, rinchiusi in stalle (*Aen.* 7.17 *in praesepebus* ~ *georg.* 3.416 *sub immotis praesepebus*); forse anche per questo rispetta il precetto delle *Georgiche*. Del resto, per Circe il rapporto con i serpenti è una questione di famiglia, data la sua parentela con Medea e, sul versante italico, con Angitia, la dea venerata dai Marsi (ma anche dai Sabini e dai Peligni), signora delle erbe e dei serpenti, che una certa tradizione voleva figlia di Eeta, dunque sorella di Medea e Circe (*Sol.* 2.28, citando *C. Coelius*, probabilmente l'annalista Gneo Gellio), un'altra ancora identificava con Medea (*Serv. Aen.* 7.750)²⁰.

L'aspetto più interessante del rapporto con le *Georgiche* resta però la sovrapposizione di Circe con l'anonima contadina del primo libro. Notava già Eduard Fraenkel che nella Circe virgiliana si sommano agli aspetti più pericolosi della maga omerica alcune tipiche virtù domestiche della moglie romana, notoriamente *domiseda* e *lanifica*²¹. Presentare la dea omerica con le stesse parole riservate alla *coniunx* contadina denuncia da un lato il tentativo di 'addomesticare' una figura minacciosa per l'integrità eroica dei Troiani, che, come osserva Laura Aresi, Virgilio iperfemminilizza e al contempo priva del ruolo di consigliera e aiutante che aveva invece nell'*Odissea*²². Allo stesso tempo, dal momento che nelle *Georgiche* la contadina è ritratta in coppia con il marito, l'allusione stimola a riempire con l'immaginazione il corrispondente 'vuoto' nell'*Eneide*. Odisseo racconta ad Alcino che Circe, come Calipso, era «desiderosa di averlo per marito», *λλαιομένη πόσιν εἶναι* (*Od.* 9.30 = 32); il suo soggiorno presso di lei, durato un anno intero, è dunque assimilabile a un matrimonio, come lo descriverà in effetti Ovidio²³. Enea potrebbe ora ricoprire il ruolo di quasi-marito, trovandosi a ripetere la tragica esperienza del *coniugium* con Didone²⁴. Ma le implicazioni matrimoniali dell'allusione sono significative soprattutto nella misura in cui coinvolgono il passato biografico di Circe secondo la stessa *Eneide*.

Proseguendo la lettura del settimo libro, scopriamo infatti che Circe è stata a tutti gli effetti una *coniunx*: la moglie di Pico, secondo re del Lazio e nonno dell'attuale regnante Latino. Di questo si rendono conto gli ambasciatori troiani – e con loro chi legge – quando, entrati nel palazzo di Latino (171 *Laurentis regia Pici*), hanno modo di ammirare una serie di statue che ritraggono i precedenti sovrani, scolpite, certo non casualmente, in legno di cedro (178 *antiqua e cedro*), la stessa essenza bruciata da Circe²⁵. L'ultima di queste ritrae Pico con gli attributi di un àugure, cioè con il *lituus* e la *trabea* (7.187-191):

²⁰ Impossibile dire quale tradizione segua *Sil.* 8.498 *Aetae prolem Angitiam*. Su Angitia cfr. Di Fazio 2017, spec. §§12-13, e Falcone 2011. Dalla connessione paretimologica con *anguis* deriva la grafia *Anguitia*.

²¹ Fraenkel 1945, 2. Simile osservazione sulla Circe ovidiana in Wilkinson 1955, 164: «Circe presiding, like any Roman matron, over her household»; ma cfr. Simon 2011, 122.

²² Aresi 2021, 172-173: «Circe can ... be defined in terms of conventional patriarchal constructs of womanhood: domestic work, sweet singing, an intoxicating scent, but also perversion, danger, magic, all in a single scene».

²³ Cfr. *met.* 14.297 *coniugii dotem*; *rem.* 274-275 *coniunx* (2×) con Rimell 2024, 217-218; Aresi 2017, 30 e 110-111.

²⁴ Cfr. *Aen.* 4.172; 338-339. Vedi §3.1.

²⁵ Come notano Putnam 1970, 415 [= 1982, 295] e Jolivet 2006, 489.

ipse Quirinali lituo paruaque sedebat
succinctus trabea laeuaque ancile gerebat
Picus, equum domitor, quem capta cupidine **coniunx**
aurea percussum uirga uersumque uenenis 190
fecit auem Circe sparsitque coloribus alas.

Molto brevemente il narratore riferisce che Pico fu trasformato in picchio dalla *coniunx* Circe, *capta cupidine* (189-191). L'interpretazione del passo è resa complicata sia dalla sua ellitticità – Virgilio evidentemente presuppone una versione del mito di cui non sopravvivono resoconti più estesi – sia dalla concorrenza delle *Metamorfosi* ovidiane, dove Pico figura come fedele sposo della ninfa Canente e, desiderato invano da Circe, viene da quest'ultima punito con la metamorfosi (14.312-434). Addirittura, per Servio *coniunx* non significherebbe in questo caso «moglie» a tutti gli effetti, bensì «che desiderava essere sua moglie»²⁶. Ma gli interpreti moderni, da ultimo in particolare Laura Aresi²⁷, sono per lo più concordi nel ritenere che questi versi alludano a una versione del mito alternativa e preesistente a quella ovidiana, in cui Circe era a tutti gli effetti la moglie di re Pico: una variante italica, dunque, che è forse suffragata da alcune testimonianze successive a Virgilio²⁸.

L'affinità tra la maga di *Eneide* 7 e la contadina delle *Georgiche* è quindi ancora più stretta di quanto possa sembrare a prima vista; *coniunx* (1.294), parola rimossa dal verso riscritto in *Aen.* 7.14, riappare dislocata in *Aen.* 7.189²⁹. A questo punto, ci si può chiedere se esista qualche somiglianza anche tra l'anonimo marito di *georg.* 1.291-292 (*quidam*) e il re Pico trasformato in picchio. Il contadino intaglia il legno con un coltello affilato per ricavarne fiaccole (*georg.* 1.292 *ferro ... faces inspicat acuto*); ciò facendo rispetta alla lettera quel che Catone raccomandava di fare durante l'inverno, a lume di candela (*Cato agr.* 37.3 *per hiemem lucubratione ... faculas facito*). Questo non impedisce di notare una fondamentale analogia con il picchio, un uccello famoso proprio in quanto abile intagliatore, capace di scavare il tronco degli

²⁶ Serv. *Aen.* 7.190: «AVREA CONIUNX ... 'coniunx' uero non quae erat, sed quae esse cupiebat», seguito da Horsfall 2000, 158, che però adduce paralleli impropri (*ecl.* 8.18; *Aen.* 3.331, 9.138, 10.722). Vale quanto osserva Fordyce 1977, 103: «while there are places where *coniunx* means 'intended bride' ..., there are none where it means 'intending bride'».

²⁷ Aresi 2017, 25-124, spec. 29-36 sul significato di *coniunx*. Aresi propone di leggere la metamorfosi di Pico in Virgilio non come una punizione, ma come un gesto d'amore da parte di Circe per sottrarre l'amato sposo alla vecchiaia e alla morte, forse anche contro la sua volontà (pp. 117-121); Canente, la sposa di Pico nelle *Metamorfosi*, con ogni verosimiglianza un'invenzione ovidiana, sarebbe una pallida controfigura di Circe, la 'vera' sposa di Pico secondo la variante italica del mito (pp. 43-47; 64). Sulla genealogia di Latino e sulle contraddittorie versioni offerte nell'*Eneide* per la successione dei re dei Laurenti, cfr. Casali 2020; cfr. Moorton 1988 in particolare sull'unione di Circe e Pico.

²⁸ Se indipendenti da Virgilio: cfr. Val. Fl. 7.232 *nunc Ausonii coniunx ego regia Pici* (Venere nelle sembianze di Circe; cfr. Davis 2020, 232); Plut. *Quaest. Rom.* 2 τὸν Πῖκον λέγουσιν ὑπὸ φαρμάκων τῆς γυναικὸς μεταβαλεῖν τὴν φύσιν καὶ γενόμενον δρυοκολάπτην (dove la γυνή è senz'altro Circe); Prud. c. *Symm.* 1.234-235 *maculoso et corpore Picus, / coniugis epotum sparsus per membra uenenum*.

²⁹ Per un caso analogo, vedi §3.1 (*super*).

alberi con il suo becco appuntito per costruirvi il nido³⁰. Notevole è anche il dettato del verso, che alla lettera significa: «con il ferro affilato intaglia fiaccole dando loro la forma di spighe». Il rarissimo *inspicare* – di fatto un *hapax*, occorre solo qui o negli esegeti del passo³¹ – è naturalmente un derivato di *spīca* (le torce dovrebbero assumere la forma delle spighe). Viene però la tentazione di riconoscerli, se non un gioco di parole, un'eco fonica del nome di *P/pīcus*.

Possibile che la coppia di sposi georgici adombri *già* in qualche misura Circe e Pico? Oppure si tratta di un caso in cui l'*Eneide*, appropriandosi del testo georgico e riscrivendolo, ne condiziona a tal punto, retrospettivamente, l'interpretazione? L'anonimità della coppia, accentuata dal ricorso all'indefinito *quidam* per designare il marito (1.291), attira in effetti l'attenzione e anzi stimola la curiosità³². Nel capitolo precedente abbiamo osservato qualcosa di simile a proposito della presentazione anonima di Leandro ed Ero, *iūuenis* e *uirgo*, nel terzo libro delle *Georgiche* (§3.1).

Le *Metamorfosi* di Antonino Liberale riferiscono un mito che coinvolge il picchio e una coppia di sposi, in cui il marito, dal nome parlante di Polytechnos («versato in molte arti»), fa il falegname e la moglie, dal nome altrettanto significativo, che rimanda al canto, Ἀηδών («Usignolo»), è una tessitrice³³. È una variante della storia di Tereo-Procne-Filomela, con diversi protagonisti, diverse specie di uccelli coinvolti nella metamorfosi finale e un'ambientazione decisamente più 'borghese': non le regge di Tereo e Pandione, ma la casa di una coppia di artigiani³⁴. Gli sposi vivono felicemente finché su di loro si abbatte l'ira di Era; trasformati in rivali da Eris, i due gareggiano a chi finisca prima il suo lavoro: Polytechnos costruisce un carro; Aedon tesse al telaio, e vince (11.3-4). La storia prosegue con la violenza commessa da Polytechnos contro la sorella di Aedon, Χελιδνίς («Rondinella»), corrispondente allo stupro di Filomela da parte di Tereo, e termina con la metamorfosi di tutti i membri della famiglia in uccelli, sancita da Zeus (11.9-11). Aedon viene naturalmente mutata in usignolo (ἄηδων), Polytechnos in picchio (πελεκᾶς)³⁵, dal momento

³⁰ Cfr. Plin. *nat.* 10.40 *arborum cauatores*. Il greco δρυοκολάπτης è composto di δρῦς, «quercia» o più genericamente «albero», e κολάπτω, «beccare», ma anche «intagliare», «incidere» (*LSJ* s.v., 2: «carve, engrave»). Sulla nidificazione del picchio secondo le fonti antiche, cfr. Capponi 1979, 421-422.

³¹ Cfr. Serv. (Dan.) *ad loc.*: «FACES INSPICAT incidit ad spici et aristarum imaginem. et aliter: INSPICAT findit in modum spicae, cui multae sunt aristae». *ThLL* s.v. 'inspico': «i. q. incidere ita ut ad instar spicarum multifidae efficiantur»; *OLD* s.v.: «To cut in the form of an ear of wheat». Gratt. 484 *spicatas ... faces* imita Virgilio impiegando il participio del *simplex*.

³² Mynors 1990, 66, citando Conington, osserva che «V. writes as if he 'knew but did not choose to name the man'»; Thomas 1988, II, 118 nota un'affinità nel modo di introdurre il *senex Corycius* in 4.125-129 *memini me ... uidisse*, che pure si è proposto di identificare in vari modi (cfr. Harrison 2004). L'anonimato non rende affatto più insignificante («geringfügiger») l'attività svolta, come invece sostiene Erren 2003, 171. Virgilio impiega l'indefinito *quidam* soltanto in altre due occasioni: *georg.* 1.268 e 4.219.

³³ Ant. Lib. 11 (seguito Papatomopoulos 1968). La connessione etimologica tra Ἀηδών e Ἀείδω è ritenuta probabile da Chantraine 1999², 26 s.v. *Contra*: Beekes, van Beek 2010, I, 27 s.v. Antonino racconta altri due miti di metamorfosi che coinvolgono specie particolari di picchio: 14, dove la moglie dell'indovino Mounichos è mutata in κνιπολόγος πιπῶ, il «picchio rampichino» (ma cfr. Braccini, Macrì 2018, 213 n. 8; sul mito Forbes Irving 1990, 247); e 19, dove quattro ladri sono mutati in uccelli augurali da Zeus, tra i quali il χελεός, il picchio verde (Braccini, Macrì 2018, 238 n. 8).

³⁴ Forbes Irving 1990, 35 nota come costante di Boios la 'borghesizzazione' dei miti eroici.

³⁵ Sull'interpretazione di πελεκᾶς cfr. Braccini, Macrì 2018, 191-192 n. 16: Antonino Liberale (e già Boios?) deriva verosimilmente il nome da un discusso passo di Aristofane (*Av.* 1154-1157), dove questo uccello è stato identificato talvolta con il picchio, generalmente chiamato δρυοκολάπτης (così già Esichio e la Suda; Thompson 1936², 233 s.v.; Papatomopoulos 1968, 96 n. 30), talvolta con il pellicano (Dunbar 1995, 514-545 e 606; Arnott 2007, 172-173 s.v. 'Pelekan, Pelekanos, Pelekas, Pelekinos').

che Efesto gli aveva donato, al tempo in cui era falegname, un'ascia (πέλεκυς) per lavorare il legno³⁶; da allora il picchio è un uccello di buon augurio per i falegnami (11.10). Stando alla didascalia che segue il titolo, Antonino Liberale avrebbe attinto questo racconto dall'*Ornithogonia* di Boios³⁷, forse vissuto nel III sec. a.C. Questo poema greco, di cui non sopravvive alcun frammento e il cui contenuto possiamo in parte ricostruire grazie all'uso che ne fece lo stesso Antonino Liberale, fu poi preso a modello da Emilio Macro, pressoché contemporaneo di Virgilio e, secondo fonti tardoantiche, suo amico intimo³⁸. Macro scrisse un'opera sui veleni dei serpenti e sui loro antidoti, imitando i *Theriaká* e gli *Alexiphármaka* di Nicandro, e una *Ornithogonia*, sulla scia di Boios³⁹. Di quest'ultima sopravvive appena una manciata di frammenti (sei secondo Blänsdorf⁴⁰), uno dei quali, trasmesso da Nonio, riguarda il picchio, un uccello, si noterà per inciso, decisamente più importante nella cultura e nella religione romana di quanto lo fosse in Grecia (Macer carm. frg. 1 Blänsdorf, Courtney = 50 Hollis):

Non. 834 Lindsay: Picumnus et auis est Marti dicata, quam picum uel picam uocant, et deus qui sacris Romanis adhibetur. Aemilius Macer in Ornithogoniae [*Bentinus: theogoniae codd.*] lib. I:

et nunc agrestis inter Picumnus habetur

Il lemma di Nonio afferma che *Picumnus* – e non propriamente *Picus* – era sia un uccello, il *picus* (non è chiaro il motivo della precisazione *uel picam*, erronea), sia un dio venerato dai Romani. Del verso di Macro che Nonio cita a sostegno della sua affermazione sono possibili due letture: «anche ora Picumno è contato tra «gli dei» agresti»; oppure «e ora tra i contadini (*inter agrestis*) «Pico» è considerato Picumno»⁴¹. Nel primo caso occorre sottintendere *deos* (Morel ipotizzava «*deosque*» nella clausola del verso precedente); nel secondo caso, *agrestis* vale come sostantivo⁴². In ogni caso, data l'equivalenza *picus* = *Picumnus*, è inevitabile concludere che Macro identificasse la figura del re laziale Pico con quella di Picumno⁴³, un dio agreste venerato in coppia fissa con Pilumno. Le fonti su queste due divinità arcaiche sono scarse, ma da

³⁶ Potrebbe essere rilevante, in proposito, la menzione di Vulcano (per metonimia) in *georg.* 1.295. Il nesso *ferro ... acuto* di *georg.* 1.291, anche in 2.449, sempre per lavori di intaglio del legno, occorre inoltre in *Ov. met.* 8.245 a proposito dell'invenzione della sega (*serra*) da parte di Perdix, poi trasformato in pernice. Si tratta di un altro racconto che si ipotizza influenzato da Boios o/e Macro: Kenney, Reed 2024, 149.

³⁷ [Ἰστορεῖ Βοῖος Ὀρνιθογονίαν]. Sul problema dell'autenticità e dell'esattezza di queste didascalie, cfr. Papatomopoulos 1968, xv-xix; Magnelli 2014, 43-44. Per un inquadramento di Boios, Forbes Irving 1990, 33-37; Magnelli 2014, 53-55.

³⁸ Schol. Bern. *ecl.* 5. *praef.* (p. 114 Hagen 1967); Philarg. [I] *ecl.* 5.1, pp. 89-90 Hagen 1902. Per un inquadramento biografico di Macro, cfr. Dahlmann 1981, 3-5; Néraudau 1983, 1709-1716; Courtney 1993, 292-293; Hollis 2009, 93-94 e 100-103.

³⁹ *Ov. trist.* 4.10.43-44 *saepe suas uolucres legit mihi grandior aevo, / quaeque nocet serpens, quae iuuat herba*, Macer: è dibattuto se il pentametro si riferisca a un'unica opera o a due distinte.

⁴⁰ Dei quali però due, secondo Dahlmann 1981 (5-6 Blänsdorf = 12-13 Courtney = 61-62 Hollis), apparterrebbero ai *Theriaca*.

⁴¹ Parafraso Courtney 1993, 293. La seconda interpretazione è seguita da Néraudau 1983, 1716; la prima è preferita da Hollis 2007, 104, che sospetta un'eco di Macro in *Ov. fast.* 3.315, dove Fauno dice di sé stesso e Pico: «*di sumus agrestes*».

⁴² Così e.g. anche il *ThLL* s.v. 1.1419.79-80.

⁴³ Courtney 1993, 293 nota che Pico e Picumno sono connessi «by Ovid's description of *Picus* as *siluestre numen* (*Fasti* 3. 303) and by the assertion that *Picus* was son of *Stercutius* (or a variety of this name), which is a title of *Picumnus* (*Serv. Aen.* 9. 4), or dedicated an altar to him (Varro ap. *DServ. Aen.* 10. 76, Augustine, *CD* 18. 15, Isid. 17. 1. 3)», mentre Macro è l'unico, apparentemente, a legare il *picus* a Picumno. Magioncalda 1984, 141-147 discute più estesamente l'identificazione Pico-Picumno.

Varrone sappiamo che erano considerati protettori del matrimonio (*di coniugales*) e, almeno da un certo momento in poi, dei neonati⁴⁴; erano legati sia al mondo rurale, sia al mondo della guerra. La pertinenza di Pilumno a quest'ultima dimensione risulterebbe anche dall'etimologia del suo nome, se si accetta di ricondurre *Pilumnus* a *pilum* come «giavellotto» anziché a *pilum* come «pestello». D'altra parte, il picchio è notoriamente un simbolo di Marte (*auis ... Marti dicata*), ed è proprio nel *picus Martius* che si trasforma il re Pico⁴⁵, un personaggio che Virgilio ritrae àugure ma anche come *equum domitor* (7.189), cioè ἵππόδαμος, e dunque come un guerriero iliadico. Secondo l'ipotesi di Albrecht von Blumenthal, il nome del *picus Martius*, un tempo manifestazione del dio stesso, sarebbe stato mutato in *Picumno* per assimilazione a *Pilumnus*⁴⁶. In ogni caso, identificare Pico con Picumno avrebbe un risvolto notevole nell'*Eneide*, che presenta Pilumno come avo di Turno (*Aen.* 10.76 *cui Pilumnus auus, cui diua Venilia mater*)⁴⁷ e Pico come nonno di Latino. In poche parole, i due *di coniugales* figurerebbero nei due rami genealogici destinati a (non) unirsi con il matrimonio di Lavinia e Turno.

La funzione di Picumno come dio protettore del matrimonio è rilevante anche per l'ipotesi che coinvolge la scena georgica, dove i protagonisti sono appunto una coppia di sposi⁴⁸. Un'allusione al rito nuziale si potrebbe tra l'altro scorgere in *georg.* 1.292 (*ferro ... faces inspicat acuto*), visto il significato simbolico delle fiaccole quale emblema del matrimonio. La medesima operazione, incidere nuove torce, è invocata con sarcasmo da Damone in *ecl.* 8.29 (*Mopse, nouas incide faces: tibi ducitur uxor*), in previsione dell'imminente matrimonio tra Mopso e Nisa, la donna che Damone vedeva come sua legittima sposa (8.18 *coniugis ... Nysae*)⁴⁹. Forse le *Georgiche* ritraggono Pico-Picumno, dio del matrimonio, mentre intaglia fiaccole 'in borghese'?

Riassumendo i non molti dati a disposizione, possiamo affermare quanto segue. Un mito di metamorfosi narrato in età ellenistica da Boios coinvolgeva una coppia di sposi – Polytechnos, falegname, e Aedon, tessitrice – trasformati rispettivamente in picchio e in usignolo. Nell'*Ornithogonia* ispirata a Boios, Emilio Macro, che si ritiene scrivesse prima delle *Georgiche*⁵⁰, trattava la metamorfosi del picchio, riferendola a un contesto agreste e italico: protagonista è ora il dio Picumno, sovrapponibile a Pico⁵¹. Non sappiamo se in quest'opera Picumno-Pico avesse una sposa, come Polytechnos in Boios e il Pico virgiliano, né conosciamo la causa della metamorfosi, che la tradizione successiva attribuisce a Circe. Nelle *Georgiche* Virgilio ritrae una coppia di sposi al lavoro: il marito intaglia il legno, mentre la moglie canta e tesse *come*

⁴⁴ Varro, *de uita populi Romani* fr. 61 Pittà, con Pittà 2015, 252.

⁴⁵ Plin. *nat.* 10.40-41; Serv. *Aen.* 7.190.

⁴⁶ von Blumenthal 1950, 1370.

⁴⁷ Cfr. Harrison 1991, 78. Sulla genealogia di Turno cfr. anche Breen 1986, 67-68.

⁴⁸ Magioncalda 1984, 145-146 nota come nel racconto ovidiano il comportamento di Pico (che respinge Circe restando fedele a Canens) si possa collegare a questo aspetto di Picumno. All'istituto matrimoniale è legata sia la storia di Polytechnos e Aedon (ivi, n. 47) sia quella di Tereo, Procne e Filomela (Barchiesi, Rosati 2024, 675).

⁴⁹ Vedi §3.3. Centrale, nell'ecloga, è il ruolo della stella del mattino e della sera (8.17 *Lucifer*, 8.30 *Hesperos*), menzionata in *georg.* 1.288 come *Eous*.

⁵⁰ Quint. *inst.* 12.11.27 presenta Virgilio come successore didascalico di Lucrezio e Macro; Ovidio lo definisce genericamente *grandior aeuo* in *trist.* 4.10.43. Cfr. Néraudau 1983, 1710.

⁵¹ Commentando l'operazione di Macro, Néraudau 1983, 1717 scrive: «Il a intégré une légende locale dans l'univers fabuleux de l'imaginaire grec et introduit dans les arcanes d'un romanesque evhémériste la métamorphose d'un roi italien».

Circe, cioè alludendo al ritratto omerico di Circe nell'*Odissea*. La coppia è presentata in modo anonimo, ma in modo tale, si può dire, da incuriosire chi legge sulla loro identità. Nell'*Eneide* Circe è ritratta mentre canta e tesse con le stesse parole impiegate nelle *Georgiche* per l'anonima *coniunx*; in seguito, Virgilio riferisce sinteticamente la vicenda di Pico, marito di Circe, dando evidentemente per scontato che al suo pubblico fosse nota.

Considerato questo quadro, si può ipotizzare che già nell'*Ornithogonia* di Macro Pico-Picumno fosse associato a Circe; che Circe fosse la responsabile della metamorfosi del marito; e, infine, che i due fossero sposati; in altre parole, che Circe, nella sua variante 'italica', avesse preso il posto occupato in Boios da Aedon, l'Usignolo. A questo proposito, va ricordato che l'usignolo è nella tradizione esiodea, l'unico uccello che trascura il sonno per vegliare tutta la notte⁵², effondendo senza tregua il suo canto lamentoso: un comportamento che Virgilio ricorda alla fine delle *Georgiche*, quando compara Orfeo, privato definitivamente di Euridice, a una *philomela* che trascorre la notte in pianto per la nidiata sottratta (4.514 *flet noctem*). È appunto durante la notte che la *coniunx* canta per accompagnare il suo lungo lavoro, mentre il marito *peruigilat*; ed è di notte, a differenza che in Omero e Apollonio, che Circe tesse e canta, ininterrottamente (*adsiduo ... cantu*). Da ultimo, vale la pena di notare che, se esiste una somiglianza tra lo strumento utilizzato dal contadino delle *georgiche* (*ferro... acuto*) e il becco appuntito del picchio, entrambi usati per incidere il legno, qualcosa di simile si può dire per lo strumento della tessitura (*arguto ... pectine*). Un gruppo di epigrammi dell'*Antologia Palatina* associa infatti il suono e il movimento rapido della *χερσὶς* al canto e al volo della rondine (6.160.1-2, di Antipatro di Sidone; 6.247.1, di Filippo di Tessalonica) o appunto dell'usignolo (6.174.5, di Antipatro: la spola è «usignolo tra le tessitrici»), due uccelli legati al mito di Tereo⁵³ e alla variante narrata da Boios.

Macro, un'autorità assoluta, a Roma, in materia di miti ornitologici, è stato invocato come possibile fonte per la storia di Pico sia nelle *Metamorfosi* di Ovidio sia nell'*Eneide*⁵⁴. Complici la scarsità di frammenti superstiti e qualche residua (ma immotivata) incertezza sulla cronologia compositiva⁵⁵, l'influenza dell'opera di Macro sulle *Georgiche* rimane questione speculativa, benché sia del tutto verosimile⁵⁶. Se nei

⁵² Ael. VH 12.20 = Hes. fr. 312 M-W = 263 Most λέγει Ἡσίοδος τὴν ἀηδόνα μόνην ὀρνίθων ἀμελεῖν [ἀμοιρεῖν Duker] ὕπνου καὶ διὰ τέλους ἀγρυπνεῖν. La testimonianza continua riportando il fatto che invece la rondine veglia solo per metà della notte; in questo modo, Filomela e Procne scontano la colpa di aver imbandito le carni di Iti al padre Tereo. Il verbo usato per l'insonnia dell'usignolo (ἀγρυπνεῖν) rimanda alla «veglia» di Arato celebrata da Callimaco (ἀγρυπνίη: cfr. sopra, n. 15).

⁵³ Come nota Rosati 2011, 80-82, cui rimando per una discussione degli epigrammi.

⁵⁴ Barchiesi, Hardie 2024, 181; Bömer 1986, 109. Specificamente per Ovidio: Stoffelen 1994, 134; Simon 2011, 128 n. 92; Aresi 2017, 40 n. 61. Néraudau 1983, 1725 ipotizza un influsso di Macro anche per il mito Cicno in *Aen.* 10.199-193 (si noti a proposito la forte somiglianza tra *georg.* 1.293 *interea longum cantu solata laborem* e *Aen.* 10.191 *dum canit et maestum Musa solatur amorem*).

⁵⁵ Courtney 1993, 292 infatti esordisce: «This writer should be placed earlier than he is by collections». Cfr. sopra n. 50.

⁵⁶ Néraudau 1983, 1725 la ipotizza nel cammeo di Scilla e Niso (1.404-409) e nella descrizione dei serpenti di 3.415 e 425-439 (ma affermando che qui la somiglianza tra Virgilio e Nicandro lascerebbe poco spazio per la mediazione di Macro); cfr. anche Hollis 2009, 100-101. Paradossalmente, l'unico contatto sicuro è con un frammento adespo, che Thomson 1922, 353 ha attribuito a Macro sulla base del confronto con Nic. *Ther.* 734-736: *suspendit teneros male fortis aranea cassis* (Macer *carm. frg.* 11 Blänsdorf = Anon. 30 Courtney = Adesp. 237 Hollis) ~ *georg.* 4.247 *laxos in foribus suspendit aranea cassis* (Thomas, Mynors, Erren e Biotti *ad loc.* non citano il frammento). A sostegno dell'attribuzione, si potrebbe notare che nei versi immediatamente precedenti Virgilio cita il fuco (244 *fucus*) e il calabrone (245 *crabro*); un altro frammento di Macro definisce appunto il fuco *maior ape*,

due sposi ritratti in *georg.* 1.291-296 sono davvero adombrati Pico e Circe, saremmo di fronte non solo a una sofisticata operazione erudita, ma anche a un significativo episodio di mediazione latina nel processo di importazione della poesia didascalica greca, di matrice esiodea, a Roma⁵⁷.

Un ultimo punto merita di essere affrontato. Se il rapporto onomastico tra *Picus* e il *picus* è trasparente, anche il nome di Circe rivela implicazioni interessanti. Nelle parole con cui Virgilio riferisce la metamorfosi di Pico (*Aen.* 7.191 *fecit auem Circe*), alcuni studiosi hanno percepito un possibile gioco di parole tra Circe e *κίρκος*, un tipo di falco⁵⁸; secondo Pierre Chantraine il nome di *Κίρκη* deriverebbe proprio da *κίρκος*, «falco»⁵⁹. Il greco conosce anche un sostantivo femminile *κίρκη*, che designa un uccello di difficile identificazione (secondo Eliano, nemico naturale del *κίρκος*⁶⁰). Ora, secondo la versione più antica del mito di Filomela e Procne, il *κίρκος* è l'uccello in cui si trasformava Tereo (*Aesch. suppl.* 62 *κίρκη λᾶτου γ' ἁηδόνης*⁶¹, «dell'usignolo inseguito dal falco»), prima che diventasse canonica la sua metamorfosi in upupa. Possibile che nell'*Ornithogonia* di Macro anche Circe subisse una metamorfosi, parallela a quella di Aedon in usignolo nel mito di Boios? O che, quanto meno, Macro attivasse la connessione etimologica con *κίρκος/κίρκη*? Non può per altro sfuggire come la figura di Circe assommi i due grandi interessi poetici di Macro, le metamorfosi e i *φάρμακα*⁶². Come si è sopra notato, il nesso *odoratam ... cedrum* di *Aen.* 7.13 è ripreso da *georg.* 3.414, cioè dall'inizio di una sezione marcatamente nicandrea⁶³, che pure potrebbe essere stata rielaborata da Macro nel suo poema su veleni e sugli antidoti.

Che Virgilio avesse già in mente la coppia di Circe e Pico mentre componeva le *Georgiche*, o che questa impressione derivi dal condizionamento retrospettivo dell'*Eneide*, l'esito, in fin dei conti, non è così diverso. Ciò che l'allusione in ogni caso suggerisce è la possibilità di vedere nelle *Georgiche* una rappresentazione del passato biografico di Circe, cioè del tempo in cui era ancora la moglie di Pico, prima che la nave di Odisseo e quella di Enea passassero al Circeo⁶⁴. Come in altri casi che abbiamo considerato⁶⁵, l'opera che viene cronologicamente prima sembra dunque offrire un 'fotogramma' anteriore rispetto all'opera che segue. Il «canto ininterrotto» di Circe (7.12 *adsiduo ... cantu*) si può allora interpretare come la

crabrone minor (carm fr. 18 Blänsdorf, cit. da Serv. *Aen.* 1.435). La clausola di Macer carm. frg. 7 Blänsdorf = 5 Courtney = 55 Hollis longo [*tumido* Knaack] *resonantia sibilis collo* potrebbe aver ispirato i virgiliani *sibila colla* di *georg.* 3.416 e *Aen.* 5.273.

⁵⁷ Si potrebbe accostare il caso di *georg.* 1.373-382, che coinvolge Arato, Varrone Atacino, Cicerone e forse Aristofane, studiato da Thomas 1986, 188-189.

⁵⁸ Horsfall 2000, 159; O'Hara 2017², XXVIII e 291. I glossari registrano inoltre un sostantivo *circos* (*circum* ἱέρακα), che è anche il nome di una pietra preziosa (Plin. *nat.* 37.153): cfr. *Thll* s.v. 3.1102.13-16.

⁵⁹ Chantraine 1999², 534 s.v. *κίρκος*. L'etimologia è sorprendentemente senza riscontri in antichità. Per le etimologie antiche di «Circe» cfr. Kyriakidis 1998, 135 n. 115; Bettini, Franco 2010, 108; Roscher 2.1, 1193.32-34 s.v. 'Kirke'.

⁶⁰ Ael. *NA* 4.5-6 e 4.55 (numerazione secondo l'edizione teubneriana di García Valdés, Llera Fueyo and Rodríguez-Noriega Guillén); cfr. Arnott 2007, 98-99.

⁶¹ ἁηδόνης è correzione del Turnebus per il tràdito -ῆς; Sommerstein stampa la correzione di Sandin Ἀηδονᾶς (-όνας Wilamowitz), nome proprio della moglie di Tereo (come in Pherekydes fr. 124 Fowler). In Soph. fr. 581.5 Radt Tereo-upupa si trasforma per metà dell'anno in *κίρκος*. Usignolo e falco/sparvierio (ἰρῆξ) sono nemici fin da Hes. *op.* 203-212. Cfr. Sommerstein 2019, 112-113; Barchiesi, Rosati 2024, 673-674.

⁶² E si noti che in *georg.* 1.295-296 la contadina sta preparando una 'pozione'.

⁶³ I versi 414-415 in particolare, sulla fumigazione con il galbano e il cedro, adattano Nic. *Ther.* 51-54.

⁶⁴ Ovidio concilierà la versione 'italica' e quella omerica di Circe disponendole in continuità cronologica, ma facendo di Canente, non più Circe, la moglie di Pico: Aresi 2017, 113.

⁶⁵ Vedi §1.2.2, 1.4, 2.1.2.

prosecuzione, e non solo la ripetizione, del canto che alleviava la fatica dell'anonima contadina nelle *Georgiche*: un canto già allora lungo, tanto quanto il lavoro che accompagnava (1.293 *longum cantu solata laborem*), e che forse non si è mai fermato, proseguendo letteralmente da un poema all'altro.

5. VIRGILIO CONTRO VIRGILIO: NUMANO, ASCANIO E APOLLO

Dopo la disastrosa sortita notturna di Eurialo e Niso, i Troiani sono sotto assedio. È in quest'occasione che Numano Remulo, cognato di Turno, pronuncia un violento discorso contro i nemici, asserragliati nell'accampamento, per provarli a uscire in campo aperto (*Aen.* 9.598-620):

'non pudet obsidione iterum ualloque teneri,
 bis capti Phryges, et morti praetendere muros?
 en qui nostra sibi bello conubia poscunt! 600
 quis deus Italiam, quae uos dementia adegit?
 non hic Atridae nec fandi fictor Vlixes:
 durum a stirpe genus natos ad flumina primum
 deferimus saeuoque gelu duramus et undis;
 uenatu inuigilant pueri siluasque fatigant, 605
 flectere ludus equos et spicula tendere cornu.
at patiens operum paruoque adsueta iuuentus
 aut rastris terram domat aut quatit oppida bello.
 omne aeuum ferro teritur, uersaque iuuentum
 terga fatigamus hasta, nec tarda senectus 610
 debilitat uiris animi mutatque uigorem:
 canitiem galea premimus semperque recentis
 comportare iuuat praedas et uiuere rapto.
 uobis picta croco et fulgenti murice uestis,
 desidia cordi, iuuat indulgere choreis, 615
 et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.
 o uere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta
 Dindyma, ubi adsuetis bifoem dat tibia cantum.
 tympana uos buxusque uocat Berecynthia Matris
 Idaeae: sinite arma uiris et cedite ferro.' 620

Il discorso di Numano è un potente brano di oratoria¹ che si compone di due parti: una violenta invettiva contro i Troiani, con cui comincia e termina (598-602; 614-620); e un elogio delle virtù italiche, che ne occupa il centro (603-613). L'esaltazione della dura vita condotta in Italia e, per converso, la condanna delle mollezze e dei lussi attribuiti alla Frigia fanno di queste parole un'espressione radicale di orientalismo e di primitivismo². Numano articola il contrasto tra Italici e Frigi/Troiani in una serie di ben note opposizioni

¹ Su struttura e retorica del discorso cfr. Highet 1972, 89-90, 185 e 257-258; Heinze 1996, 450-451.

² Di *hard primitivism* parlano Taylor 1955, 271 e Horsfall 1991b, 25 [= 2020, 308], riprendendo la distinzione tra *hard* e *soft primitivism* di Lovejoy, Boas 1935. Sulle diverse declinazioni del primitivismo in Virgilio cfr. in sintesi Kronenberg 2014.

stereotipiche: da un lato la mascolinità, la frugalità e la *duritia*, il coraggio, la guerra e l'agricoltura; dall'altro l'effeminatezza, il lusso e la mollezza, la codardia, la musica, la danza e il culto svirilizzante di Cibele³. All'opposizione contribuisce, sul piano linguistico, la patina grecizzante dei versi 614-620: l'abbondanza di suoni aspirati e di *y* (*choreis*, *Phrygiae* ... *Phryges*, *Dindyma*, *tympana*, *Berecynthia*) assimila sul piano linguistico la Frigia alla Grecia, sovrapposte in un unico polo a rappresentare l'Oriente⁴. Nel suo insieme, il discorso mostra familiarità con diversi topoi etnografici – in particolare con gli stereotipi secondo i quali si rappresentavano le popolazioni barbare insediate alle frontiere del mondo greco-romano – e ben si iscrive nella tradizione oratoria, antiquaria e moralistica di Roma⁵.

5.1. NUMANO E LE *GEORGICHE*

Nell'esaltazione delle virtù italiche ai versi 603-613 si è colta, fin da Servio, una convergenza con la severa morale predicata da Catone e poi da Varrone⁶. Il discorso presenta inoltre forti consonanze con nuclei fondamentali dell'ideologia augustea al tempo di Azio, fondata sull'esaltazione dell'Italia e delle virtù italiche in contrapposizione con l'Oriente di Antonio e Cleopatra. Alcuni interpreti hanno quindi visto in Numano un portavoce di queste istanze, in armonia con l'esaltazione dell'Italia, il ritorno alla terra e il modello di vita contadina celebrato da Virgilio nelle *Georgiche*⁷. Allo stesso tempo, altri hanno richiamato l'attenzione su alcune note dissonanti, che rendono tale convergenza imperfetta e parziale⁸: pratiche come l'immersione dei neonati in fiumi gelidi (603-604) e il brigantaggio indiscriminato (612-613) sarebbero apparse inaccettabili anche al più radicale sostenitore degli ideali catoniani; senz'altro sono incompatibili con gli ideali vagheggiati nelle *Georgiche*, che celebrano, sì, la *duritia*, ma certo non a questi estremi. A ben guardare, quella di Numano è una versione estremizzata degli auspici di Varrone, Orazio (cfr. in particolare *carm.* 3.6.33-44) e dallo stesso Virgilio georgico: nelle sue parole, ogni aspetto della vita è dominato dal ferro e subordinato alla guerra (609 *omne aevum ferro teritur*). Catone notoriamente predicava che «dai contadini nascono gli uomini più forti e i soldati più valorosi»⁹; Numano rovescia l'affermazione, trasformando il contadino-soldato di Catone in un soldato-contadino, che pungola iconicamente fianchi

³ Con richiami a Catullo 63; Curtis 2017, 52-55; Pieri 2018, 983-984. Sul significato politico di Cibele nel poema cfr. Arrigoni 1984, spec. 771b e 773a.

⁴ Reed 2007, 113 e 111.

⁵ Horsfall 1971; Dickie 1986.

⁶ Serv. *Aen.* 9.603; Fraccaro 1907, 220-221 e 1910-1911; Dickie 1986, 183-188. Nelstuen 2016 vede in Numano una caricatura del Catone storico, o meglio del simbolo che Catone divenne nei secoli successivi.

⁷ La Penna 1963, 59; 1980, 27; 1987, 513b; 2002, 75-76; 2005, 280-281 e 352-353; Pianezzola 1978; Thomas 1982a, 98-100; Lyne 1987, 200-206, spec. 202; Casali 2009, 312-318. Quint 1993, 24-26 rileva la dimensione 'eccessiva' di Numano «a kind of caricature of reactionary agrarian patriotism».

⁸ Taylor 1955, 271-272 («A case might be made for the poet's anti-primitivism here»); Horsfall 1971, 1116; 1987, 779a; 1991b, 25; Winnington-Ingram 1971-1972, 71-72 n. 12; Picone 1973, 53-55; Moskalow 1982, 108; Dickie 1986; Miller 1994a, 176 n. 18; Jenkyns 1998, 414-418; Le Bris 2007; Hardie 2014; Nelstuen 2016; Pieri 2018, 983.

⁹ Cat. *agr. praef.* 4 *ex agricolis et uiri fortissimi et milites strenuissimi gignuntur*.

di un torellino con la lancia (609-610 *uersaque iuuenum / terga fatigamus hasta*)¹⁰. L'intertestualità rivela altri risvolti problematici dell'immagine. Si è colto in questi due versi un'allusione al passo delle *Argonautiche* apolloniane in cui Giasone, armato, aggioga due tori sputafuoco e ara la Piana di Ares, pungolando gli animali con la sua «potentissima lancia» (δόρυ ... ἄσχετον), «come fa il contadino col pungolo pelasgo» (3.1320-1324)¹¹. I guerrieri che spuntano da quel campo finiranno, come noto, per massacrarsi a vicenda, in uno scontro che al pubblico di Virgilio doveva subito evocare le guerre civili appena concluse: l'Italia contro l'Italia e i figli della stessa terra l'uno contro l'altro. Quella mostruosa messe di guerrieri fratricidi è proprio ciò che le *Georgiche* esorcizzano come un incubo, contrapponendovi la fertilità del suolo italico¹². Paradossalmente, le parole di Numano finiscono per evocare l'esatto opposto di ciò che le *laudes Italiae* esaltano.

Alla problematicità intrinseca dei contenuti del discorso si sommano le modalità con cui il narratore segnala la propria distanza, qualificando le parole di Numano prima come «cose degne e indegne di essere riferite» (595 *digna atque indigna relatu*), poi come *dura* (621), e presentando Numano come superbo e vanaglorioso (598 *tumidus ... nouo praecordia regno*; 597 *ingentem sese clamore ferebat*; 621 *Talia iactantem dictis*)¹³. Difficile ridurre tutto questo a un mero «problema di poetica, la cui soluzione non può intaccare la veracità dell'encomio» che pronuncia¹⁴.

È in questa luce, e cioè con la consapevolezza di una convergenza imperfetta con i temi cantati nelle *Georgiche*, che credo vada letta l'allusione di *Aen.* 9.607 (*at patiens operum paruoque adsueta iuuentus*) a un verso appartenente al *makarismos* dei contadini: *et patiens operum exiguoque adsueta iuuentus* (*georg.* 2.472)¹⁵. Come proverò a dimostrare, si tratta di un'appropriazione problematica e al contempo problematizzante, sia perché riacclamata un verso 'pacifico' in un canto di guerra sia perché, retrospettivamente, pone in rilievo una faglia nel compromesso raggiunto dalle *Georgiche*. Per questo vale la pena di considerare il verso nel suo contesto (2.458-474):

O fortunatos nimium, sua si bona norint,
agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis
fundit humo facilem uictum iustissima tellus. 460
si non ingentem foribus domus alta superbis
mane salutantum totis uomit aedibus undam,

¹⁰ Come gli Equicoli, che *armati terram exercent* (7.748): vedi sotto. È come se la *rusticorum mascula militum / proles* di Orazio (*carm.* 3.6.37-38) lavorasse la terra con le armi anziché con le zappe (38 *ligonibus*).

¹¹ Pianezzola 1978 interpreta l'allusione in termini positivi. Le Bris 2007, 148-155 nota invece il perversimento dell'ideale catoniano; cfr. anche Nelsestuen 2016, 88.

¹² *Georg.* 2.140-142 *haec loca non tauri spirantes naribus ignem / inuertere satis immanis dentibus hydri, / nec galeis densisque uirum seges horruit hastis*. Vedi §6.2.1.

¹³ L'espressione *digna atque indigna relatu* è stata variamente interpretata: alcune proposte sono raccolte in Nelsestuen 2016, 80 n. 2. Su *dura* vedi sotto.

¹⁴ Così La Penna 2002, 76 [= 2005, 280]. Sulla necessità di distinguere il punto di vista di Virgilio (meglio: del narratore) e quello dei personaggi che danno voci a istanze anti-troiane (Iarba, Numano, Turno), cfr. Bettini 2005, 86; Cairns 1989, 126.

¹⁵ Il riferimento è notato anche da Servio (*ad loc.*): «AT PATIENS OPERVM PARVOQVE ADSVETA IUVVENTVS hoc et in georgicis <II 472> laudat: nam magnae uirtutis est in nimio labore paruis esse contentum».

nec uarios inhiant pulchra testudine postes
 inlusasque auro uestes Ephyreiaque aera,
 alba neque Assyrio fucatur lana ueneno, 465
 nec casia liquidi corrumpitur usus oliui:
 at secura quies et nescia fallere uita,
 diues opum uariarum, at latis otia fundis,
 speluncae uiuique lacus et frigida tempe
 mugitusque boum mollesque sub arbore somni 470
 non absunt; illic saltus ac lustra ferarum
et patiens operum exiguoque adsueta iuuentus,
 sacra deum sanctique patres; extrema per illos
 Iustitia excedens terris uestigia fecit.

Il passo notoriamente contrappone la vita di campagna, con i suoi piaceri semplici, ai lussi della vita cittadina e alle correlate ansietà. L'opposizione, esplicita, tra campagna e città convive però con quella, più implicita, tra l'Italia e l'Oriente, rappresentato dai beni di lusso elencati e rigettati, per via di negazione, ai versi 464-466: i preziosi bronzi di Corinto (*Ephyreia ... aera*), la porpora «assira» (*Assyrio ... ueneno*), cioè «di Siria» o più genericamente «orientale»¹⁶, e la *casia*, un termine che ricalca il greco *κασία* e indica una varietà di cannella importata dall'Arabia per la preparazione di unguenti¹⁷. L'orientalismo che struttura il discorso di Virgilio nelle *Georgiche* è, insomma, lo stesso di Numano.

A differenza della campagna di Numano, però, quella delle *Georgiche* è uno spazio di pace, lontano dalle armi e dalle guerre civili (459 *procul discordibus armis*)¹⁸, dove si venerano gli dèi e i padri (473), dove la condotta di ognuno è improntata all'onestà (467). Oasi residuale di un'età dell'oro aratea, questa campagna delle *Georgiche* conosce il lavoro della terra ma concede con facilità i suoi frutti (460); è tra i suoi abitanti che la Giustizia ha mosso i suoi ultimi passi, prima di abbandonare per sempre il nostro mondo (473-464)¹⁹. Al contrario, la vita descritta da Numano è dominata dalla violenza e dalla guerra, non conosce *pietas*²⁰ e giustizia, e ricorda semmai la condizione umana nella decaduta età del ferro, come sembrano suggerire le stesse parole: *omne aeuum ferro teritur* (9.609)²¹. Proprio al mito delle età – il mitologema che, nella versione aratea, informa l'intertesto georgico di Numano – potrebbe rimandare anche la pratica del banditismo, menzionata ai versi 612-613 (*canitiem galea premimus semperque recentis / comportare iuuat praedas et uiuere rapto*). In Esiodo la degradata stirpe di ferro vive di continui saccheggi reciproci (*Op.* 189 ἕτερος δ' ἐτέρου πόλιν ἐξαλαπάξει²²); secondo Arato, la stirpe di bronzo – sostituita da quella di ferro in

¹⁶ Mynors 1990, 163; Cucchiarelli 2023, 220-221. Cfr. 2.506 *Sarrano ... ostro*, la porpora «di Tiro». Numano menziona la porpora in *Aen.* 9.614.

¹⁷ Mynors 1990, 164; Armstrong 2019, 69 n. 77. Diversa è l'omonima pianta aromatica di *ecl.* 2.49, *georg.* 2.213, 4.30, 4.182 e 4.304.

¹⁸ Cfr. Mynors 1990, 162.

¹⁹ Su Arato nel finale di *georg.* 2 cfr. Bellandi 2004, 32-37; Gee 2013, 41-42 e 46-48.

²⁰ Le Bris 2007, 141 nota l'assenza di questo elemento essenziale nelle descrizioni tipiche del contadino-soldato.

²¹ Schweizer 1967, 16; Pieri 2018, 983. *Contra*: Horsfall 1971, 1110, e 1987, 779a; Thomas 1982a, 98.

²² Verso espunto o trasposto da alcuni editori, ma mantenuto, e.g., da West, Arrighetti e Most.

Cicerone – fu la prima a forgiare pugnali «da strada», cioè da briganti (*Phaen.* 131-132 μάχαιραν / εἰνοδίην)²³. Anche Ovidio incoraggia questa possibilità di lettura, dal momento che traspone il nesso virgiliano *uiuere rapto* (*Aen.* 9.613 = 7.749) all'età del ferro (*met.* 1.144 *uiuatur ex rapto*)²⁴. Allo stesso tempo, i versi 612-613 riprendono le parole con cui il narratore caratterizza gli Equicoli in *Aen.* 7.748-749 (*armati terram exercent semperque recentis / conuectare iuuat praedas et uiuere rapto*), la *horrida gens* di Ufente che, unica tra i popoli alleati di Turno, vive di saccheggi e brigantaggio²⁵. Estendendo questa caratteristica particolare a tutta l'Italia (9.601-602 *Italiam ... hic ...*)²⁶, Numanò si conferma portavoce di una linea 'massimalista', oltre che un abile manipolatore della poesia virgiliana.

Su tutto aleggia il fantasma delle guerre civili, che certa poesia romana associa allo stadio più degradato della razza umana²⁷. Il finale di *georg.* 2 (spec. 2.496, 510) le presenta come l'esito dell'ambizione e della sete di ricchezze, rievocando la fosca conclusione del primo libro del poema²⁸. Tra le immagini più iconiche di quest'ultimo passo (1.493-497) è il contadino che, in un futuro imprecisato, mentre ara i campi dell'Emazia (*Emathia*) e dell'Emo (*Haemus*), rinviene i resti dei caduti a Farsalo e Filippi. I riferimenti geografici di questo passo – evocativi e simbolici, prima che denotativi²⁹ – suggeriscono un nesso con il modello apolloniano di *Aen.* 9.609-610. Il contadino a cui è paragonato Giasone, infatti, sprona i buoi con un «pungolo pelasgo» (3.1323 Πελασγίδι ... ἀκαίνῃ), cioè «tessalo»³⁰: un epiteto che rimanda alla patria di Giasone ma anche – per chi leggeva a Roma – alla terra maledetta di Farsalo.

È difficile, pertanto, leggere *Aen.* 9.601-613 come un semplice elogio della vita nelle campagne italiane. La ripresa di *georg.* 2.472 tradisce una perversione degli ideali vagheggiati nelle *Georgiche*: Numanò si appropria di un verso che celebrava la pace 'aurea' della campagna e lo risemantizza come strumento di guerra, esaltando la violenza come caratteristica identitaria e fondativa di tutti i popoli italici. Allo stesso

²³ Già gli scolii *ad loc.* (MQ) glossano εἰνοδίην con ληστρικὴν (p. 137 Martin); cfr. Kidd 1997, 229. Arato (*Phaen.* 100-136) riduce a tre le cinque stirpi esiodee (oro, argento, bronzo), omettendo la quarta (eroi) e la quinta (ferro). Traducendo Arato, Cicerone sostituisce l'età del bronzo con quella del ferro (fr. 18.1 Soubiran; cfr. Barchiesi 1981, 185; Landolfi 1990, 92-93) e il brigantaggio con la guerra (fr. 18.2 *funestum ... ensem*), come faranno tutti i traduttori latini successivi, compreso Virgilio (*georg.* 2.540 *impositos ... enses*); Bellandi 2004, 29 n. 8.

²⁴ Contatto rilevato da Barchiesi, Rosati 2024, 94.

²⁵ Parlo di 'ripresa' considerando l'ordine di lettura dei libri, ritenendo indimostrabile la priorità compositiva di un passo rispetto all'altro (*pace* Berres 1982, 84-88). Le ragioni della variazione *conuectare* ~ *comportare* non sono chiare (ivi, 86 e 88; Berti 2021, 31). Il frequentativo *conuectare* (in nesso con *praedam* anche in *Aen.* 4.404-405) non è attestato prima di Virgilio (ma *conueho* + *frumentum* è quasi formulare in Cesare e Livio), mentre il nesso con *comporto* trova un parallelo in Plaut. *Pers.* 508. Sulla rappresentazione degli Equicoli (etnonimo che in età augustea equivale a quello degli Equi), cfr. De Luigi 2011.

²⁶ Cfr. Moskalew 1982, 108. Horsfall 2000, 487: «... as both tough primitives and antisocial bandits, to be admired – and crushed». Horsfall 1971, 113 (= 2020, 6) e Dickie 1986, 179 insistono sull'assimilazione dei Rutuli di Numanò ai popoli barbari e primitivi, che gli stereotipi etnografici volevano briganti.

²⁷ Fondamentale è Catull. 64.397-408, in dialogo con il finale di *georg.* 2: Schiesaro 2019.

²⁸ Rapporto marcato dalla ripetizione di 1.494 *agricola incuruo terram molitus aratro* in 2.513 *agricola incuruo terram dimouit aratro*. Sul rapporto tra i due finali cfr. Gale 2000, 41; Bellandi 2004, 36-37.

²⁹ Al verso 492 l'*Emathia* (regione della Macedonia, ma per estensione anche la Tessaglia) e il monte *Haemus* (nell'attuale Bulgaria) evocano il sangue (αἷμα ~ 491 *sanguine*); Nelis 2010; O'Hara 2017², xxxi e 265. Sull'intenzionale (con)fusione di Farsalo (in Tessaglia) e Filippi (in Macedonia), cfr. Poletti 2018.

³⁰ Schol. Ap. Rh. 3.1323b, p. 257 Wendel; Hunter 1989a, 245.

tempo, però, il momento autoallusivo contribuisce a mettere in luce la fragilità dell'utopia georgica³¹, evidenziando una faglia ideologica – e una delle più rilevanti – del compromesso tentato nel finale del secondo libro. Secondo Virgilio, la vita dei contadini si svolge lontana dalla guerra (2.459) e corrisponde a quella che si viveva ai tempi di Saturno, prima che fossero forgiate le prime armi (538-540). Ma subito emerge una contraddizione. Appena qualche verso prima, gli stessi pacifici contadini si sfidano nel lancio del giavellotto (*iaculum*, un'arma che altrimenti Virgilio mette in mano solo ai guerrieri dell'*Eneide*³²) e nella lotta, con i corpi induriti dall'esercizio fisico (530-531); è grazie a questo rigoroso stile di vita, scrive Virgilio, che l'Etruria crebbe in potenza e Roma divenne «la più bella di tutte le cose», *rerum ... pulcherrima* (533-535) – naturalmente grazie alla forza. Virgilio passa opportunamente sotto silenzio le guerre, necessarie all'imporsi di Roma, così come il fratricidio di Romolo (533 *hanc* [scil. *uitam coluere*] *Remus et frater*), con una reticenza ideologica comparabile a quella di Giove nella profezia all'inizio dell'*Eneide*, dove la concordia dei gemelli, qui idealizzata nel passato remoto, è proiettata in un futuro radioso (1.292-293 *cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / iura dabunt*)³³. Più che assenti, guerra e violenza sono dunque rimosse, salvo per gli aspetti indispensabili alla celebrazione di Roma.

Le tensioni irrisolte che percorrono questa parte delle *Georgiche* riflettono una difficilissima sintesi tra diverse tradizioni e istanze, a partire dal mitologema esiodeo delle età (*Theog.* 109-201), riletto attraverso Arato – che introduce il lavoro agricolo nell'età dell'oro e trasforma lo schema della successione temporale in paradigma morale (*Phaen.* 100-136)³⁴ – e Cicerone, che lo ricodifica nel dibattito culturale di Roma, dando all'età dell'oro un assetto primitivistico fondato sulla scelta della frugalità (fr. 17 *S. malebant tenui contenti uiuere cultu*)³⁵. Arato e Cicerone preparano così la strada a Virgilio, che aggiorna i referenti filosofici e intertestuali del suo discorso, in dialogo anche con il *De rerum natura* e con il carme 64 di Catullo³⁶, ed esalta la pace contadina mentre esalta, al contempo, il trionfo di Roma. Il problematico equilibrio di compromesso raggiunto in questa sezione è da tempo oggetto di studio³⁷. Si tratta di uno snodo del poema in cui Virgilio «sembra stare ... tra le *Georgiche* e l'*Eneide*», riflettendo sul suo futuro impegno epico ancor prima del proemio al mezzo³⁸. Il gran numero di espressioni riprese nell'*Eneide* da questi versi, tra i quali

³¹ Giusta l'osservazione di Jenkyns 1998, 417: «This cast an interesting light back upon the *Georgics*, suggesting how easily the Augustan values of robust simplicity might lapse into crudity ...».

³² 22× in *Aen.*, con particolare frequenza nei libri 9-12 (18×): Cucchiarelli 2014, 550. Il nesso *uelocis iaculi* (*georg.* 2.530) riecheggia in *Aen.* 5.253 *uelocis iaculo* e 11.760 *uelocem iaculo*.

³³ Cfr. Bellandi 2004, 37 n. 33. Lo stesso rovesciamento temporale coinvolge la riscrittura di *georg.* 2.535, *septemque una sibi muro circumdedit arces* [scil. *Roma*], che la profezia di Anchise ribalta in *septemque una sibi muro circumdabit arces* (*Aen.* 6.783). Il passato idealizzato delle *Georgiche* – un passato che tutt'al più resiste come presente residuale nelle campagne – diventa nell'*Eneide* la promessa di un futuro storico.

³⁴ Con implicazioni politiche: Schiesaro 1996.

³⁵ Barchiesi 1981; Landolfi 1990, notando anche l'apporto delle filosofie ellenistiche.

³⁶ Schiesaro 2019. Cfr. spec. Catull. 64.43-51 ~ *georg.* 2.461-466; 64.399 ~ 2.510; 64.38-42 ~ 1.506-508. In 2.473-747 c'è inoltre un riferimento a Catull. 64.397-398: cfr. Thomas 1988, I, 249. Sull'allusione a Catullo nei finali di *georg.* 1 e 2 cfr. Nelis 2012, 22.

³⁷ Rimando all'ottima sintesi di Gale 2000, 38-42 e, anche per la bibliografia, all'analisi di Cucchiarelli 2014, che interpreta *georg.* 2513-540 come un'aggiunta posteriore al *makarismos*.

³⁸ Cucchiarelli 2014, 565, con un accenno anche all'anticipazione del contadino-guerriero di *Aen.* 9.609-610 in questa sezione. Sulla tensione verso l'epica in questa sezione, cfr. Nelis 2004.

georg. 2.472 ~ *Aen.* 9.607 è particolarmente evidente ma non l'unica³⁹, manifesta una prossimità prima di tutto tematica e ideologica. Alludendo a questo delicato punto di snodo e di sutura, Numano estremizza un'istanza ideologica – quel primitivismo tanto radicato nella tradizione romana – che Virgilio aveva tentato di integrare in forma addomesticata, cioè di *soft primitivism*, in un quadro pacifista. Il poeta delle *Georgiche* non avrebbe condiviso l'estremismo di Numano; ma Numano non fa che mettere a nudo la fragilità di un compromesso impossibile.

Prima di proseguire, vale la pena di soffermarsi su un dettaglio che accompagna la riscrittura di *georg.* 2.472 in *Aen.* 9.607: la sostituzione di *exiguo* con l'equivalente semantico *paruo*. Oltre a istituire l'allitterazione sillabica *patiens ... paruo*⁴⁰, la riscrittura introduce un'aggettivo, *paruus*, particolarmente pregnante nella letteratura augustea per le sue risonanze ideologiche, connesso com'è alla celebrazione della frugalità agreste in alcune memorabili formulazioni, prima fra tutte il *uiuere paruo* di Orazio (*sat.* 2.2.1)⁴¹, ripreso nella prima elegia di Tibullo (1.1.25 *contentus uiuere paruo*). Lo stesso uso sostantivato di *paruus* si ritrova in *Aen.* 6.843, dove Anchise indica in Gaio Fabrizio Luscino un esempio di sobrietà e incorruttibilità, tramite l'espressione ossimorica *paruo ... potentem*. In realtà si può risalire più indietro. Come abbiamo visto, gli *Aratea* ciceroniani celebrano la scelta della frugalità nell'età dell'oro con le parole *malebant tenui contenti uiuere cultu* (fr. 17 Soubiran). *Tenuis cultus* è un nesso concettuale su cui Cicerone torna ripetutamente nella più tarda produzione filosofica, consacrandone l'uso in abbinamento o in alternativa a *paruus* (per lo più sostantivato), a proposito della vita secondo natura, in armonia con gli insegnamenti di Epicuro e in contrasto con l'ambizione e la sete di ricchezze⁴². Solidale con i contenuti del discorso di Numano, la sostituzione di *exiguo* con *paruo* accentua il tono ideologico del verso.

5.2. RISPONDERE PER LE RIME: ASCANIO TRA *BUCOLICHE* E ASPIRAZIONI EPICHE

Non tollerando gli insulti gli insulti e le vanterie del nemico, Ascanio lo abbatte con l'arco, non prima però di aver rivolto una preghiera a Giove perché asseconi la sua impresa; e il dio tuona da sinistra, in segno di favore (9.621-637). È la prima volta che Ascanio abbatte un nemico in guerra: *Tum primum bello celerem intendisse sagittam / dicitur ante feras solitus terrere fugacis* (9.590-591). Anche in questo passo, le implicazioni autoallusive meritano di essere considerate con attenzione. A una lettura ravvicinata, la preghiera di Ascanio si rivela quasi un centone di autocitazioni (9.625-629)⁴³:

³⁹ Vedi sopra nn. 32-33 e Cucchiarelli 2014, 549-554.

⁴⁰ Vedi §6.3.

⁴¹ Cfr. inoltre *carm.* 2.16.13 *uiuatur paruo bene*; *epist.* 2.1.139 *agricolae prisci, fortes paruoque beati*.

⁴² *Tusc.* 5.89 *hic uero ipse [scil. Epicurus] quam paruo est contentus! nemo de tenui uictu plura dixit*; 5.97 *quod paruo cultu natura contenta sit*; *fin.* 2.91 *quod paruo esset natura contenta*; *off.* 1.70 *si contenti sint et suo et paruo*; *Lael.* 86 *multi diuitias despiciunt, quos paruo contentos tenuis uictus cultusque delectate*. Cfr. Barchiesi 1981, 187; Landolfi 1990, 91. Il motivo del «vivere con poco», di per sé diffusissimo, acquista particolare significato nella filosofia epicurea (cfr. le testimonianze raccolte da Nisbet, Hubbard 1978, 260, spec. *Lucr.* 5.118 *uiuere parce*). Orazio in *sat.* 2.2 riformula gli insegnamenti epicurei «as native Italian common sense: "farmer wisdom," like lessons taught by the Elder Cato to his sons» (Freudenburg 2021, 83).

⁴³ Hanno ricevuto attenzione solo gli intertesti georgici: cfr. Hardie 1994, 201; Jenkyns 1998, 416-417; Casali 2009, 315; Ziogas 2010, 166.

‘Iuppiter omnipotens, audacibus adnue coeptis.
 ipse tibi ad tua templa feram sollemnia dona,
 et statuam ante aras aurata fronte iuuencum
 candentem pariterque caput cum matre ferentem,
 iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.’

Il secondo emistichio del verso 625 ricalca la preghiera che Virgilio rivolge a Ottaviano nel proemio delle *Georgiche*, affinché favorisca la sua impresa poetica: *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis* (1.40)⁴⁴. La ripetizione sancisce un’analogia posizionale tra il giovane Ascanio che invoca Giove, in procinto di compiere il suo primo atto eroico, e il poeta che all’inizio di un poema audace – lo stesso poema di cui Numano ha appena ripetuto un verso – si rivolge al discendente storico di Ascanio, Ottaviano; impresa eroica e impresa poetica si equivalgono in *coepta*⁴⁵. Si noterà, tra l’altro, che retrospettivamente l’autoallusione rafforza la lode di Augusto: a lui sono dirette le stesse parole che Ascanio rivolge – *rivolgerà*, secondo la cronologia compositiva delle opere, ma *sono state dirette*, secondo la cronologia delle storie – a Giove onnipotente.

Nei versi successivi (626-628) riecheggia il linguaggio del proemio al mezzo delle *Georgiche*⁴⁶, dove, in una sorta di anti-*recusatio* in registro pindarico e callimacheo⁴⁷, il poeta, nei panni di un trionfatore ai giochi olimpici, promette la costruzione di un tempio e l’offerta di solenni sacrifici – fuor di metafora, la composizione di un poema encomiastico per «Cesare», che troverà parziale realizzazione nell’*Eneide* (*georg.* 3.21-23):

ipse caput tonsae foliis ornatus oliuae
 dona feram. iam nunc sollemnis ducere pompas
ad delubra iuuat caesosque uidere iuencos

⁴⁴ Altri passi dell’*Eneide* alludono al proemio georgico. Il gesto di *georg.* 1.28 *cingens materna tempora myrto*, riferito a Ottaviano, corrisponde a quello del capostipite Enea in *Aen.* 5.72 *uelat materna tempora myrto*. Moskalew 1982, 19-20 ne discute assieme alla ripetizione di *georg.* 3.21 *ipse caput tonsae foliis ornatus oliuae* (il soggetto è lo stesso poeta: vedi sotto) in *Aen.* 5.774 *ipse caput tonsae foliis euinctus oliuae* (nuovamente Enea); Ovidio si appropria della clausola ‘augustea’ *tempora myrto* in *am.* 1.1.29 e *fast.* 4.15 (Barchiesi 1994a, 48-49). Non mi sembra sia stata invece discussa la ripresa di *georg.* 1.27 *auctorem frugum tempestatumque potentem* (Ottaviano, prefigurato nei versi successivi come dio del mare) in *Aen.* 1.80, dove Eolo dice a Giunone ‘tu ... / *nimborumque facis tempestatumque potentem* [scil. me]’ (*Aen.* 1.80), risemantizzando *tempestastes* da «stagioni» a «tempeste». Il Nettuno che in *Aen.* 1 placa lo sconvolgimento causato da Eolo adombra (anche) Ottaviano: Galinsky 1996, 20-24. Riecheggiando *georg.* 1.27 in *Aen.* 1.80, Eolo sembra dire a Giunone: tu mi rendi potente come Ottaviano. Cfr. inoltre *Aen.* 3.528-529 *Di maris et terrae tempestatumque potentes*, / *ferte uiam uento facilem et spirare secundi*.

⁴⁵ Dopo Virgilio, il termine è impiegato estensivamente in accezione poetica da Ovidio (*met.* 1.2 e *ars.* 1.30 in posizione proemiale); cfr. Masters 1992, 8 n. 22. L’audacia georgica si misura anche in rapporto alle *Bucoliche*, che pure erano già frutto di audacia giovanile (*georg.* 4.565 *audax ... iuuenta*).

⁴⁶ Hardie 1994, 201.

⁴⁷ Thomas 1988, II, 36-37.

Il contatto intertestuale conferma l' analogia posizionale tra Ascanio e il poeta, che, dopo aver promesso un' opera audace all' inizio delle *Georgiche*, ora, nel proemio al mezzo, allarga ambiziosamente lo sguardo verso l' epica. Si tratta, significativamente, di un passo contiguo con il finale del secondo libro a cui ha alluso Numano, cioè fa parte di quel più ampio segmento testuale che, al cuore del poema didascalico, tende verso l' epica⁴⁸. Assumendo la postura e le parole di Virgilio, Ascanio riporta al significato letterale il linguaggio figurato del trionfo e conferma l' equivalenza simbiotica la figura dell' eroe e quella del poeta, che è tipica dell' epica in generale e in particolare di quella virgiliana⁴⁹.

Segue un' altra allusione, questa volta alle *Bucoliche*, ancor più esplicita delle precedenti. Ascanio promette in sacrificio a Giove un torello (*iuuencum*) «che già prenda a cornate e sparga con gli zoccoli la sabbia», *iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam* (629). Le caratteristiche dell' animale suggeriscono innanzitutto un parallelo con Ascanio, altrettanto giovane e impaziente di combattere⁵⁰. Il verso è ripreso alla lettera dalla terza ecloga, dove, in risposta a Dameta, che invita le Muse ad allevare una vitella per Asinio Pollione, Menalca promette un toro con le stesse caratteristiche (3.84-87):

DAMOETAS

Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam:

Pierides, uitulam lectori pascite uestro.

MENALCAS

Pollio et ipse facit noua carmina: pascite taurum,

iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.

Come i due proemi georgici che Ascanio ha appena riecheggiato, anche questo passo, che inaugura la seconda metà dell' agone tra i due pastori (3.60-107) e ne rappresenta, per così dire, il proemio al mezzo, è poesia che parla di poesia. Prima Dameta menziona Pollione come lettore di poesia pastorale, destinandogli il sacrificio di una *uitula*, animale che simboleggia il canto bucolico e coincide con il premio messo in palio dallo stesso pastore per l' agone in corso di svolgimento⁵¹; poi Menalca, in risposta, elogia Pollione come poeta. Non è chiaro se *noua carmina* (86) indichi le *nugae* neoteriche del patrono oppure (anche) le sue tragedie, il genere poetico per cui era più celebre e a cui per altro ben si addice il sacrificio di un animale dionisiaco quale il toro⁵². In questo secondo caso, il riferimento sarebbe al poeta che canta

⁴⁸ Nelis 2004.

⁴⁹ Hardie 1993, 99-101. Creteo in *Aen.* 9.774-777 incarna entrambi i ruoli.

⁵⁰ Dingel 1997, 237. La preminenza di *iam* a inizio di verso, là dove l' ordine naturale vorrebbe il relativo *qui*, posposto addirittura in sesta posizione, forse traduce l' impazienza e la precocità del torello. L' immagine del toro che colpisce (a vuoto) con le corna e sparge la sabbia con gli zoccoli è anche in *georg.* 3.232-4 e *Aen.* 12.104-106 (§6.2.2).

⁵¹ Cfr. 3.29, 48 e 109.

⁵² Cucchiarelli 2023, 186. Tarrant 1978, 198 n. 8 e Hollis 2007, 217 pensano alle sole tragedie. L' opposizione tra la *uitula* e il *taurus* simboleggia quella tra *genus tenue* (bucolica) e *genus grande* (tragedia): cfr. Karakasis 2011, 104 n. 72; Keith 2018, 103; Vallana in c.d.s., 51. La menzione congiunta dei due animali ricorda quella del giovenco e di madre in *Aen.* 9.627-628 *iuuencum ... pariter ... cum matre*, come nota Hardie 1994, 202, richiama [Theocr.] 8.14 μόσχον ἐγὼ θησῶ, τὸ δὲ θεῖς ἱσομᾶτορα ἄμνόν (l' idillio è tra i modelli di *ecl.* 3; Farrell 1992; Cucchiarelli 2023, 147). Il *taurus* bucolico diventa quindi, nella preghiera di Ascanio a Giove, un *iuuencus*;

in trimetri le imprese dei re (Hor. sat. 1.10.42-43 *Pollio regum / facta canit pede ter percusso*), ossia – con ogni verosimiglianza – lo stesso militare e tragediografo di cui Virgilio spera un giorno di poter cantare le imprese, come dichiara all'inizio dell'ottava ecloga (8.7-8 *en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?*)⁵³. Ascanio riprende dunque un altro passo che tematizza il confronto tra due tipi di poesia e, forse, il contrasto tra un genere minore, la poesia bucolica, e uno maggiore, la tragedia – una tragedia che cantava gli stessi temi dell'epica⁵⁴. Il parallelismo tra impresa poetica e impresa militare, suggerito dalle allusioni alle *Georgiche*, suggerisce un ulteriore confronto: quello tra la *nouitas* della poesia di Pollione (i *noua carmina*) e la *noua uirtus* di Ascanio, elogiata pochi versi dopo da Apollo (9.641 *macte noua uirtute*). La ripetizione di ecl. 3.87 in Aen. 9.629 porta d'altro canto l'attenzione su alcuni temi che accomunano lo scontro di Numano e Ascanio, da un lato, e l'amebeo di Dameta e Menalca, dall'altro.

In primo luogo, la contrapposizione tra età. Numano, che ha appena sposato la sorella di Turno (9.593-594), è sicuramente più anziano di Ascanio, che nelle parole di Apollo è appena un *puer* (9.641; 653). Lo stesso rapporto si intuisce nell'ecloga tra Dameta e il più giovane Menalca⁵⁵.

Solidale con questa è l'opposizione tra mascolinità ed effeminatezza. Numano accusa i Troiani di essere non «uomini frigi» ma «donne frigie» (9.617 *o uere Phrygiae, neque enim Phryges*), invitandoli a dedicarsi al culto di Cibele per lasciare le armi ai *uiri*, cioè ai veri uomini (620 *sinite arma uiris*). L'amebeo di Dameta e Menalca scaturisce da una serie di malevole allusioni sessuali che i due si scambiano nella fase pre-agonale. Particolarmente significativo è il riferimento del più anziano Dameta a un presunto rapporto sessuale passivo di Menalca e la contestuale ingiunzione a non lanciare accuse contro i veri uomini, i *uiri* appunto (ecl. 3.7-9 *Parcius ista uiris tamen obicienda memento ...*)⁵⁶. Il contrasto tra amore eterosessuale e omosessuale occupa tutta la prima metà dell'amebeo (3.64-83), in cui Dameta canta l'amore per Galatea, Fillide e Amarillide, mentre Menalca celebra quello per Aminta. Ripetendo le parole di Menalca in Aen. 9.629, Ascanio sembra anche accettarne per certi aspetti il ruolo, non così diverso da quello che Numano rinfaccia ai Troiani.

Infine, la centralità di Giove e Apollo. Come Arato nel poema sugli astri, anche Dameta comincia a cantare «da Giove» (3.60-61 *Ab Ioue principium Musae, Iouis omnia plena*); Menalca si pone invece sotto l'egida di Apollo (3.62-63 *Et me Phoebus amat: Phoebus sua semper apud me / munera sunt*)⁵⁷. Gli stessi dèi hanno un ruolo fondamentale nell'episodio dell'*Eneide*, dove intervengono entrambi a sostegno di Ascanio,

a questo proposito, può essere interessante ricordare ciò che scrive Isidoro (*orig.* 12.1.28) sull'etimologia di *iuuencus*: *iuuencus dictus ... uel quia apud gentiles Ioui semper ubique iuuencus immolabatur, numquam taurus*. L'associazione tra vittima sacrificale e poesia non può non ricordare il precetto apollineo di Call. fr. 1.23-24 (e ecl. 6.4-5); vedi sotto. Il toro promesso da Ascanio fa da *pendant* a quello menzionato da Numano in 9.609: Le Bris 2007, 155 n. 301. Sull'importanza dei buoi (e specificamente dei buoi da lavoro) in Arato, cfr. Bellandi 2004.

⁵³ Sul destinatario di ecl. 8.6-13, vedi §3.3 con n. 118. Pollione è sia l'eroe' degno di un'epica sia un poeta che canta di eroi.

⁵⁴ Cfr. ecl. 6.3 *reges et proelia* e sotto.

⁵⁵ Cucchiarelli 2021, 88. Così già nel modello di Theocr. *id.* 5, 36-37, dove Comata è più anziano di Lacone.

⁵⁶ Sul senso pregnante di *uiris* cfr. Karakasis 2011, 97, che discute anche la relazione con Theocr. *id.* 5.35-43 e 116-117. Virgilio attenua, anche con l'aposiopesi, i toni crudi del modello: Cucchiarelli 2023, 147 e 154.

⁵⁷ Cfr. inoltre 3.104 *et eris mihi magnus Apollo*. Sulla presenza di Arato nella terza ecloga cfr. Berti 2024, spec. 245-247 su 3.60-61. L'intertestualità aratea accomuna l'ecloga, il finale di *georg.* 2 e l'arringa di Numano: vedi §5.1.

nello stesso ordine dell'amebeo⁵⁸. Come Dameta, anche Ascanio comincia «da Giove» (9.624 *ante Iouem supplex per uota precatus*); ma nella scena successiva, che è arrivato il tempo di considerare, interviene il nume tutelare di Menalca⁵⁹.

5.3. IL RICHIAMO DI APOLLO E LA *RECVSATIO* DI TITIRO

Apollo assiste per caso (638 *forte*) all'uccisione di Numano mentre osserva dal cielo il campo di battaglia, e subito ratifica l'atto di Ascanio con le famose parole: '*macte noua uirtute, puer: sic itur ad astra, / dis genite et geniture deos*' (641-642). Poi però discende in terra sotto false sembianze e raccomanda al giovane di non impegnarsi ulteriormente in battaglia: gli basti (653 *sit satis, Aenide*) aver abbattuto Numano; Apollo gli concede questa prima gloria; per il resto, dovrà astenersi dalla guerra (656 *cetera parce, puer, bello*). I commilitoni troiani, più anziani ed esperti, riconoscono il dio e, obbedienti, proibiscono ad Ascanio di gettarsi nella mischia (659-663).

L'intervento in due tempi di Apollo – in cielo e in terra – mette in scena due aspetti distinti e complementari del dio⁶⁰. Da un lato, il plauso 'in cielo' all'impresa di Ascanio lo vede nel consueto ruolo di difensore dei Troiani e di patrono dei *Iulii*. La scelta dell'appellativo *Iulus* in *Aen.* 9.640 e 652 sembra anzi alludere alla tradizione, risalente a Lucio (?) Cesare, secondo cui Ascanio avrebbe assunto il nome di Iulo dopo aver ucciso Mezenzio (così la leggenda pre-virgiliana), in quanto ἰοβόλος, *sagittandi peritus*⁶¹. L'intervento di Ascanio con l'arco ricorda quello con cui Apollo avrebbe messo in fuga in nemici di Ottaviano ad Azio e ristabilito l'ordine, secondo la narrazione istoriata nello scudo di Enea (8.704-706 *Actius haec cernens arcum intendebat Apollo / desuper ...*)⁶². Pochi versi dopo, lo stesso Apollo afferma di non vedere di cattivo occhio che Ascanio usi l'arma che gli è propria (9.655 *paribus non inuidet armis*), forse con un riferimento alla prima impresa del giovane dio, l'uccisione del serpente Pitone⁶³. D'altro canto, il richiamo 'in terra' all'equilibrio e alla moderazione, in linea con il precetto delfico del Μηδὲν ἄγαν⁶⁴, sembra

⁵⁸ Sul legame tra Apollo e Giove nell'*Eneide* e specificamente in questo passo, cfr. Miller 1994a, 174-175.

⁵⁹ Altri possibili punti di contatto tra *ecl.* 3 e *Aen.* 9: (1) Menalca accusa Dameta di essere un ladro (*ecl.* 3.16-20), e i Rutuli di Numano vivono di razzie (9.612-613); (2) Dameta accusa Menalca di aver rotto a Dafni l'arco e le frecce (*ecl.* 3.12-15), arma che Ascanio usa per abbattere Numano.

⁶⁰ Rimando a Miller 1994a, 176-178; 1994b, 104-108.

⁶¹ Serv. Dan. *Aen.* 1.267 (P legge *L. Caesar*, flegge *I. Caesar*: cfr. Vallat, Béjouis-Vallat 2023, 427 n. 815); Miller 1994b, 105; Casali 2009, 307. Sul nome di *Iulus* cfr. ora Casali 2023a, 332-338. Serv. *Aen.* 1.267 riferisce l'etimologia da ἰούλος, la «prima barba» che sarebbe spuntata ad Ascanio quando uccideva Mezenzio. L'*Origo gentis Romanae* (15.5) riferisce invece che i Latini soprannominarono Ascanio, con ammirazione, *Iolos* (< **Iouilus*), «piccolo Giove»: donde *Iulus*.

⁶² Il nesso *Apollo / desuper* si ripete in 9.648-649.

⁶³ Così Serv. *Aen.* 9.652. Di sicuro l'associazione è immediata per i lettori post-ovidiani: il racconto di Ovidio allude esplicitamente a *Aen.* 9 (cfr. spec. *met.* 1.441-444 ~ *Aen.* 9.590-591): Hardie 1994, 209; Morgan 2003, 74-75; Battistella 2010 (il giovane Apollo somiglia prima ad Ascanio, poi, superbo per la vittoria, a Numano); Ziogas 2010, 169-170. Chi usa l'arco nell'epica, a cominciare da Paride, non è irreprensibile (Lyne 1987, 202-204); ma anche Numano, comunque, ne elogia l'uso tra i *sui* giovani (9.606).

⁶⁴ Hardie 1994, 208; Miller 1994b, 107. In *ecl.* 3.104 Dameta dice a Menalca che, qualora indovinasse la soluzione del suo indovinello, sarà ai suoi occhi il dio profetico di Delfi: *et eris mihi magnus Apollo*; la clausola si ripresenta in *Aen.* 9.654-655 *primam hanc tibi magnus Apollo / concedit laudem*.

rispondere a un duplice intento: proteggere Ascanio dai pericoli di uno scontro corpo a corpo, per cui non è pronto, e al contempo correggere un eccesso, potenzialmente pericoloso⁶⁵.

La seconda parte dell'intervento di Apollo ricorda molto, come è stato notato, una *recusatio* poetica: Apollo trattiene Ascanio al modo in cui, in veste callimachea, è solito dissuadere i poeti dal misurarsi con l'epica. A suggerire questa interpretazione contribuiscono diversi dettagli. Innanzitutto, Apollo è qualificato come *crinitus* (9.638), un attributo che è associato al suo ruolo di cantore e citaredo, cioè di dio della poesia⁶⁶. In secondo luogo, si rivolge ad Ascanio come a un *puer* (641, 653); il poeta degli *Atia* è accusato dagli invidiosi Telchini di scrivere come un *παῖς* – il che si rivela però un complimento: l'anziano Callimaco scrive come gli ha prescritto di fare Apollo quand'era giovane (fr. 1.6 Pfeiffer)⁶⁷. Infine, Apollo afferma di non provare alcuna invidia nei suoi confronti (655 *non inuidet*); com'è noto, l'invidia è tema centrale sia nel prologo degli *Aitia* sia nell'inno dedicato al dio, che inscena un diverbio con Phthonos (*hymn.* 2.105-112)⁶⁸. Dato il contesto, è difficile non leggere metapoeticamente anche il tuono di Giove al verso 631 (*intonuit laeuum*). A un primo livello di lettura, la reazione del dio allude alla versione pre-virgiliana del mito, testimoniata da Dionigi di Alicarnasso (*ant. Rom.* 2.5.5), secondo cui Giove avrebbe segnalato il suo favore con un lampo a ciel sereno (ἀστράψαι τὸν οὐρανόν), da sinistra, prima della sortita vittoriosa di Ascanio contro Mezenzio⁶⁹. Ma il tuono di *Aen.* 9.631 – un tuono (*intonuit*), non un lampo – non può non ricordare, nuovamente, il prologo degli *Aitia*: βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός (1.20 Pfeiffer)⁷⁰. Mentre assente all'impresa di Ascanio, Giove ricorda anche di chi sono le prerogative dell'epica.

Sergio Casali, Ioannis Ziogas e Grant Nelsestuen hanno sviluppato le implicazioni metapoetiche dell'episodio in diverse direzioni. Casali legge la teofania di Apollo come una rappresentazione della scelta virgiliana di escludere Ascanio da ogni futura partecipazione alla trama epica dell'*Eneide*, diversamente da quanto avveniva nella versione pre-virgiliana della storia, e specificamente nelle *Origines* di Catone, dove era Ascanio, non Enea, a concludere la guerra in Lazio, uccidendo Mezenzio in duello⁷¹. Ziogas, invece, vi vede la contrapposizione tra due generi letterari opposti e incompatibili: l'epica, incarnata da Numano e dal suo lungo discorso che parla di *arma* e *uiris* (cfr. 9.620 '*sinite arma uiris*', ingiunzione dalle evidenti implicazioni metapoetiche⁷²), e l'elegia, di cui Ascanio sarebbe portavoce in virtù della sua sostituzione

⁶⁵ Su questo insiste – a sua volta con qualche eccesso – Lyne 1987, 200-206. Un importante precedente omerico è l'intervento di Apollo che respinge Patroclo dalle mura di Troia in Hom. *Il.* 16.707-709.

⁶⁶ Miller 1994b, 106; Casali 2009, 301 con n. 5. Il nesso *crinitus Apollo* è enniano (*trag.* 28 Jocelyn). Cfr. *Aen.* 1.740 *crinitus Iopas* (§7).

⁶⁷ Casali 2009, 301 n. 6 richiama il *παῖς* di Callimaco. Sul valore positivo e programmatico della giovinezza nel prologo callimacheo e sull'interpretazione di *παῖς ἄτε* (1.6), cfr. Harder 2012, II, 7 e 28. Nel successivo fr. 2, il poeta sogna la sua iniziazione sull'Elicona da giovane: ἀρτιγένειος, «con la barba appena spuntata», secondo gli *scholia Florentina* (1, p. 11 Pfeiffer = 2d Harder). È interessante considerare questa glossa in relazione all'etimologia di Iulus da ἰούλος, «prima barba»: vedi sopra, n. 61.

⁶⁸ Hardie 1994, 209.

⁶⁹ Casali 2023a, 334-335.

⁷⁰ Casali 2009, 301 n. 6; Ziogas 2010, 166.

⁷¹ Serv. *Aen.* 1.267-268 = Cato, *orig.* fr. 6 Cornell. Casali 2009. Cfr. inoltre Casali 2006b, 587-588 e 2023a, 334-335 (e ivi, 325-330 sulle tre guerre in Lazio in Catone).

⁷² Vista l'eco dell'incipit *Arma uirumque*, «V[irgil]'s reader will take *sinite arma uiris* in the further sense of a command to leave the world of martial epic» (Hardie 1994, 197). Cfr. Curtis 2017, 54-55; Mac Góráin 2018, 439.

con Cupido in *Aen.* 1, voluta da Venere in teoria per non più di una notte (1.683 *noctem non amplius unam*), ma che suggerirebbe effetti di ambigua persistenza anche nel prosieguo del poema, dal momento che il narratore non esplicita mai il ‘ritorno’ del vero Ascanio⁷³. Nelsestuen, infine, vede in Ascanio che uccide Numano una figura di Virgilio che affronta e toglie di mezzo Catone, predecessore scomodo e rivale per la leggenda di Enea in Lazio; di qui la caratterizzazione ‘iper-catoniana’ di Numano⁷⁴.

A me sembra che i riferimenti autoallusivi disseminati nell’episodio suggeriscano di interpretare lo scontro tra Numano e Ascanio anche come una riflessione critica interna alla poesia virgiliana e alla sua traiettoria di sviluppo dalle *Bucoliche* all’epica. A ragione Ziogas mette in relazione la teofania di Apollo e il discorso di *Aen.* 9.653-656 (*‘sit satis...’*) innanzitutto con l’intervento del dio nella sesta ecloga (*ecl.* 6.3-9)⁷⁵:

cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
 uellit et admonuit: ‘pastorem, Tityre, pinguis
 pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.’ 5
 nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
 Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
 agrestem tenui meditabor harundine Musam:
 non iniussa cano.

L’intervento di Apollo, qui come nell’*Eneide*, è tanto salvifico quando contenitivo, se non repressivo⁷⁶. Mentre nel prologo dei Telchini Apollo dissuade un giovane poeta alle prime armi – forse bambino – dal tentare come prima impresa la poesia ‘grande’⁷⁷ (fr. 1.21-24 Pf.), Titiro-Virgilio ha *già* intrapreso la strada dell’epica (3 *cum canerem*⁷⁸), precisamente dell’epica encomiastica (6-7 *laudes*, / *Vare, tuas*), quando il dio gli tira le orecchie. Allo stesso modo, Ascanio ha *già* ucciso un nemico quando Apollo lo blocca. Ancora una volta, troviamo Ascanio nella stessa situazione di un giovane poeta: più precisamente quella di Virgilio-Titiro nelle *Bucoliche*⁷⁹. L’analogia permette di valorizzare un dettaglio generalmente trascurato. Quando

⁷³ Ziogas 2010. Alcune considerazioni sull’episodio come commento riflessivo sugli elementi distintivi dell’epica già in Morgan 2003, 66 e 75.

⁷⁴ Nelsestuen 2016, spec. 90, proponendo tra l’altro (ivi, 82) di leggere *dicitur* in 9.591 come «allusive footnote» alle *Origines*. Credo però che si tratti piuttosto di una «illusory footnote» che segnala l’invenzione dell’episodio (così Horsfall 1990, 57 = 1991, 129 = 2020, 294), ossia l’innovazione rispetto alla tradizione catoniana. Nell’ottica dei rapporti tra Virgilio e Catone, si potrebbe valorizzare anche la ‘sfida’ all’epica enniana lanciata dall’incipit delle *Origines*, molto probabilmente esametrico (Cardinali 1987 e 2023).

⁷⁵ Ziogas 2010, 167, evidenziando anche alcune coincidenze lessicali; cfr. Casali 2009, 301. La *recusatio* poetica in età augustea si può correlare con la pratica politica della *recusatio imperii*: rifiutando ripetutamente onori e cariche, Augusto mostra di rispettare i valori tradizionali di moderazione e *temperantia*; cfr. Freudenburg 2014; Rosati in c.d.s.

⁷⁶ Secondo Cucchiarelli 2023, 285, quella di *ecl.* 6 è «less repressive than redemptive».

⁷⁷ Non per forza epica: Nauta 2006b, 23-24; Harder 2012, II, 10-11 e 55 (in Call. l’opposizione riguarda più lo stile che il genere). In 1.21-22 Callimaco si presenta o come un bambino al primo tentativo di scrittura, o come un poeta a inizio carriera: Harder 2012, II, 56.

⁷⁸ Non credo sia corretto intendere, con Servio (*ad loc.*), *canerem* = *canere uellem*.

⁷⁹ A proposito del parallelismo Virgilio-Ascanio, è curioso ricordare l’aneddoto (autoschediastico) riportato da Serv. *ecl.* 6.11. Cicerone avrebbe assistito, entusiasta, alla recitazione della sesta ecloga; incontrando Virgilio, lo avrebbe elogiato (elogiando al contempo sé stesso) con le parole *magnae spes altera Romae*, che in *Aen.* 12.168 sono riferite ad Ascanio.

scende in terra per parlare ad Ascanio, il dio prende le sembianze del vecchio Bute, un tempo scudiero e guardia personale di Anchise, ora, per volontà di Enea, *comes* di Ascanio (9.646-649). *Butes* è, etimologicamente, un «bovaro» (βούτης), un ruolo che ben si addice ad Apollo, che secondo il mito è stato effettivamente un pastore, al servizio di Admeto (cfr. *georg.* 3.2)⁸⁰. Chi meglio di Apollo nei panni di un «bovaro» potrebbe raccomandare a un giovane eroe che somiglia a un poeta bucolico di non impegnarsi nell'epica, cioè di non intromettersi in «re e battaglie»⁸¹? Le ultime parole pronunciate dal dio (656 '*cetera parce, puer, bello*') ricordano molto, tra l'altro, gli inviti che due pastori più anziani rivolgono a due pastori più giovani – due *pueri* – nelle *Bucoliche*: Menalca, quando invita Mopso a iniziare il canto in onore di Dafni (5.19 *sed tu desine plura, puer*); e Meri, quando invita Licida, viceversa, a sospendere il canto perché ormai sono giunti alle soglie della città (9.66 *Desine plura, puer*)⁸².

Conviene ricapitolare quanto finora osservato. Rivolgendosi in preghiera a Giove prima di uccidere Numano, Ascanio parla come il poeta delle *Georgiche*, che all'inizio dell'opera denuncia l'audacia dell'impresa e poi, nel proemio al mezzo, promette un'epica di là da venire; ma Ascanio parla anche come un pastore bucolico, ripetendo parola per parola un verso di Menalca nella terza ecloga, appartenente al 'proemio al mezzo' di un canto amebeo. Abbattuto il nemico, Apollo elogia il giovane ma lo invita a tenersi lontano dalla battaglia, in modo del tutto simile a quando, nella sesta ecloga (e cioè nel proemio al mezzo delle *Bucoliche*), dissuade Titiro-Virgilio dal proseguire il canto epico che ha intrapreso. Tutte queste allusioni a punti liminari e nodali delle due opere precedenti traducono intertestualmente la condizione liminare di Ascanio, un giovane che non è più bambino e non è ancora adulto, un cacciatore che fino a poco tempo prima uccideva solo gli animali nei boschi – le *silvae*, spazio e sineddoche delle *Bucoliche* (*ecl.* 4.3; 6.2) – e che ora con la stessa arma con cui cacciava, l'arco, abbatte il primo nemico in guerra, senza però uscire dallo spazio protetto dell'accampamento, senza cioè che Apollo gli permetta di misurarsi corpo a corpo sul campo di battaglia, di entrare nell'arena dell'epica⁸³. La trama dell'*Eneide* non permette che Ascanio porti a compimento questo trapasso: negli ultimi libri del poema rimarrà per così dire in sospenso, e anzi oscillerà, tra uno stato e l'altro; piuttosto che un'iniziazione definitiva alla maturità, l'uccisione di Numano rappresenta dunque una «flirtation with adulthood»⁸⁴. Coerentemente, proprio nel momento in cui vorrebbe entrare nell'epica, Ascanio parla *ancora* come il poeta delle *Georgiche* e come un pastore delle *Bucoliche*; e appunto come a un pastore, come all'ambizioso e sconsiderato Titiro della sesta ecloga, gli si

⁸⁰ Nell'*Eneide* ci sono tre personaggi, apparentemente distinti, di nome *Butes*: cfr. Polverini, Gargiulo 1984. Giochi etimologici 'bovini' su *Butes* sono ipotizzati da Kraggerud 1960, 30-36; cfr. inoltre Paschalis 1997a, 316-317; O'Hara 2017², 161-162 e 221. Sulla storia di Apollo pastore di Admeto, cfr. Casali 1992. Considerato lo stretto dialogo con *Aen.* 9 (vedi sopra e n. 63), mi chiedo se *non ego sum pastor* di *Ov. met.* 1.513 non risponda anche a questo passo.

⁸¹ βούτης, nella sua forma dorica, è anche il termine con cui il *Lamento di Bione* descrive il poeta bucolico Bione (81 βούτας) contrapponendolo a Omero e all'epica. È un passo di cui Virgilio tiene conto quando 'bucolicizza' il prologo callimacheo in *ecl.* 4: Nauta 2006b, 24-25; Cucchiarelli 2023, 291.

⁸² Ringrazio Fulvio Vallana per avermi fatto riflettere su questi due passi.

⁸³ L'intervento di Apollo finisce quindi per circoscrivere al solo Ascanio ciò che Numano raccomandava a tutti i Troiani, (620 '*sinite arma uiris*'). Ascanio vorrebbe uscire dall'accampamento come Titiro, nel prologo della sesta ecloga, 'sconfina' – spazialmente e letterariamente – finché Apollo non lo riporta nelle *silvae* (cfr. Cucchiarelli 2023, 295).

⁸⁴ Morgan 2003, 75, ripreso da Rogerson 2017, 163 (145-167 più in generale su Ascanio in *Aen.* 7-12, e 159 spec. sul suo statuto liminale).

rivolge Apollo, con la voce e con l'aspetto di un «bovaro». La liturgia del proemio e la figura della *recusatio* si offrono dunque al poeta dell'*Eneide* come tropi per significare lo statuto liminale di un personaggio che resta – e sempre resterà – bloccato alle soglie dell'epica.

5.4. ALTRE IMPLICAZIONI BUCOLICHE

Tratti bucolici e georgici nel personaggio di Ascanio lo accomunano a suo padre, secondo quanto abbiamo osservato nel secondo capitolo (§2.3). In Enea quei tratti residuali e regressivi svaniscono dopo la catabasi e l'arrivo in Lazio; non così in suo figlio, che non è ancora pronto a diventare un eroe epico. La caratterizzazione bucolico-georgica di Ascanio nell'episodio di Numano ci invita a riconsiderare una scena di importanza centrale nella trama del poema. Richard Thomas e Michael Putnam hanno richiamato l'attenzione su alcune allusioni alle *Bucoliche* e alle *Georgiche* disseminate nella caccia che porta al ferimento del cervo di Silvia e, di conseguenza, allo scoppio della guerra in Lazio nel settimo libro⁸⁵. Particolarmente evidente è la caratterizzazione bucolica del cervo, descritto nell'ecfrasi di *Aen.* 7.483-492, cioè un punto del testo che, come osserva Putnam, sospende il tempo della narrazione e permette a Virgilio di lanciare uno sguardo retrospettivo al mondo bucolico 'di prima'⁸⁶. Un tempo Silvia – personaggio di invenzione virgiliana, con un nome che evoca immediatamente le *silvae*, lo spazio delle *Bucoliche*⁸⁷ – intrecciava ghirlande alle corna dell'animale (488), ripetendo un gesto tipico dei pastori virgiliani (*ecl.* 2.49-50, 72; 5.31; 10.41, 71), e lo lavava con l'acqua limpida di una fonte (489 *puroque in fonte lauabat*), come Menalca si propone di fare con le capre (*ecl.* 3.97 *omnis in fonte lauabo*); dal canto suo, il cervo era solito rincasare spontaneamente, a sera (491-492), come le capre nell'età dell'oro (*ecl.* 4.21-22) e altri animali virgiliani (cfr. *ecl.* 7.11; *georg.* 3.316-317). La vittima di Ascanio è insomma una creatura bucolica, emblema di un intero mondo che la guerra sta per cancellare⁸⁸. Questi e altri riferimenti autoallusivi punteggiano il movimento narrativo che dall'intervento di Alletto conduce allo scoppio degli *horrida bella* annunciati nel proemio al mezzo (7.41), accompagnando il processo di trasformazione del Lazio primitivo in teatro di guerra e la metamorfosi dei suoi abitanti, simili per molti aspetti a pastori bucolici e a contadini georgici (7.521 *indomiti agricolae*), in soldati⁸⁹. Emblema dell'universo di valori distrutto dalla guerra è la seconda

⁸⁵ Thomas 1992, 67-70; Putnam 1995 = 1998, 97-118, spec. 106-112 (con alcuni eccessi: cfr. Casali 2010, 100). Heyne 1833, 69 parla di versi «molles et bucolicis propiores»; cfr. Wimmel 1973, 118. Putnam (1998, 113-116) considera anche alcune coincidenze intertestuali con Prop. 3.1-5, che tematizzano il contrasto tra epica ed elegia. Sui rapporti con l'elegia insiste Ziogas 2010, 162-165.

⁸⁶ Putnam 1998, 98. Simile effetto si osserva nelle similitudini che riprendono le *Georgiche*: vedi §6.1-2.

⁸⁷ Secondo Casali 2009, 320 n. 49, il ferimento del cervo di Silvia allude al futuro conflitto genealogico tra Ascanio e Silvio Postumo. Secondo la versione catoniana del mito (Serv. *Aen.* 6.760), Lavinia, incinta di Enea, temendo l'inganno di Ascanio, si rifugia dal pastore Tirro (il nome del padre di Silvia), dove dà alla luce Silvio Postumo (cfr. *Aen.* 6.767 *educit siluis*).

⁸⁸ L'episodio fu notoriamente accusato di violare il *decorum* epico (Macr. *Sat.* 5.17.2 *leue nimisque puerile*); sulle reazioni di Ovidio (il cervo di Ciparisso) e dei poeti flavi, cfr. Connors 1992, 4-12. I cervi, animali tradizionalmente inoffensivi (*georg.* 3.265 *imbelles*), fanno parte della fauna bucolica: *ecl.* 1.59, 2.29, 5.60, 7.30. Calpurnio Siculo 6.32-45 sembra riportare il cervo di Silvia (e quello di Ciparisso) al suo *habitat* 'naturale'.

⁸⁹ In 7.513 *pastorale canit signum*, Alletto risemantizza il canto bucolico in canto di guerra: Thomas 1992, 67-68. La trasformazione dei contadini in soldati è marcata ai versi 523-527 *non iam certamine agresti ... sed ferro ancipiti decernunt ...*. Né

vittima degli scontri menzionata dal narratore, l'anziano e giusto Galeso, colpito mentre chiedeva invano la pace (7.536 *dum paci medium se offert*). Galeso porta il nome del fiume che scorre nelle terre del vecchio di Corico (*georg.* 4.126 *Galaesus*); pastore e contadino allo stesso tempo (7.637-539), incarna una sintesi perfetta tra il mondo delle *Bucoliche* e quello delle *Georgiche*, cioè i vecchi mondi 'di prima' che la narrazione dell'*Eneide* deve ora trasformare in epica⁹⁰. A scatenare questa disastrosa metamorfosi è la freccia di Ascanio, lo stesso Ascanio che aspira all'epica quando abbatte, di nuovo con l'arco, il guerriero Numano.

Prima di concludere, c'è spazio per qualche ultima considerazione sul rapporto tra l'*Eneide* e le *Bucoliche*. Lo scontro tra Numano e Ascanio, che nasce come scontro verbale, non è in fondo così diverso da un amebeo pastorale. Il contrasto di Dameta e Menalca nella terza ecloga è forse quello che realizza nella forma più esplicita e aggressiva una tensione dialettica che attraversa tutte le *Bucoliche*, polarizzandosi in voci e punti di vista che non sanno veramente dialogare, o talvolta, drammaticamente, in dilemmi e dissidi che non riescono a raggiungere una sintesi⁹¹. Palemone, il pastore incaricato di arbitrare la gara tra Dameta e Menalca, abdica al compito di decretare un vincitore: *Non nostrum inter uos tantas componere lites ...* (3.108-110). È una novità di rilievo rispetto all'universo poetico di Teocrito, dover nessun giudice dichiara mai il pareggio⁹². Il dissidio resta dunque insanato e ragioni esterne alla logica propria del dialogo-scontro – logiche che parlano di misura e sazietà – intervengono a imporre la fine del canto: *claudite iam riuos, pueri: sat prata biberunt* (111). Ripetendo le parole di Menalca, Ascanio riproduce anche la dinamica aggressiva dell'amebeo. Forse non è un caso se la breve e sarcastica risposta affidata alla freccia che trafiggerà Numano – poco meno di due versi (9.634-635 '*i, uerbis uirtutem include superbis! / bis capti Phryges haec Rutulis responsa remittunt*')⁹³ – corrisponde alla misura dello scambio nell'amebeo di *ecl.* 3.60-107, dove i contendenti alternano coppie di versi⁹⁴. Rivolgendosi a Giove, Ascanio eleva lo scontro a un piano superiore, coinvolgendo anche gli dèi, che ereditano, per così dire, la funzione di Palemone. Apollo concede ad Ascanio il primo assaggio di gloria (654-655), facendo ciò che rifiuta Palemone, e segnala che la misura è colma (653 *sit satis*), come il pastore nella chiusa dell'ecloga (*sat prata biberunt*).

È scontato ribadire che nell'*Eneide* un vincitore c'è, e che è deciso dalle armi, non dalle parole; meno scontato, forse, vedere in Numano e Ascanio due poeti che cantano – e anzi ri-cantano – versi di Virgilio. Rispondere per le rime, cioè controbattere con le stesse armi verbali del nemico, fa parte del codice pastorale, che incoraggia i contendenti di un amebeo a riprendere espressioni o versi dalle battute dell'avversario. Proprio il modello dell'amebeo permette di leggere sotto una nuova luce il verso 621, dove

Thomas né Putnam valorizzano il rapporto tra gli effetti delle guerre civili in *georg.* 1.506-508 (*non ullus aratro / dignus honos, squalent abductis arua colonis, / et curuae rigidum falces conflantur in ense*) e la corsa alle armi di *Aen.* 7.635-636 (*uomeris huc et falcis honos, huc omnis aratri / cessit amor; recoquunt patrios fornacibus ensis*). Horsfall 2000, 320-321 riconosce gli elementi bucolici dell'episodio ma ribadisce che Tirro e i suoi figli sono «real, rough Italian rustics».

⁹⁰ Thomas 1992, 68-70; Putnam 1998, 111-112. Thomas vede nel Galeso di *Aen.* 7 l'erede del *senex Corycius* di *georg.* 4 e del Titiro di *ecl.* 1; suggerisce inoltre di leggere *olim* in 7.537 anche in riferimento al tempo interno del *corpus* virgiliano.

⁹¹ Vallana in c.d.s., spec. 45-53 su *ecl.* 3.

⁹² Cucchiarelli 2023, 194.

⁹³ Viene in mente l'uso romano di incidere insulti al nemico sui proiettili scagliati con le frombole.

⁹⁴ Una misura 'minima', particolarmente adatta a veicolare l'aggressività dello scontro: Cucchiarelli 2023, 175.

si dice che Ascanio *talia iactantem* [scil. *Numanum*] *dictis et dira canentem* / *non tulit*. È difficile definire in modo univoco il significato di *dira canentem*, considerata la polisemia di entrambi i componenti⁹⁵ e la possibilità di interpretare l'espressione dal punto di vista del narratore⁹⁶ oppure, con focalizzazione interna, di Ascanio. La presenza di *cano* richiama però l'attenzione sulla qualità poetica – e metapoetica – dell'episodio⁹⁷. Lauren Curtis e Bruna Pieri hanno proposto di motivare la scelta del verbo in relazione all'ultima parte del discorso di Numano, che, alludendo al *canticum* di Attis (Catullo 63), pare trasformarsi esso stesso in un «*canticum delirante*»⁹⁸. Ioannis Ziogas, invece, vede in *canentem* una conferma del carattere epico del discorso di Numano (cfr. *Aen.* 1.1 *cano* e 9.525 *canenti*), a cui si contrapporrebbe la risposta 'elegiaca' di Ascanio⁹⁹. La dimensione autoallusiva dell'episodio suggerisce un'altra possibile interpretazione. Abbiamo visto che Numano fa suo e 'canta' un verso delle *Georgiche* (9.607), poi due versi dalla stessa *Eneide* (612-613); Ascanio risponde 'cantando' le *Georgiche* e le *Bucoliche*. Lo scontro somiglia insomma a un amebeo, trasposto nell'epica, che affida frammenti di poesia virgiliana a due voci antagoniste e la risoluzione del diverbio, se così si può dire, all'intervento degli dèi¹⁰⁰. Da un lato c'è un poeta che urla (596 *uociferans*, 597 *clamore*) cose degne e indegne di essere riferite (595 *digna atque indigna relatu*), gonfio (596 *tumidus*) e torrenziale, viene da dire, come la corrente dell'Eufrate callimacheo, piena di sporcizia e di rifiuti (Call. *hymn.* 2.108-109)¹⁰¹; dall'altro, un giovane poeta di poche parole che obbedisce, suo malgrado, ad Apollo – e vince.

Il significato dello scontro non si limita, naturalmente, al piano estetico. Riprendendo gli intertesti mobilitati nel nemico, sembra anche che Ascanio rivendichi anche diritti politici sulla poesia di Virgilio. Dopotutto, la scena oppone Iulo – eponimo dei *Iulii*, avo di Augusto – a un personaggio di invenzione virgiliana il cui nome – o, meglio, i cui nomi – riassumono, in una sorta di velleitaria epitome, quelli dei re di Alba e di Roma¹⁰²: *Numanus* come *Numa*, ma anche come *Numitor*; e *Remulus* come *Remus* e *Romulus*,

⁹⁵ Sulla semantica di *dirus* cfr. Traina 1985 e 1991²a. A un primo livello *dira* si può rendere con «cose terribili», «spaventose», «disgustose», con una sfumatura di «cose contro natura», «innaturali»; ma vedi sotto. Hardie 1994, 200 rende con «chanting words of ill omen», adducendo per *canentem* il parallelo *Aen.* 11.399-400 *capiti cane talia, demens, / Dardanio*; ricorda inoltre l'uso dei guerrieri barbari di cantare e danzare per confondere il nemico, di cui parla ad esempio in Tacito. A 11.399 Horsfall 2003, 249 intende *cane* come 'foretell' e compara a sua volta 9.621. Non si sbilancia Zaffagno 1984, 648b.

⁹⁶ Come ritiene e.g. Horsfall 1987, 778a.

⁹⁷ Ovidio rinnova il nesso virgiliano in *met.* 10.300, dove Orfeo – personaggio metaletterario per eccellenza – annuncia il tema incestuoso, e dunque moralmente pericoloso, della storia di Mirra con le parole *dira canam*.

⁹⁸ Curtis 2017, 52-55; Pieri 2018, 984. Curtis offre interessanti considerazioni sul *soundscape* di *Aen.* 9 e sulla concentrazione di varie forme di canti (e suoni) al centro di questo libro: il lamento della madre di Eurialo; il 'canto' di Numano; quello di Creteo; e naturalmente quello del narratore epico.

⁹⁹ Ziogas 2010, 166.

¹⁰⁰ Su questo episodio Silio modella lo scontro tra Ennio e Hostus, con arbitrato di Apollo, in *Punica* 12.387-414 (Hardie 1993, 113-115). Casali 2006b dimostra come Silio renda esplicita la dimensione metapoetica già presente in Virgilio (pp. 582-591) e propone di leggere Hostus come controfigura di Hostius, poeta rivale di Ennio (pp. 591-593).

¹⁰¹ Sull'Eufrate vedi §1.4.3.

¹⁰² Horsfall 1987, 778b si limita a notare che il nome «è senza riscontri, ma ricco di risonanze (cf. *Numa*; *Numitor*; *Numerius*; *Remus*)». Hardie 1994, 186-187 ne rileva altre e nota opportunamente che Numano Remulo ha due nomi come il suo uccisore (9.593 *cui Remulo cognomen erat ~ 1.267-268 Ascanius, cui nunc cognomen Iulo / additur*); ma cfr. poi Hardie 2014, 917b: «It is hard to know what to make of the echoes in his names of famous figures from early Roman history, Numa Pompilius ... and Remus ...». Cfr. anche Le Bris 2007, 146-148; Nelsestuen 2016, 81-82; Rogerson 2017, 165. Casali 2009, 321 interpreta il possibile riferimento

fusi in un unico *cognomen* (9.593); ma, soprattutto, *Remulus* come un superbo re albano che, pensandosi superiore a Giove, aveva creduto, come Salmoneo, di poterne imitare i fulmini, e anzi di coprire il rumore dei tuoni ordinando ai suoi soldati di percuotere gli scudi con le armi – un re superbo che fu, com'è ovvio, prontamente fulminato¹⁰³. Con lo stesso fulmine Giove mostra il suo favore ad Ascanio, che abbatte con l'arco «fatale» il superbo Remulo, scoccando la freccia nel momento esatto in cui sente tuonare il cielo (9.631 *intonuit laeuum, sonat una fatifer arcus*). La saetta di Iulo – il «piccolo Giove», secondo una delle etimologie del nome – si sostituisce dunque alla saetta del dio, in una punizione sancita dal cielo che rivela in *dira* (9.621) tutta l'originaria gravidanza sacrale dell'aggettivo¹⁰⁴. Se, come ha persuasivamente dimostrato Casali, Numano Remulo prende nell'*Eneide* il posto che in Catone spettava a Mezenzio, non stupisce che di lui erediti anche – e con lui condivida, nell'*Eneide* – uno dei suoi tratti più caratteristici: l'empietà¹⁰⁵.

Numano Remulo sembra insomma incarnare un'alternativa superba e intollerabile, puramente e orgogliosamente italica, della storia di Alba e di Roma: più precisamente, della stirpe dei re che Giove nel poema riconduce a Enea e, con lui, ai Troiani¹⁰⁶. Coerentemente, Numano è il portavoce di un'epica inammissibile, che vorrebbe tuonare come Giove, che comanda ai Troiani di «lasciare l'*Eneide* ai veri uomini» (9.620 *sinite arma uiris*) e che usa contro di loro la poesia di Virgilio – la stessa poesia che, a cominciare dalla risposta di Ascanio, callimacheo suo malgrado, ne decreta la sconfitta.

Si può concludere con un'ipotesi. Secondo Servio, la *recusatio* di Titiro nella sesta ecloga significa che Virgilio voleva iniziare a cantare l'*Eneide* oppure le gesta dei re di Alba: «aut Aeneidem aut gesta regum Albanorum, quae coepta omisit nomenclum asperitate deterritus» (Serv. *eccl.* 6.3). La notizia è senz'altro autoschediastica e potrebbe tradire un'influenza dalla *recusatio* di Properzio nell'elegia 3.3, che proprio quel tema immaginavo in sogno di poter cantare, prima che Apollo intervenisse a dissuaderlo (3.3.3 *reges, Alba, tuos et regum facta tuorum*). Ma non è impossibile, viceversa, che Properzio si basasse su una certa

al re di Alba Remulo come allusione alla futura ostilità di Ascanio verso la linea reale che discende da Silvio Postumo. In *Aen.* 9.363 e 11.636 sono nominati altri due *Remuli*, forse rispettivamente nonno e nipote: Stok 2013, 359-362.

¹⁰³ Brugnoli 1983, 167-168. La versione più estesa del racconto si trova nell'*Origo gentis Romanae* (18.2-3), che dipende da Pisone Frugi e forse dagli *Annales pontificum*: Richard 1983, 168 n. 4; Cornell 2013, III, 221. L'*Origo* nomina il re come *Aremulus Siluius*; Ovidio come *Remulus*, alludendo alla vicenda in *fast.* 4.50 e *met.* 14.617-618; in Liv. 1.3.9 si chiama *Romulus Siluius* (su queste e altre varianti del nome, cfr. Richard 1983, 167-168 n. 3; D'Anna 1992, 117). Anche Tullo Ostilio muore fulminato: Calp., fr. 15a-b Cornell = Plin. *nat.* 2.140 e 28.13-14; cfr. Liv. 1.31.8. Sulla possibile conoscenza dell'opera di Pisone Frugi da parte di Virgilio, cfr. Cardinali 1995.

¹⁰⁴ Sul significato religioso di *dirus*, cfr. Traina 1985, 94a; Traina 1991²a, 13. Sull'etimologia di *Iulus* vedi sopra, n. 61.

¹⁰⁵ Cfr. Cato, *orig.* fr. 9 Cornell = Macr. *Sat.* 3.5.10, che discute l'origine e il significato dell'epiteto *contemptor diuum* (*Aen.* 7.648; 8.7).

¹⁰⁶ La questione, notoriamente delicata, coinvolge la doppia discendenza di Enea – quella troiana 'pura' (Ascanio-Iulo), da cui discende la *gens Iulia* (1.288), e quella troiano-italica 'mista' (Silvio Postumo, nato da Lavinia) – e il loro rapporto genealogico con i re alban. Alba, profetizza Giove, sarà fondata da Ascanio (1.271; cfr. 8.48) e retta *gente sub Hectorea* (1.273); Silvio, dal canto suo, profetizza Anchise, sarà 're e padre di re' (6.765). Varie le posizioni degli interpreti. Per O'Hara 1990, 145-147, Giove rassicura e inganna Venere, attribuendo ad Ascanio un ruolo che in realtà non avrà (ma cfr. Schiesaro 1993, 261-262). Secondo Horsfall 1991a, 97 (= 2016, 86), «Virgilio non si sente costretto a scegliere e non sceglie». Per Bettini 2005 (sulla scia di Norden), Virgilio lascia 'aperta' la sequenza dei re alban, nell'ambito di una più ampia strategia genealogica del poema che mira a distinguere la stirpe 'pura' – i Romani e in particolare i *Iulii* – dalla 'mista'. Secondo Casali 2009, 318-325, Virgilio allude al conflitto dinastico tra Ascanio e Silvio; l'intervento di Apollo in *Aen.* 9 equivarrebbe a un suggerimento a moderare le pretese genealogiche dei *Iulii*, che è 'meglio' siano discendenti del solo Iulo, non dei re di Alba. Sulla «fondamentale aporia» genealogica cfr. inoltre Brugnoli 1983, 186-190.

interpretazione del testo virgiliano, già allora circolante¹⁰⁷. La stessa elegia, del resto, comincia richiamandosi esplicitamente alle *Bucoliche*, con Properzio che si autoritrae nella posizione di Titiro (*Visus eram molli recubans Heliconis in umbra ...*)¹⁰⁸. Se questa seconda ipotesi fosse vera, l'interpretazione di un Titiro cantore mancato dei re albanì circolava già negli anni in cui Virgilio stava componendo l'*Eneide*¹⁰⁹. Può darsi che l'intervento di Apollo rappresenti il suggerimento, da parte di un dio moderato e razionale, a ridurre le pretese dinastiche di Iulo, che potrà essere, certo, il capostipite della *gens Iulia*, ma che sarebbe meglio, ai fini dell'integrazione tra Troiani e Latini, non lo fosse anche dei re di Alba¹¹⁰. Ma il significato potrebbe anche essere un altro: per il bene suo e dei suoi discendenti, è meglio che Ascanio – come già Titiro-Virgilio, se ci concediamo per un momento di credere a Servio – non si addentri in una questione, quella della genealogia dei re di Alba, che imbarazza la stessa *Eneide*. In ogni caso, una cosa è certa: la posizione massimalista di Numano e il suo canto intollerabile non hanno futuro.

5.5. SENTIMENTI CONTRASTANTI

Il discorso di Numano suscita imbarazzo. Credo abbia ragione Richard Jenkyns quando sostiene che il testo intende provocare una reazione emotiva complessa, alimentando sentimenti contrastanti verso i Troiani e gli Italici: quasi invitasse i lettori ad abbandonarsi alle facili pulsioni di un patriottismo viscerale, e a goderne, salvo poi negare quel piacere¹¹¹. Numano è un personaggio insostenibile; il problema è che dice cose che non pochi, ai tempi di Virgilio, avrebbero trovato *in parte* vere e giuste – cioè vere e giuste, magari, se solo meno estreme. La dimensione autoallusiva dell'episodio consente di analizzarne con profitto l'ambivalenza costitutiva. Numano si appropria di un verso delle *Georgiche*, esasperandone la matrice primitivistica e la polemica anti-orientale che lo sorreggono. Così facendo, mostra la facilità con cui un verso scritto per celebrare la pace delle campagne può integrarsi – o degenerare? – in un canto di odio e di guerra; al tempo stesso, denuncia la fragilità del compromesso georgico, che dà voce a un primitivismo pacifico ma celebra anche, negli stessi versi, la potenza di Roma. Subito dopo, Numano riprende due versi dell'*Eneide*, estendendo a tutti gli Italici le caratteristiche che il narratore aveva attribuito a un singolo popolo, particolarmente bellicoso e primitivo: ancora una volta, si appropria della voce di Virgilio, e la estremizza. Chi coglie questi riferimenti non può non avvertire il disagio prodotto da una parola che è ancora sé stessa, in parte, e in parte non lo è più; anche di qui la spinta a problematizzarne il significato. Al 'canto' di Numano Ascanio risponde, come in un amebeo pastorale, citando le *Georgiche* e le *Bucoliche*; promette audaci imprese, *audacia coepta*, proprio come Virgilio all'inizio delle *Georgiche*. Ascanio aspira all'epica e vorrebbe misurarsi con il nemico sul campo di battaglia, rischiando però di cadere in eccesso, se

¹⁰⁷ Le due possibilità sono proposte da Casali 2009, 324 n. 54.

¹⁰⁸ Fedeli 1985, 116-117.

¹⁰⁹ Il terzo libro di Properzio si ritiene scritto tra il 25 e il 23-22 a.C.: Fedeli 1985, 29.

¹¹⁰ Casali 2009, 318-325. Comunque Ascanio farà vivere l'eredità di Troia: ad Alba insegnerà il *lusus Troiae* ai Latini, che a loro volta gli Albani insegneranno ai figli, di generazione in generazione (5.596-603).

¹¹¹ Jenkyns 1998, 417. Per Casali 2009, 314 è un «deliberately problematic passage». Cfr. anche Nelsestuen 2016, 94.

Apollo non intervenisse a trattenerlo. L'iniziazione imperfetta dell'eroe ricorda la *recusatio* della sesta ecloga, dove lo stesso dio, in vesti callimachee, interviene a dissuadere Titiro-Virgilio dal proseguire un canto su «re e battaglie». Affidando a voci antagoniste frammenti della propria poesia, Virgilio teatralizza, in un gesto riflessivo di straordinaria eloquenza, un conflitto – ideologico non meno che estetico – che attraversa la sua opera. Lo scontro di Numano e Ascanio è anche, a ben guardare, uno scontro di Virgilio contro Virgilio.

Leggere questi passi secondo la loro cronologia 'storica', oltre che secondo quella compositiva, permette di coglierne altre implicazioni importanti. Lo scontro tra Numano e Ascanio si pone infatti come prodromo delle *Georgiche*, del presente e del passato che quel poema celebra. Con questo episodio, l'*Eneide* rivela che il primitivismo 'mite' dei contadini italici, esaltato come ideale di vita dalle *Georgiche*, è in realtà l'esito di un conflitto in cui i Troiani vincitori hanno addomesticato con la forza la *duritia* italica nelle sue manifestazioni più rozze e inammissibili. Nel bel mezzo di una guerra che somiglia per tanti aspetti a una guerra civile, lontani ancora dal compromesso tra Giove e Giunone, che porrà fine al conflitto e al poema, Numano e Ascanio si scambiano, senza saperlo, parole di fondamentale significato per il passato dell'opera virgiliana non meno che per il futuro dell'Italia romana.

6. SIMILITUDINI E VARIANTI

*paruis componere magna
parua componere magnis*

Nei quattro capitoli precedenti (§§2-5) abbiamo osservato come la caratterizzazione di alcuni personaggi dell'*Eneide* si fondi anche sul dialogo intertestuale con le *Bucoliche* e le *Georgiche*. Un altro ambito molto significativo dell'autoallusività virgiliana è rappresentato dalle similitudini. Ward Briggs ha dimostrato che quasi un terzo delle similitudini dell'*Eneide* riprende passi delle *Georgiche* – talvolta similitudini a loro volta, più spesso sezioni descrittive o narrative – rielaborandone singole espressioni, versi interi, o persino gruppi di versi¹. Nel suo recente studio sulle similitudini nell'epica antica, anche Deborah Beck ha richiamato l'attenzione su questo aspetto, annoverandolo tra i tratti innovativi delle similitudini dell'*Eneide*².

Figura che mette in relazione mondi distinti suggerendo rapporti di analogia, la similitudine diventa in Virgilio anche uno strumento che confronta due universi testuali creati dallo stesso autore e in vario modo comunicanti. Per sineddoche, si potrebbe dire che l'*Eneide* sta alle *Georgiche* come i *comparanda* delle sue similitudini stanno ai rispettivi *comparata*. Interrompendo il flusso della narrazione e sospendendo il tempo del racconto, le similitudini realizzano il paradosso di aprirsi come uno spazio retrospettivo, testualmente regressivo – perché invitano il lettore a tornare alle *Georgiche*, di cui ripetono frammenti consistenti –, e al contempo prolettico, prefigurativo – perché l'*Eneide* rappresenta l'antecedente storico e mitico del mondo cantato nelle *Georgiche*, contemporaneo al poeta e al suo pubblico³. Anche attraverso le similitudini, dunque, il lettore è continuamente sollecitato a riflettere sui rapporti di analogia tra questi due mondi, tempi e poemi.

'Ripetizione', lo abbiamo più volte osservato, è un concetto che coglie solo un aspetto dell'intertestualità tra le opere virgiliane. In questo capitolo analizzeremo la riscrittura di due lunghe sezioni didascaliche, appartenenti al terzo e al quarto libro delle *Georgiche*, che si ritrovano diffratte in varie similitudini distribuite lungo l'intero arco narrativo dell'*Eneide*. Presteremo particolare attenzione alla rilevanza tematica del 'mondo' della similitudine georgica rispetto al 'mondo' della narrazione epica; metteremo in luce fenomeni di permeabilità intertestuale tra questi due piani; ed esamineremo infine le varianti che

¹ Briggs 1980. Vedi l'Introduzione, p. 8.

² Beck 2023, 189-190. Altre due tendenze innovative valorizzate dalla studiosa (ivi, 186-189) sono l'indebolimento dei confini tra 'mondo' della similitudine e 'mondo' della narrazione (su questo aspetto restano fondamentali i lavori di West 1969 e 1970, e Perutelli 1972) e l'introduzione di referenti geografici specifici, spesso tratti dalla geografia italiana.

³ Simile bivalenza, prolettica e analettica, ha l'ecfrasi virgiliana: cfr. Putnam 1998, 98 (§5.6); Barchiesi 1997, 279-280; Harrison 1998a e 2001, 87-88.

accompagnano la riscrittura di versi o gruppi di versi delle *Georgiche*, interpretandole sul piano contestuale, intertestuale e stilistico.

6.1. L'ALVEARE E LA FUCINA

La sezione sull'indole e i costumi delle api offre la materia per due tra i più estesi esempi di riscrittura virgiliana. *Georg.* 4.149-205 descrive in dettaglio i vari compiti degli insetti e li paragona ai Ciclopi all'opera nella fucina di Vulcano (170-175). Buona parte dei versi 162-169 si ripresenta, come similitudine, in *Aen.* 1.430-436; viceversa, la similitudine dei Ciclopi si integra in forma narrativa nel segmento che descrive la forgiatura dello scudo di Enea (*Aen.* 8.449-553). La riscrittura scinde dunque due pannelli di un dittico e inverte il rapporto tra *comparandum* e *comparatum*. Proprio sul rapporto tra questi due piani, e più precisamente sulla possibilità di istituire un rapporto di analogia tra il piccolo (le api) e il grande (i Ciclopi), il narratore richiama l'attenzione, in quello stesso passo delle *Georgiche*, con la formula cautelativa *si parua licet componere magnis* (176), divenuta proverbiale⁴. Con queste parole Virgilio ripete – rovesciandone i termini – la riflessione svolta da Titiro nella prima ecloga sui rischi insiti nel confrontare ciò che è grande a ciò che è piccolo. Stoltamente, Titiro aveva paragonato Roma alla piccola capitale del suo microcosmo, credendo che le due città si somigliassero come i cagnolini somigliano ai cani, e i capretti alle madri: *sic paruis componere magna solebam* (*eccl.* 1.23); ma Roma si innalza al di sopra di tutte le altre città «quanto i cipressi al di sopra dei viburni» (1.19-25). Da allora, Titiro-Virgilio non ha smesso di fare paragoni, e certo non smette di farlo nelle *Georgiche* e nell'*Eneide* – ma con la consapevolezza che nell'analogia c'è un rischio⁵. Anche per questo, forse, è necessaria la cautela: *si ... licet*.

Fiachra Mac Góráin ha messo in luce l'importanza programmatica di questi due passi, che tematizzano un principio cardine della poetica virgiliana – le relazioni tra microcosmo e cosmo – e le implicazioni metapoetiche della loro interazione, che invita a riflettere sulla traiettoria che conduce dalle *Bucoliche* all'*Eneide*, dai *parua* ai *magna*⁶. La dichiarazione delle *Georgiche* è significativa anche per la posizione che occupa, verso la metà di un libro inaugurato da una riflessione sul rapporto tra il piccolo e il grande, nel segno di Callimaco (4.6 *in tenui labor; at tenuis non gloria*)⁷, e caratterizzato da una crescente presenza omerica, che culmina nell'epillio di Aristeo⁸. La ripresa di questi versi nell'*Eneide* aggiunge loro profondità prospettica: nel poema epico, il lettore incontrerà le stesse api, rimpicciolite in una similitudine, e gli stessi Ciclopi, ingigantiti dalla narrazione; e allora si renderà conto che, quando paragonavano il piccolo mondo delle api al grande mondo dei Ciclopi, le *Georgiche* stavano anche paragonando sé stesse all'*Eneide*.

Vediamo ora in dettaglio come Virgilio riscrive questa sezione.

⁴ Tosi 2017, n° 112.

⁵ Su Titiro vittima della 'fallacia analogica' cfr. Schiesaro 1997, 86-87.

⁶ Mac Góráin 2009.

⁷ Cfr. Thomas 1988, II, 148.

⁸ Vedi §2.1; Farrell 1991a, 207-272; Morgan 1999.

Giunto a Cartagine dopo l'incontro con Venere, Enea sale su un colle per ammirare lo spettacolo della città che sorge (*Aen.* 1.421-438). Il suo sguardo si posa inizialmente dalla massa indistinta degli edifici (421 *Miratur molem*); poi considera singoli dettagli, visivi e uditivi (422 *portas strepitumque et strata uiarum*); infine, passa a esaminare le diverse attività in corso di svolgimento (423-429). La scena dinamizza i modelli di Omero e di Apollonio: mentre Odisseo si stupiva di fronte ai porti, alle navi, alle piazze e alle mura di Scheria, e Giasone di fronte alla reggia di Eeta, Enea ha di fronte a sé una città in costruzione⁹. Il pubblico di Virgilio doveva correre con l'immaginazione a ciò che, proprio in quegli anni, accadeva sul sedime dell'antica Cartagine, dove, dando seguito a un progetto di Cesare, Ottaviano aveva promosso la rifondazione della città come Colonia Concordia Iulia Carthago¹⁰. Lo stupore di Enea si colora di desiderio e di rammarico per la fortunata condizione altrui: *'o fortunati, quorum iam moenia surgunt!'* (437). A mediare il passaggio dall'osservazione al discorso diretto¹¹, approfondendo la dimensione emotiva e soggettiva dell'atto scopico¹², è una similitudine che paragona il lavoro degli operai cartaginesi al fervore delle api all'inizio dell'estate (430-436).

La scelta del *comparatum* è significativa non solo per la posizione di osservatore occupata da Enea – che guarda la scena dall'alto (420 *desuper*)¹³ e dunque riduce gli operai alla scala di piccoli insetti – ma anche e soprattutto in relazione a quella che potremmo definire la sua psicologia intertestuale. Come abbiamo visto, il primo libro del poema assimila sistematicamente Enea ad Aristeo per via di ripetute allusioni al quarto libro delle *Georgiche* (§2.1): Enea-Aristeo, preoccupato per la sopravvivenza del suo 'sciame', sta cercando una nuova sede dove stabilirsi; ciò che ha di fronte è una città *simile* a un alveare in armoniosa espansione. Ma l'associazione trova la sua ragion d'essere a prescindere da ciò. Come riferisce Venere, l'acropoli sorge su una collina, *Byrsa*, che deve il nome alla «pelle di bue» (βύρσα) con la quale i Tirii – dopo averla tagliata a strisce sottili – circondarono la terra acquistata dagli indigeni (367-368 *mercatique solum, facti de nomine Byrsam, / taurino quantum possent circumdare tergo*). Gli esuli tirii sono rinati a Cartagine come gli sciamei di api rinascono – lo sappiamo dalle *Georgiche* – dalla carcassa di un bovino¹⁴.

Oltre a commentare la laboriosità degli operai, la similitudine porta l'attenzione su un aspetto che non sembra avere immediata pertinenza nel contesto narrativo: le api scacciano i fuchi dall'alveare (434-435 *aut agmine facto / ignauum fucos pecus a praeseptibus arcant*). In realtà, il dettaglio richiama versi che il

⁹ Nelis 2015, 30 (e 29-31 sul *cityscape*). Per Odisseo in particolare, cfr. *Od.* 7.43-45 θαύμαζεν ... θαύμα ἰδέσθαι. Anche il tempio di Giunone è in costruzione: 1.447 *condebat*; 1.448 *surgebant*.

¹⁰ Cfr. Càssola 1984, 680b; Harrison 1984, 95-100; Giusti 2018, 131.

¹¹ Senza formula introduttiva (cfr. e.g. *Aen.* 4.416 *'Anna, uides ...'*): uno stilema patetico ben noto anche all'autore del trattato *Sul sublime* (27).

¹² Sulle similitudini virgiliane come veicolo di *empathy* e *sympathy* al contempo, cfr. Perutelli 1972, 45. Su questa similitudine in relazione al punto di vista di Enea, cfr. Leach 1977, 2; Briggs 1980, 55; Giusti 2014, 42.

¹³ In 1.438 *fastigia suspicit urbis* Enea sembra scendere per ammirare, dal basso verso il cielo, gli edifici tutta la loro altezza.

¹⁴ Leach 1977, 11. Su *Byrsa*, cfr. Bondi 1984; sull'etimologia plurilingue del toponimo, cfr. O'Hara 2017², 125.

lettore ha già incontrato, nel momento in cui Mercurio interviene per evitare che Didone *scacci* i naufraghi dalle sue terre (299-300 *ne fati nescia Dido / finibus arceret*). I potenziali ‘fuchi’ di Cartagine sono i Troiani¹⁵. Vari dettagli contribuiscono ad associare le api georgiche ai Cartaginesi, nonché il loro sovrano a Didone – la regina che nel suo *altro* appellativo, Elissa, porta quasi inscritto il nome greco dell’ape, μέλισσα¹⁶. Tra gli aspetti distintivi delle api, oltre alla struttura monarchica della loro società e alla straordinaria devozione che li lega al sovrano, più forte ancora che nei regni orientali¹⁷, è la loro completa estraneità all’eros (*georg.* 3.198-199). A differenza di tutti gli altri animali, accomunati dall’*amor* (3.244 *amor omnibus idem*), le api non si riproducono per via sessuale e dedicano tutte le loro energie, con abnegazione, al lavoro (4.184 *labor omnibus unus*). Lo stesso sembra valere per Cartaginesi e per la loro casta regina fino all’intervento di Venere, che avrà ripercussioni disastrose non solo su di lei ma sul suo intero ‘alveare’. La rete di analogie con il mondo delle api (*georg.* 4) anticipa per contrasto i riferimenti all’eros animale (*georg.* 3) che punteggiano il quarto libro del poema (vedi §3.1). L’innamoramento di Didone è accompagnato dunque dal mutamento degli intertesti georgici.

Ma le api sono anche insetti bellicosi, pronti a combattere fino alla morte per il loro re (*georg.* 3.217-218). Questa caratteristica, come ha notato Elena Giusti, è assente nella similitudine di *Aen.* 1.430-436, ma riflette un aspetto fondamentale dei Cartaginesi, sia nel presente, quando i Troiani approdano inconsapevolmente nelle loro terre, sia, soprattutto, nel loro futuro storico, quando diventeranno gli acerrimi nemici di Roma¹⁸. Che Enea, a differenza del lettore, non si renda conto di tutto questo, mentre osserva i lavori di costruzione nella cittadella di Cartagine, riflette la sua ben nota miopia di giudizio, che più volte nel poema è foriera di ironia tragica¹⁹. Una sorta di ‘smilitarizzazione’ delle api georgiche emerge anche dal processo di riscrittura che esita nella similitudine dell’*Eneide*:

georg. 4.153-169

solae communis natos, consortia tecta
urbis habent magnisque agitant sub legibus aeuum
et patriam solae et certos nouere penates;
uenturaeque hiemis memores aestate laborem
experiuntur et in medium quaesita reponunt.

Aen. 1.430-436

155

¹⁵ Grant 1969, 382-384.

¹⁶ Grant 1969; Leach 1977, 12 con n. 30; Fratantuono, Smith 2022, 1-2 e 522. Sia Didone sia il re delle api supervisionano i lavori (*Aen.* 1.504 *instans operi regnisque futuris* ~ *georg.* 4.215 *ille operum custos*) e sono circondati da attendenti (*Aen.* 1.497 *magna iuuenum stipante caterua*, 4.136 *magna stipante caterua*, 4.544 *stipata* ~ *georg.* 4.215-216 *illum admirantur et omnes / circumstant fremitu denso stipantque frequentes*; *Aen.* 1.500 *glomerantur* ~ *georg.* 4.79 *glomerantur*); dalla sopravvivenza di entrambi dipende quella della comunità che governano (*Aen.* 1.507-508 e 4.682-683 ~ *georg.* 4.212-214); cfr. inoltre *Aen.* 4.72-73 *illa fuga siluas saltusque peragrat / Dictaeos* (Didone paragonata a una cerva ferita) ~ *georg.* 4.53 *illae continuo saltus siluasque peragrant* e 4.152 *Dictaeo ... sub antro* (Grant 1969, 387-389; Leach 1977, 12). La notizia che le api non vivono oltre la settima estate (*georg.* 4.207 *neque enim plus septima ducitur aestas*) può essere correlata con la «settima estate» che vede Enea esule nel Mediterraneo (*Aen.* 1.755-756 *iam septima ... aestas*): Didone non vedrà l’ottava estate. Sull’incongruenza con *Aen.* 5.626 *septima ... iam ... aestas*, cfr. Austin 1971, 226-227; Farrell 2021, 86.

¹⁷ *Georg.* 2.210-218, a partire dall’Egitto, con ovvio rimando a Cleopatra (cfr. Thomas 1988, II, 185), tra i modelli storici di Didone.

¹⁸ Giusti 2014, insistendo soprattutto sulla parentela delle api con i Ciclopi, istituita dalla similitudine georgica.

¹⁹ Giusti 2014, 40, con bibl. Vedi §§2.1 e 2.3.

namque aliae uictu inuigilant et foedere pacto exercentur agris; pars intra saepta domorum narcissi lacrimam et lentum de cortice gluten	160	
prima fauis ponunt fundamina, deinde tenacis suspendunt ceras; aliae aliae spem gentis adultos educunt fetus; aliae purissima mella		qualis apes aestate noua per florea rura 430
stipant et liquido distendunt nectare cellas. sunt quibus ad portas cecidit custodia sorti	165	exercet sub sole labor, cum gentis adultos educunt fetus, aut cum liquentia mella
inque uicem speculantur aquas et nubila caeli, aut onera accipiunt uenientum aut agmine facto		stipant et dulci distendunt nectare cellas, aut onera accipiunt uenientum, aut agmine facto
ignauum fucos pecus a praesepibus arcent: feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella.		ignauum fucos pecus a praesepibus arcent; 435 feruet opus redolentque thymo fragrantia mella.

Aen. 1.430-436 riscrive *georg.* 4.162-169 ripetendone alla lettera gli ultimi tre versi (434-436 = 167-169). L'attacco della similitudine (430-431 *qualis apes aestate noua*²⁰ ... *exercet ... labor*) attinge a 156-157 *aestate laborem / experiuntur*²¹, trasformando il lavoro – *tertium comparationis* – da oggetto a soggetto (*laborem* > *labor*); la 'saldatura', effettuata con *cum* (431, 432), permette di conservare inalterato l'assetto generale dei versi, con la massima economia. Nella riscrittura, spicca appunto l'omissione dei versi 165-166, dedicati alle api di guardia alle porte dell'alveare (*quibus ad portas cecidit custodia sorti*)²². Nel movimento narrativo in cui si situa la similitudine, Enea e Acate si stanno dirigendo a Cartagine, avvolti da una nebbia prodotta da Venere per garantire loro un facile accesso in città (413-414); come sapranno poco dopo (e noi con loro) Didone ha effettivamente predisposto un servizio di guardia per il suo 'alveare': *res dura et regni nouitas metalia cogunt / moliri et late finis custode tueri* (563-564). La riscrittura della similitudine elude alcuni dettagli significativi, non meno di quanto alluda ad altri. Di contro, alcuni elementi presenti nei versi 153-161, non ripresi nella similitudine, trovano equivalente nella descrizione che la prepara: la quadripartizione dei compiti delle api in 1.158-164 (*aliae ... pars ... aliae ... aliae ...*) corrisponde a quella con cui il narratore dettaglia i lavori dei Cartaginesi, in 1.423-429 (*pars ... pars ... hic alii ... hic alii ...*)²³, mentre la pavimentazione

²⁰ Sul rapporto tra questa indicazione temporale e il contesto narrativo, cfr. Grant 1969, 382.

²¹ L'incipit del verso 156 si ripete in *Aen.* 4.403, nella similitudine tra i Troiani che si preparano a partire e le formiche che saccheggiano il raccolto (4.403-407): così appaiono a Didone, che li osserva dall'alto (4.410 *arce ex summa*), in chiaro parallelismo con Enea in 1.430-436. Agli occhi della regina, i Troiani incarnano le caratteristiche sia delle formiche georgiche (*Aen.* 4.402-403 *ingentem formicae farris aceruum / cum populant* ~ *georg.* 1.185-186 *populatque ingentem farris aceruum / ... inopi metuens formica senectae*; *Aen.* 4.405 *calle angusto* ~ *georg.* 1.380 *angustum formica terens iter*) sia delle api (*Aen.* 4.403 *hiemis memores* ~ *georg.* 4.156 *uenturaeque hiemis memores*; *Aen.* 4.403 *tectoque reponunt* ~ *georg.* 4.157 *in medium quaesita reponunt*; *Aen.* 4.406 *agmina cogunt* ~ *georg.* 4.416 = *Aen.* 1.435 *agmine facto*; *Aen.* 4.407 *opere omnis semita feruet* ~ *georg.* 4.169 = *Aen.* 1.436 *feruet opus*) e contraddicono le rassicurazioni di Ilioneo (1.527-528 *non nos aut ferro Libycos populare penatis / uenimus aut raptas ad litora uertere praedas*). Da Servio sappiamo inoltre che l'emistichio *it nigrum campis agmen* (4.404) si riferiva in Ennio agli elefanti (*ann.* 502 Sk.) e in Accio agli Indiani (fr. 26 Blänsdorf). Cfr. Grant 1969, 384-386; Briggs 1980, 52-56; Giusti 2014, 39-40 e 47-48; vedi §3.1 n. 88.

²² Giusti 2014, 47. Anche a Cartagine si usa il sorteggio: 1.507-508 *iura dabat legesque uiris, operumque laborem / partibus aequabat iustis aut sorte trahebat*.

²³ La quadripartizione della similitudine (1.430-436 *cum ... aut cum ... aut ... aut ...*) trova invece riscontro in *georg.* 4.165-169 (*sunt quibus ... -que ... aut ... aut ...*). Tralascio di discutere qui il problematico *Aen.* 4.426 *iura magistratusque legunt sanctumque senatum*.

dei favi in 4.161 *prima fauis ponunt fundamina* si rispecchia in quella del teatro, in 1.427-428 *alta theatri*²⁴ / *fundamenta locant*. L'intera sezione di *Aen.* 1.421-436, e non solo la similitudine, quindi, mostra di dialogare con *georg.* 4.153-169. Che alcuni elementi siano rifunzionalizzati nella parte descrittivo-narrativa, mentre molti si trovano ripetuti nella similitudine, è coerente con una caratteristica distintiva delle similitudini virgiliane, cioè la permeabilità e la reciproca assimilazione tra *comparandum* e *comparatum*. Merita particolare attenzione un ultimo dettaglio.

I commentatori registrano i lievi cambiamenti che interessano la riscrittura di *purissima mella* / *stipant et liquido distendunt nectare cellas* (4.163-164) in *liquentia mella* / *stipant et dulci distendunt nectare cellas* (1.432-433), senza tuttavia ipotizzarne una ragione. Credo che il motivo della riscrittura sia stilistico. La variante *liquentia* (participio di *liquor*), isoprosodica rispetto a *purissima*, recupera foneticamente e semanticamente l'aggettivo *liquido* (relato a *liqueo*)²⁵, che nelle *Georgiche* qualificava *nectare* e nell'*Eneide* cede il passo a *dulci*²⁶. Il cambiamento è pressoché irrilevante dal punto di vista semantico, ma non lo è dal punto di vista fonico: *dulci* instaura un nesso allitterante con la parola che segue (*dulci distendunt*) senza rinunciare alla consonante liquida, che ben si inserisce nella catena fonica *liquentia mella ... dulci ... cellas*. Quando riscrive sé stesso, Virgilio presta particolare attenzione anche al suono (vedi §6.3).

6.1.2. I CICLOPI

Invertendo la tendenza generale che guida la ripresa di passi georgici nell'*Eneide*, la similitudine dei Ciclopi (*georg.* 4.170-175) diventa parte integrante della narrazione epica in *Aen.* 8.449-453. La similitudine è modellata principalmente sull'*Inno ad Artemide* di Callimaco, dove la dea, ancora bambina, si reca alla fucina dei Ciclopi a Lipari²⁷, nelle Eolie, trovandoli impegnati a forgiare un gigantesco abbeveratoio per i cavalli di Poseidone (*hymn.* 3.46-69). Lì Callimaco aveva alluso alla similitudine 'fabbrile' dell'accecamento di Polifemo (*Od.* 9.389-394), associando in tal modo i Ciclopi esiodei – gli abili artigiani creatori del fulmine di Zeus (*th.* 139-146) – a quelli omerici – i selvaggi pastori incontrati da Odisseo. A sua volta, nelle *Georgiche* Virgilio imita Callimaco e contemporaneamente Omero²⁸; allo stesso tempo, disloca la fucina di Vulcano da Lipari all'Etna, seguendo una tradizione alternativa rappresentata dallo stesso Callimaco nell'*Inno a*

²⁴ Ma **FPRabcjkvxyγ** recano *theatris*, dativo finale (stampato e.g. da Mynors e Geymonat), che corrisponderebbe ancor più da vicino a *fauis* di *georg.* 4.161. L'intertesto georgico può corroborare la scelta di questa variante – o viceversa spiegare la corruzione.

²⁵ Cfr. Ernout, Meillet 2001⁴, 362. Prima di Virgilio, *liquentia* si trova, nella stessa posizione metrica, in *Lucr.* 4.141.

²⁶ Monda 2013 richiama giustamente l'attenzione sulla variante *dulcis/dulces* di *P a.c.* (-is) e *Macr. Sat.* 5.11.2 (-es), che introdurrebbe un'enallage (*dulcis/-es ... cellas*), figura di stile caratteristica dell'*Eneide* (Conte 2002a; 2007, 58-122). Tuttavia, simili casi di variazione non intaccano di norma la morfologia e la sintassi: cfr. Timpanaro 1986, 165-168, spec. 167; Berti 2021, 43 n. 2.

²⁷ «Lipari ora, ma allora il suo nome era Meligunide» (Λιπάρη νέον, ἀλλὰ τότε ἔσκεν / οὔνομά οἱ Μελιγουνίς), un nome che richiama il miele (μέλι) e che potrebbe aver suggerito l'associazione con le api in *georg.* 4: Giusti 2014, 38 n. 3. A Lipari colloca la fucina di Efesto anche Teocrito, *id.* 2.133.

²⁸ Farrell 1991a, 243-245; cfr. inoltre Biotti 2022², 176. La presenza intertestuale di Lucrezio, solo accennata nelle *Georgiche* (Hardie 1986, 186), diventa centrale nell'*Eneide* (ivi, 106 e 185-186; Casali 2006a, 201-202). Sulla differenza tra Ciclopi omerici ed esiodei, cfr. in sintesi Barchiesi 1984 e Thomas 2014.

Delo (*hymn.* 4.141-146)²⁹. Correggendo Callimaco con Callimaco, Virgilio trasporta quindi i fabbri esiodei sull'isola di Polifemo (cfr. *Aen.* 3.569). Ma lo stesso avviene alla fine del primo libro delle *Georgiche*, dove, ricordando l'eruzione dell'Etna alla morte di Cesare (1.471-473), il narratore menziona i Ciclopi (*Cyclopum ... in agros*) e contestualmente le 'fornaci' del vulcano (*undantem ruptis fornacibus Aetnam*), evocando l'immagine della fucina³⁰.

Quando Virgilio riscrive la similitudine nell'*Eneide*, lo fa introducendo quattro piccole varianti che meritano di essere esaminate in dettaglio:

georg. 4.170-175

ac ueluti lentis Cyclopes fulmina massis 170
cum properant, alii taurinis follibus auras
accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
aera lacu; gemit impositis incudibus Aetna;
illi inter sese magna ui braccia tollunt
in numerum uersantque tenaci forcipe ferrum: 175
non aliter ...

Aen. 8.443-453

nec plura effatus; at illi
ocius incubuere omnes pariterque laborem
sortiti. fluit aes riuus auriq; metallum 445
uulnificusque chalybs uasta fornace liquescit.
ingentem clipeum informant, unum omnia contra
tela Latinorum, septenosque orbibus orbis
impediunt. alii uentosis follibus auras
accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt 450
aera lacu; gemit impositis incudibus antrum;
illi inter sese multa ui braccia tollunt
in numerum uersantque tenaci forcipe massam.

(1) *Aetna* (173) > *antrum* (451)³¹. La sostituzione (ma si noti la persistenza di alcuni tratti fonici) è richiesta dalla dislocazione della fucina di Efesto sull'isola di Vulcano, la più meridionale delle Eolie. Scegliendo quest'isola, Virgilio si discosta da Callimaco (Lipari o Etna) facendo propria la posizione – a quanto pare – di Apollonio Rodio (3.42; 4.761-762), che la collocava in una delle Eolie, verosimilmente Hiera, cioè Vulcano (appena a sud di Lipari, nello stesso arcipelago), come già Tucidide (3.88.3) prima di lui³². A Lipari fa però riferimento il narratore quando situa l'isola di Vulcano *Sicanium iuxta latus*

²⁹ Questi versi, in cui si parla di Briareo che si rigira sotto l'Etna, sono imitati in *Aen.* 3.581-582, dove Virgilio però colloca Encelado (cfr. Casali 2021, 182-183 in relazione al posizionamento di Tifeo a Inarime, cioè Ischia, in *Aen.* 9.716); così facendo, corregge Callimaco con Callimaco, alludendo alla tradizione rappresentata dagli *Aitia* (fr. 1.36 Pf.). Non è chiaro invece dove si collochi la fucina di Efesto nel fr. 115 Pf. = 113e Harder; cfr. Harder 2012, II, 883-884.

³⁰ Hardie 1986, 185-186 con n. 79; cfr. Farrell 1991a, 250. L'allusione mitica è implicita nell'ipotesto di Lucr. 6.681 *uastis Aetnae fornacibus*; vere e proprie fornaci sono quelle di Vulcano in *Aen.* 8.421 *fornacibus* e 446 *uasta fornace*. La descrizione di *georg.* 1.471-473 è ripresa in *Aen.* 3.570-587: 1.472 *ruptis fornacibus* ~ 3.580 *ruptis ... caminis*; 1.473 *flammarumque globos* ~ 3.574 *globos flammarum*; 1.473 *liquefactaque ... saxa* ~ 3.576 *liquefactaque saxa*; cfr. anche 1.471 *Cyclopum ... in agros* ~ 3.569 *Cyclopum ... oris*. In 3.580 i *camini* alludono obliquamente alla fornace mitologica (Heyworth, Morwood 2017, 231; cfr. *Aen.* 8.418 *Cyclopum ... caminis*). Si noti che il riferimento rientra nel segmento introdotto dalla formula distanziante *fama est ...* (3.578), che rimanda in modo particolare a Callimaco (ivi, 230; cfr. sopra, n. 29) e al contempo evita l'incongruenza con *Aen.* 8, dove pure ci sono riferimenti all'Etna (vedi sotto).

³¹ Per un tipico caso di interferenza, alcuni codici (*FP*5) recano *antrum* anche in *georg.* 4.173; Berti 2021, 43-44.

³² Nelis 2001, 343; McCarter 2012, 368; O'Hara 2018, 76. Sulla geografia apolloniana cfr. Hunter 2015, 189-190.

Aeoliamque ... Liparen (8.416-417), alludendo alla variante 'scartata'³³. Ma anche della collocazione etnea resta traccia: il narratore definisce infatti la fucina del dio *antra Aetnaea* (419), mentre Vulcano apostrofa i suoi fabbri come *Aetnaei Cyclopes* (440)³⁴. Oltre a riflettere un'antica teoria sul collegamento sotterraneo tra l'Etna e i vulcani eolii³⁵, questi epiteti richiamano la tradizione seguita nelle *Georgiche*, che Virgilio qui riscrive. Gli antri e i Ciclopi dell'*Eneide* sono *davvero* «etnei» anche perché tali sono nelle *Georgiche*.

(2) *taurinis* (171) > *uentosis* (449). A un epiteto che designa la materia dei mantici, con antecedente letterario in Plauto (*Bacch.* 10 Lindsay *folles taurini*)³⁶, ne subentra un altro – isosillabico e isoprosodico – che evoca il soffio dei venti. La variazione, di per sé non necessaria, è ricca di implicazioni: in primo luogo richiama «il gran vento / dei mantici» del modello callimacheo (*hymn.* 3.55-56 *πολύ τ' ἄημα / φύσάων*); in secondo luogo, allude alla collocazione attuale della fucina, su una delle Eolie, cioè le isole di Eolo, il re dei venti³⁷; infine, e coerentemente con ciò, accentua la dimensione 'elementale' dell'episodio, richiamando la spiegazione scientifica (lucreziana) dei venti come causa dei fulmini, cioè le armi che i Ciclopi stanno fabbricando per Giove (*georg.* 4.170-171; *Aen.* 8.426-432)³⁸.

(3) *ferrum* (175) > *massam* (453). La costosa rinuncia all'allitterazione in clausola (*forcipe ferrum*) è necessaria per motivi contestuali: lo scudo di Enea non è di ferro bensì di bronzo, oro e acciaio (8.445-446 *aes ... aurique metallum / uulnificusque chalybs*)³⁹, una combinazione che richiama quella di rame, stagno, oro e argento necessaria per creare lo scudo di Achille (*Il.* 18.474-475). Di ferro sono invece gli oggetti che i Ciclopi stanno lavorando nel momento in cui arriva Vulcano (424 *ferrum exercebant*) e che devono subito accantonare per forgiare lo scudo: i fulmini di Giove (426-432)⁴⁰, il carro di Marte (433-434) e l'egida di Pallade (435-438). La sostituzione di *ferrum* con *massam* rifunzionalizza però un lessema già presente nel passo georgico, più precisamente nell'attacco della similitudine che per ovvie ragioni non poteva essere ripetuto: *massis* (4.170). La riscrittura recupera materiale georgico con la massima economia, in modo analogo a quanto avviene con *liquido* (*georg.* 4.164) trasformato in *liquentia* (*Aen.* 1.432) (§6.1.1), e disloca *ferrum* dalla sua sede originaria a 8.424 *ferrum exercebant*. Ma la preziosa clausola allitterante di *georg.* 4.175 (*uersantque tenaci forcipe ferrum*) non va perduta: la si ritrova, alla fine del poema, nel passo in cui il medico Iàpige tenta invano di estrarre il dardo che ha ferito Enea alla gamba: *Aen.* 12.403-404 *nequiquam*

³³ Nelis 2001, 343. Un'altra tradizione ancora collocava la fucina di Efesto a Lemno (cfr. Harder 2012, II, 883), dove la pone anche Valerio Flacco (cfr. Eden 1975, 134); a quest'ulteriore variante scartata potrebbe alludere *Aen.* 8.454 *dux Lemnius*.

³⁴ Diomede usa lo stesso nesso in 11.263, ma per i Ciclopi omerici: *Aetnaeos uidit Cyclopes Vlixes*.

³⁵ Su cui cfr. Hine 2002, 71-72. Un riflesso di questa teoria si trova forse in Pind. *Pyth.* 1.18 ss. (Tifeo schiacciato sottoterra nell'area che si estende da Cuma alla Sicilia); cfr. Strabo 5.4.9. Vi allude anche Callimaco: Bornmann 1968, 32.

³⁶ È forse significativo che Callimaco paragoni l'occhio dei Ciclopi a uno «scudo di quattro pelli di bue» (*hymn.* 3.53. *φάεα ... σάχει ἴσα τετραβοείω*).

³⁷ Johnston 1996, 64; Fratantuono, Smith 2018, 532. Già Tuch. 3.88.1 chiama quest'arcipelago «isole di Eolo»; cfr. Strabo 6.2.10.

³⁸ Cfr. Hardie 1986, 105-106 con n. 55, valorizzando lo scolio allegorizzante di Serv. *Aen.* 8.416.

³⁹ È preferibile intendere *chalybs* al verso 446 come «acciaio» (e.g. Conington, Nettleship 1884⁴; Williams 1973; Fo, Giannotti 2012) anziché come semplice «ferro» (e.g. Gransden 1976; MacLennan 2017; O'Hara 2018). *OLD*, s.v. «chalybs», 1: «Iron or steel»; ma cfr. *LSJ* s.v. *χαλύψ*: «hardened iron, steel». Per la distinzione cfr. Prop. 1.16.30 *sit licet et ferro durior et chalybe* con Fedeli 1980, 390-391. Cfr. anche *Aen.* 8.421 *stricturae Chalybum* e 10.174 *inexhaustis Chalybum ... metallis*.

⁴⁰ Dove Virgilio imita una scena raffigurata sul mantello di Giasone, in Ap. Rh. 1.730-734: Nelis 2001, 343-344. Qui i Ciclopi lavorano un metallo non meglio specificato con martelli di ferro (733-734 *σιδηρείης ... σφύρησιν*); in Callimaco lavorano il ferro e il bronzo per forgiare l'abbeveratoio per i cavalli di Poseidone (*hymn.* 3.59-61).

*spicula dextra / sollicitat prensatque tenaci forcipe ferrum*⁴¹. Da tenaglia che era, *forceps* diventa la pinza di un chirurgo, mentre *ferrum*, che indicava la materia grezza, passa per metonimia a indicare la (punta della) freccia; ma la qualità sonora del verso intatta.

(4) *magna* (174) > *multa* (452). La variazione pare a tutti gli effetti «insignificant»⁴². Ma non lo è dal punto di vista del suono: conservando il ritmo spondaico del verso, che ben rappresenta il faticoso martellamento ritmico (175 *in numerum*) sulle incudini⁴³, *multa* introduce i suoni della liquida *l* e della dentale *t*, armonizzandosi meglio con il timbro del verso (*illi inter sese multa ui braccia tollunt*) e contribuendo con la vocale *u* alla coloritura ‘scura’ della sezione (*accipiunt redduntque ... tingunt ... lacu ... incudibus antrum ... multa ... tollunt in numerum*). Inoltre, la variante *multa* fa sistema nell’opera: mentre nelle *Georgiche* il nesso ablativale *magna ui*⁴⁴ (2×, dopo cesura pentemimere: 1.169; 4.174) si alterna liberamente con *multa ui*⁴⁵ (2×: 3.220; 4.450 *ui ... multa*), l’*Eneide* conosce solo la seconda forma (6×: 1.271; 6.349; 8.452; 9.724 *ui multa*⁴⁶; 11, 744; 12, 720)⁴⁷. *Multa* è dunque una variante di scarsissimo peso, ma indicativa di una preferenza stilistica (vedi §6.3).

Merita ancora qualche parola la dimensione metapoetica dell’episodio, che mi sembra acquisti spessore particolare se letto in relazione alle *Georgiche*. Lo scudo di Enea è un artefatto verbale (625 *clipei non enarrabile textum*), un’arma di parole non meno che di metallo; quando Vulcano lo ordina, i Ciclopi danno foggia a un ‘testo’ che si pone in relazione di sineddoche con l’*Eneide*, lavorando «a ritmo» (175 *in numerum*) la materia incandescente sulle incudini, proprio come il poeta plasma il suo poema verso dopo verso⁴⁸. Ritratto nella battaglia di Azio, Cesare Augusto occupa il centro dello scudo e contemporaneamente dell’eccfrasi (8.675 *in medio*); al contempo, siede trionfatore alle soglie del tempio di Apollo (8.720 *ipse sedens*

⁴¹ Casali 2006a, 200 segnala alcuni parallelismi tra Vulcano e Iapige («another figure of ‘artist’ who mirrors Vergil, and who, just like Vulcan, joins in the action in response to Venus’ intervention»): 8.441 *arma acri facienda uiro* ~ 12.425 *arma citi properate uiro*; 8.442 = 12.427 *arte magistra*.

⁴² Thomas 1988, II, 179.

⁴³ Eden 1975, 134; Gransden 1976, 143-144; La Penna 2005, 473; Dainotti 2015, 205-206. *Georg.* 4.174 *illi inter sese magna ui braccia tollunt* richiama *georg.* 3.220 *illi alternantes multa ui proelia miscent*, che descrive il cozzare dei tori in duello; quest’ultimo verso è ripreso e ibridato con il precedente in *Aen.* 12.720 *illi inter sese multa ui uulnera miscent*: vedi §§6.2.3 e 6.3. L’espressione *in numerum* traduce il problematico avverbio callimacheo ἀμβολαδῖς (*hymn.* 3.61), *hapax* assoluto, che gli scolii interpretano come «uno dopo l’altro», «in successione»; cfr. Bornmann 1968, 34; D’Alessio 1996, I, 102-103 n. 13.

⁴⁴ Già enniano (*ann.* 236 e 465 Sk.) e lucreziano (2.198). Anche il nesso *inter sese* (*georg.* 4.174 = *Aen.* 8.452) si trova in Ennio e Lucrezio: vedi sotto, n. 102.

⁴⁵ Già in Lucrezio, in unione con un genitivo plurale, in due contesti allitteranti (1.728 *multa munita uirum ui*; 5.252 *multa pulsata pedum ui*); poi in Ovidio (*met.* 3.70; 12.133).

⁴⁶ Ma **M** reca qui *magna* (stampato e.g. da Ribbeck e Geymonat), che potrebbe essere lezione corretta. È l’unica delle sei occorrenze in cui il nesso si presenta nell’ordine *ui* + agg., prima della cesura pentemimere; nei rimanenti casi, si colloca dopo la cesura pentemimere, nella forma *multa ui*, in ottemperanza alla norma di Marx.

⁴⁷ Si trova invece una volta il plurale *magnis ... uiribus* in *Aen.* 10.474. In *Aen.* 7.432 *caelestum uis magna* la perifrasi omerizzante ed ennianeggiante (Squillante Saccone 1990, 568b-596a e 569b; Horsfall 2000, 294) trasferisce l’aggettivo *magnus* dai *caelestes* a *uis* (per *magnus* come epiteto divino, cfr. Zaffagno 1987, 320a). Per altri aggettivi riferiti a *uis/uires* in Virgilio cfr. Squillante Saccone 1990, 569a-b.

⁴⁸ Barchiesi 1997, 275-278 (276-277 sullo scudo come sostituto di un poema storico ed ‘enniano’); Casali 2006a; Mac Góráin 2009, 7-8. Sulla metallurgia come immagine poetologica, attestata già nella poesia greca arcaica, cfr. Bing 2025 (per l’immagine dei versi battuti sull’incudine, cfr. Antipatro di Sidone, *AP* 7.409.3 = 66.3 G-P, e Hor. *ars* 441 *male tornatos incudi reddere uersus*); sui Ciclopi in particolare, cfr. Cusset, Thévenaz 2025, 461b-462a.

niueo candentis in limine Phoebi). Con questo scudo, e con l'*Eneide* più in generale, Virgilio realizza la promessa delle *Georgiche*: *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit* (*georg.* 3.16)⁴⁹. Ma il rapporto di continuità con l'opera precedente è segnalato anche, lo abbiamo visto, dalla persistenza della caratterizzazione 'etnea' dei Ciclopi e del loro antro sull'isola di Vulcano (419 *antra Aetnaea*; 440 *Aetnaei Cyclopes*). Per di più, quando arriva la commissione dello scudo, i Ciclopi sono impegnati a forgiare un fulmine per Giove (8.424-432) e altri oggetti (433-438) che alludono ai modelli greci dell'episodio, Omero, Apollonio e Callimaco⁵⁰. Ma il fulmine in lavorazione rimanda anche a ciò che i Ciclopi – gli *stessi* Ciclopi, letteralmente – sono impegnati a fare nelle *Georgiche* (4.170-171 *fulmina ... cum properant*). Vulcano ingiunge loro di interrompere i «lavori intrapresi» per creare le «armi per l'eroe», *arma uiro* (439-441 *tollite cuncta*) *inquit* *'coeptosque auferte labores, ... et huc aduertite mentem: / arma acri facienda uiro'*)⁵¹. Il che significa anche smettere con le *Georgiche* per passare all'*Eneide*.

6.2. IL DUELLO DEI TORI

Accanto al libro sulle api (§6.1), il terzo delle *Georgiche* è quello che offre a Virgilio la materia per le riprese più appariscenti nell'*Eneide*. Abbiamo già osservato come alcune allusioni a questo libro contribuiscano alla caratterizzazione di Didone (§§3.1 e 3.3). Ma è soprattutto in Turno che riaffiorano tracce testuali di *georg.* 3. In lui si ritrovano, infatti, i tratti distintivi di due animali protagonisti del libro: il cavallo e il toro, creature bellicose e al contempo particolarmente esposte agli effetti dell'eros⁵². In questa sezione vedremo come Virgilio riscriva un intero episodio georgico, quello del duello tra i tori innamorati (*georg.* 3.209-241), ripartendolo in tre similitudini (*Aen.* 7.528-530; 12.103-106; 12.715-724), le ultime due delle quali si riferiscono a Turno e al duello finale con Enea. Prima di scendere nei dettagli è però opportuno considerare in breve alcuni aspetti più generali del rapporto tra Turno e questi due animali, che coinvolge non solo le similitudini, ma anche richiami verbali più discreti e analogie tematiche.

Di tutti i guerrieri dell'*Eneide*, Turno è quello che mostra un legame più profondo e continuo con i suoi cavalli⁵³. All'inizio del nono libro è a cavallo, alla guida di venti cavalieri scelti (9.48), che Turno si lancia all'attacco dell'accampamento troiano; in quest'occasione *campo sese arduus infert* (9.53), incarnando, intertestualmente, le qualità che le *laudes Italiae* celebravano nel destriero: *hinc bellator equus campo sese arduus infert* (*georg.* 2.145)⁵⁴. Turno, il *bellator ... Turnus* (12.614), si comporta in guerra come il *bellator equus*

⁴⁹ Barchiesi 1997, 276; Nelis 2004, 92-93; Casali 2006a, 192-193.

⁵⁰ Casali 2006a, 197-200, con la discussione dei rapporti con Hom. *Il.* 18.372-379, Ap. Rh. 1.730-734 (vedi sopra, n. 40) e Call. *hymn.* 3.46-50 (l'abbeveratorio per i cavalli di Poseidone è un μέγα ἔργον dalle implicazioni metapoetiche).

⁵¹ Su *arma ... uiro* in relazione all'incipit del poema, cfr. Casali 2006a, 200 (che interpreta il fulmine incompiuto come «a symbol of the never-ending tradition of epic», quindi della stessa *Eneide* [ivi, 197 e 202]); Mac Góráin 2009, 7-8 (con n. 41 sul significato metapoetico di *labores*); Mac Góráin 2018, 436.

⁵² Cfr. Briggs 1980, 45-50 e soprattutto Burbidge 2007, 263-284, su cui mi baso nel paragrafo successivo.

⁵³ Nell'amore di Turno per i cavalli Traina 2004², 110 riconosce «un tratto omerico e in particolare achilleo, estraneo a Enea». Va naturalmente ricordato anche il legame tra Mezenzio e Rebo (10.858-866).

⁵⁴ Burbidge 2007, 264-267. Dietro le *Georgiche* c'è Enn. *ann.* 539 Sk. *fert sese campo per caerula laetaque prata / celso pectore ...* (vedi n. 55).

emblema dell'Italia. Si ricorderà che i primi esseri viventi avvistati dai Troiani sulle coste dell'Italia, dal mare, sono quattro cavalli bianchi (3.537-538), prontamente interpretati da Anchise come presagio di guerra (539-540 '*bellum, o terra hospita, portas: / bello armantur equi, bellum haec armenta minantur*'). Dopo il fallimentare concilio di guerra, Turno si slancia di nuovo sul campo di battaglia come uno stallone che, spezzata la cavezza, riconquista la libertà e ritorna tra gli armenti di cavalle (11.492-497). Virgilio riprende qui una famosa similitudine omerica, riferita prima a Paride e poi a Ettore nel momento in cui tornano a combattere (*Il.* 6.506-11; 15.263-8), non senza un ricordo delle *Georgiche* (11.493 *tandem liber equus, campoque potitus aperto ~ georg. 3.194 per aperta uolans ceu liber habenis / aequora*)⁵⁵. Turno è *insignis equis* (10.21) e gode alla vista dei suoi cavalli che fremono (12.82 *poscit equos gaudetque tuens ante ora fremantis*). Turno li ha ricevuti in eredità dall'avo Pylumno, al quale li aveva donati Orizia, la principessa ateniese rapita da Borea, il vento del nord; questi cavalli sono più bianchi della neve – come i quattro cavalli avvistati dai Troiani sulla costa italiana (3.538 *candore niuali*) – e corrono, naturalmente, più veloci del vento (12.84 *qui candore niues anteirent, cursibus auras*)⁵⁶. Lo stesso Turno, mentre corre in battaglia sul suo carro, è paragonato a Borea (12.365-370), cioè il vento (Aquilone) a cui le *Georgiche* paragonano i cavalli in corsa (*georg. 3.196-201*)⁵⁷. E quando, ormai prossimo alla fine, viene meno il gioioso slancio che lo aveva portato a imperversare, sul carro e con i suoi cavalli, per il campo di battaglia (12.615-616 *iam segnior atque / iam minus atque minus successu laetus equorum*), Turno ricorda nuovamente un cavallo, che *iam segnior annis / deficit* (*georg. 3.95*)⁵⁸.

Il *bellator ... Turnus* (12.614) incarna dunque le caratteristiche del *bellator equus* italico (*georg. 2.145*); ma somiglia non meno al toro, l'animale che le stesse *laudes Italiae* menzionano, dopo il cavallo, come somma vittima sacrificale (2.146-147 ... *et maxima taurus / uictima*). L'assimilazione di Turno a un toro, dichiarata dalle similitudini di *Aen.* 12.103-106 e 715-724, è suggerita per via intertestuale fin dalla sua apparizione in armi in *Aen.* 7. Il verso che lo introduce nel catalogo degli alleati italici (7.783 *Ipse inter primos praestanti corpore Turnus*) attira l'attenzione sulla sua prestanza fisica anche richiamando, intratestualmente, le parole con cui Giunone aveva descritto a Eolo le sue quattordici, bellissime ninfe (1.71 *bis septem praestanti corpore Nymphae*)⁵⁹. Al contempo, queste parole anticipano la caratterizzazione dei quattro tori che Caco ha sottratto a Ercole, secondo il racconto di Evandro (8.207 *quattuor a stabulis praestanti corpore tauros*), e richiamano quella dei quattro tori che Aristeo sacrifica alla fine delle *Georgiche* per far rinascere il suo sciame (4.538 = 550 *quattuor eximios praestanti corpore tauros*)⁶⁰. L'uccisione di Turno-toro alla fine dell'*Eneide* è in effetti il sacrificio che Enea – Enea-Aristeo (§2.1), ma anche Enea *ultor* come Ercole (8.201

⁵⁵ Briggs 1980, 48; Horsfall 2003, 294. Il paragone allude anche ad Apollonio Rodio (3.1259-1261) ed Ennio (*ann.* 535-539 Sk.; cfr. n. 54).

⁵⁶ La clausola riprende *georg. 3.193 tum cursibus auras, / tum uocet*. Sull'associazione tra venti e cavalli in Virgilio rimando a Grotto 2025.

⁵⁷ La clausola di *Aen.* 12.366 *sequiturque ad litora fluctus* ripete quella di *georg. 3.200 longique urgent ad litora fluctus*. Cfr. inoltre 12.367 *incubere ... nubila ~ georg. 3.197-198 incubuit ... nubila*; 12.367 *fugam* e 370 *uolantem ~ 3.201 uolat ... fuga*.

⁵⁸ Putnam 1965¹, 181.

⁵⁹ Horsfall 2000, 507 (sulla bellezza di Turno, cfr. 7.55, 473, 649-650). Lo si può definire un intratesto femminilizzante; sulla femminilizzazione di Turno in *Aen.* 7, cfr. Vallat 2026, 63-70.

⁶⁰ Nelis 2001, 370: «The word-play is deliberate: the bulls at the end of the hexameter turn into Turnus».

maximus ultor) – compirà per vendicare la morte di Pallante⁶¹. Anche le armi di Turno hanno tratti taurini. Lo scudo, descritto in *Aen.* 7.789-792, raffigura Io, antenata argiva di Turno, nel momento in cui si è appena compiuta la sua metamorfosi in giovenca (789-790 *sublati cornibus Io ... iam saetis obsita, iam bos*)⁶². Inoltre, la Chimera che troneggia sul suo elmo sputa fiamme (786 *Aetnaeos efflantem faucibus ignis*) come i cavalli che Latino ha donato a Enea (7.281 *spirantis naribus ignem*) e come i tori della Colchide evocati per negazione nelle *laudes Italiae* (2.140 *spirantes naribus ignem*). Tutto questo si integra, come ha dimostrato Damien Nelis, in una trama allusiva che in *Aen.* 7-12 associa sistematicamente Turno ai tori domati da Giasone per conquistare il vello d'oro⁶³.

Veniamo finalmente al duello dei tori (*georg.* 3.209-241). Niente può irrobustire gli animali, avverte il narratore didascalico, quanto tenerli lontani da Venere e dagli stimoli del sesso: la sola vista di una femmina li accende di desiderio e spesso spinge i tori a duellare (209-218). Segue una scena paradigmatica, ambientata sulla «grande Sila» (219 *in magna Sila*)⁶⁴. Mentre una giovenca pascola indisturbata, due tori, in lotta per il suo amore, si scontrano in un duello sanguinario (219-223); il perdente si allontana dai pascoli per sfogare in solitudine la rabbia e recuperare le forze (224-234), finché, pronto per misurarsi nuovamente con l'avversario, torna alla carica con l'impeto dirompente di un'onda marina (235-241). L'esito del secondo duello è ignoto: ciò che conta non è chi sia il vincitore, ma a che delirio distruttivo spinge l'amore⁶⁵.

Per comporre l'episodio, sviluppando i magri spunti offerti dalle fonti tecniche⁶⁶, Virgilio attinge ad alcuni modelli poetici⁶⁷, in particolare la lotta per Deianira tra Eracle e il dio fluviale Acheloo in forma di toro, descritta nel primo stasimo delle *Trachinie* (Soph. *Trach.* 507-530), e soprattutto una breve similitudine di Apollonio (2.88-89), che paragona Àmico e Polluce mentre si sfidano a pugilato a «due tori / che si affrontano adirati per una giovenca al pascolo» (ἤύτε ταύρω / φορβάδος ἀμφὶ βοὸς κεκοτηότε δηριάσθον). Nello stesso contesto, l'assalto di Àmico è paragonato a un'onda che si abbatte con violenza su una nave (2.70-73). Partendo da quest'ultima immagine, Virgilio compone una similitudine marina (*georg.* 3.237-241) che attinge ai modelli omerici di Apollonio: un paragone per la carica di Ettore contro le linee greche, simile a un'onda che si abbatte su una nave (*Il.* 15.624-628), e un paragone tra l'avanzata dei Greci e l'irrompere dei marosi sulla riva (*Il.* 4.422-434). Secondo un procedimento tipico delle *Georgiche*, i

⁶¹ Vedi §2.1.5. Su Turno come toro sacrificale (indipendentemente dal riferimento ad Aristeo), cfr. Breen 1986, 70. Più in generale, sui parallelismi tra *georg.* 4 e il finale dell'*Eneide* cfr. Gale 1997, 189-191. Su Ercole come modello di Enea cfr. da ultimo Farrell 2021, 152-167 e 176-178. Notevole anche la similitudine di 10.454-455, in cui Turno-leone si accinge ad attaccare Pallante-toro: *utque leo, specula cum uidit ab alta / stare procul campis meditantem in proelia taurum*; cfr. Breen 1986, 69.

⁶² Da *Aen.* 12.925 ricaviamo che è uno scudo realizzato con sette strati – probabilmente – di pelle bovina (*clipei ... septemplex*), come quello di Aiace in *Il.* 7.245 *σάκος ἑπταβόειον*; cfr. Tarrant 2012, 330.

⁶³ Nelis 2001, 365-381, spec. 365-371. Gale 1997 interpreta l'elmo e lo scudo di Turno come simboli di due aspetti complementari nella caratterizzazione ambivalente di Turno.

⁶⁴ Non necessariamente l'attuale Sila: Mynors 1990, 216: «[i]n Antiquity the name may have covered a larger area»; Geymonat 2000, 88 pensa all'Aspromonte.

⁶⁵ Cfr. Miles 1980, 189.

⁶⁶ Arist. *HA* 6.575a21-23 (testo corrotto) e un frammento del *Περὶ ζῴων* di Antipatro.

⁶⁷ Rimando a Hunter 1989b, 558-561; cfr. inoltre Landolfi 1987; Mynors 1990, 215-216; Nelis 2001, 367-372.

protagonisti dell'episodio, i loro gesti e i loro sentimenti sono fortemente umanizzati⁶⁸: l'eros degli animali è rappresentato con il linguaggio dell'amore umano⁶⁹, debitore di Lucrezio⁷⁰; l'allontanamento del perdente somiglia all'esilio di un leader politico sconfitto⁷¹; e – aspetto che più ci interessa – il duello ha i caratteri di una vera e propria tenzone omerica⁷². La proiezione epica dell'episodio, oltre ad anticipare soluzioni sviluppate nell'*Eneide*, ne favoriva naturalmente la ripresa in quel poema.

6.2.1. L'ONDA

Il verso che introduce la similitudine georgica dell'onda (3.237) ricompare, con due varianti, in *Aen.* 7.528 come incipit di un'analoga similitudine che illustra il primo scontro armato in Lazio:

georg. 3.235-241

post ubi collectum robur uiresque relectae,
signa mouet praecepsque oblitum fertur in hostem:
fluctus uti medio coepit cum albescere ponto,
longius ex altoque sinum trahit, utque uolutus
ad terras immane sonat per saxa neque ipso
monte minor procumbit, at ima exaestuata unda
uerticibus nigramque alte subiectat harenam.

235

240

Aen. 7.523-530

derecere acies⁷³. non iam certamine agresti
stipitibus duris agitur sudibus praeustis,
sed ferro ancipiti decernunt atraque late
horrescit strictis seges ensibus, aeraque fulgent
sole lacessita et lucem sub nubila iactant:
fluctus uti primo coepit cum albescere uento,
paulatim sese tollit mare et altius undas
erigit, inde imo consurgit ad aethera fundo.

525

530

⁶⁸ Oltre alle note dei commentatori, rimando a Traina 2003a, 42 con n. 7 e alle sue osservazioni sui passi menzionati nelle seguenti note.

⁶⁹ La giovenca (216 *femina*) suscita la passione amorosa mostrandosi ai tori (215 *uidendo*, «con l'essere vista») e li seduce attivamente (217 *illa quidem*) con lusinghe ammaliatrici (217 *inlecebris*), provocando una vera e propria malattia d'amore (215-216) e inducendo i due innamorati (218 *amantes*) al duello. Cfr. inoltre 227 *quos amisit inultus amores*.

⁷⁰ 'Ultralucreziana' è l'immagine delle ferite d'amore letteralizzate nelle ferite del duello: Pieri 2010, 109; Pieri 2011, 111.

⁷¹ Cfr. 225-227 *uictus abito longeque ignotis exulat oris, / multa gemens ignominiam plagasque superbi / uictoris*; 228 *stabula aspectans regnis excessit auitis*. Ma cfr. già 212-213 *in sola relegant / pascua*; 217-218 *superbos ... subigit*. La similitudine è rielaborata da Lucan. 2.601-609 per la ritirata di Pompeo a Brindisi (sul passo cfr. Casamento 2023).

⁷² Cfr. 218 *decernere*; 224 *bellantis*; 236 *signa mouet*; 236 *praeceps ... fertur in hostem*. Barchiesi 1980, 170; Grilli 1982, 103; Landolfi 1987, spec. 59-66; Pieri 2010, 109 con n. 4; Casamento 2023, 111-112. L'allenamento del toro in preparazione al secondo duello (233-234 *uentosque lacessit / ictibus*) ricorda quello di un pugile che si scalda per un incontro: Hunter 1989b, 557-558; cfr. *Aen.* 5.377 *et uerberat ictibus auras* (Darete). La metafora del *signa mouere* (3.236), che ha destato la perplessità di Traina 2003a, 51 («metafora umana, anche troppo, per quei *signa* incongrui con l'immagine del toro»), si spiega anche in relazione al modello di *Il.* 4.427-432, che è una scena di massa (le schiere avanzano una dopo l'altra, come onde); *signa mouere* la romanizza. Il toro era raffigurato sui vessilli militari (*signa*) di numerose legioni (non poche tra quelle arruolate da Cesare e Ottaviano): Keppie 1984, 134, 139-140, 142-143, 206 ss., 208; von Domaszewski 1885, 54-56.

⁷³ Il nesso, tipico della lingua militare (*Thll* s.v. 'dirigo' 5.1.1235.81-1236.22; cfr. Horsfall 2000, 345), riprende *georg.* 2.281 *derectaeque acies*, nella similitudine che paragona la disposizione delle viti allo schieramento di una legione sul campo di battaglia (2.279-283). Sulla trasformazione degli *agricolae* in soldati regolari, vedi §5.4.

I due versi differiscono per la determinazione espressa all'ablativo: al locale *mediq ... ponto* si sostituisce il circostanziale-causale *primo ... uento*⁷⁴. La sostituzione avviene all'insegna della persistenza fonica, analogamente a quanto abbiamo osservato in altri casi (§6.1.2). Entrambe le varianti trovano corrispettivo in uno degli intertesti omerici, *Il.* 4.422-426, dove l'onda si rovescia sul lido «sotto la spinta di Zefiro» (423 Ζεφύρου ὑπο κινήσαντος ~ *uento*) ma «prima si solleva al largo» (424 πόντω μὲν τε πρῶτα κορύσσεται ~ *ponto*). L'insistenza sugli inizi del vento (*primo ... uento*) sembra suggerita, oltre che da πρῶτα (424), da un'altra similitudine omerica che coinvolge lo Zefiro e le onde del mare, *Il.* 7.63-64: οἷη δὲ Ζεφύροιο ἐχέυατο πόντον ἐπι φρίξ / ὀρνυμένιοι νέον, μελάνει δέ τε πόντος ὑπ' αὐτῆς, «Come il brivido di Zefiro appena levatosi / si allarga sul mare e si oscurano le acque al suo arrivo»⁷⁵.

Mentre le *Georgiche* tracciano l'intera parabola dell'onda, dalle prime increspature al suo infrangersi sugli scogli, l'*Eneide* isola la fase iniziale, cioè il progressivo rigonfiamento⁷⁶. Questa scelta sembra rispondere alla diversa funzione della similitudine nei rispettivi contesti. Le *Georgiche* interrompono la narrazione nel momento in cui il toro si getta sul nemico (236 *praeceps ... oblitum fertur in hostem*), invitando il lettore a supplire il seguito sulla base della similitudine, in cui l'onda si infrange a riva con grande violenza⁷⁷. Diversamente, il racconto dell'*Eneide*, interrotto al verso 527, continua nei versi immediatamente successivi, in cui il narratore menziona le prime vittime dello scontro (7.531-539). L'onda si infrange, per così dire, fuori dalla similitudine⁷⁸.

L'immagine della mèsse irta di armi ai versi 525-526 *atraque late / horrescit strictis seges ensibus*, che si ripresenterà in 12.663-664 *strictis ... seges mucronibus horret / ferrea*, evoca un famoso episodio delle *Argonautiche*: la nascita dei guerrieri seminati da Giasone sulla piana di Ares, in Colchide, che spuntano dal suolo come spighe armate e scintillanti (Ap. Rh. 3.1357-1357)⁷⁹. Allo stesso tempo, la memoria torna ancora una volta alle *laudes Italiae*: *haec loca non tauri spirantes naribus ignem / inuertere satis immanis dentibus hydri, / nec galeis densisque uirum seges horruit hastis* (*georg.* 2.140-142; vedi §6.2). Il dialogo che l'*Eneide* instaura con le *laudes Italiae* complica quei versi e in parte li corregge: l'Italia non ha conosciuto veri tori sputafiamme, né veri guerrieri nati dalla terra; ma li ha conosciuti per metafora, nel passato remoto di cui narra l'*Eneide*. Nel capitolo precedente abbiamo visto che l'*Eneide* narra e drammatizza ciò che le *Georgiche* tacciono (§5.5); in questo caso, mostra ciò che negano.

⁷⁴ Cfr. Berti 2021, 48-49: per interferenza del verso georgico, MR leggono *ponto* anche in *Aen.* 7.528; viceversa, una mano corretttrice del Mediceo (M²) scrive *primo* al posto di *medio* in *georg.* 3.237.

⁷⁵ Su questo modello omerico cfr. Horsfall 2000, 348. Nelis 2001, 298-299 valorizza gli intertesti di Ap. Rh. 3.1354-1362 e *Il.* 13.795-781.

⁷⁶ Perutelli 1972, 50-51.

⁷⁷ Briggs 1980, 50 ne deduce una riscossa vittoriosa (cfr. Arist. *HA* 575a 21-23); cfr. Landolfi 1987, 57-58; Casamento 2023, 115. A seconda di quale esito si immagini per questo scontro, cambiano le aspettative quando si incontra lo stesso toro (Turno) in *Aen.* 12.103-106 (§6.2.1): cfr. Tarrant 2012, 117.

⁷⁸ Oltre a continuare in un'altra similitudine: quella delle onde che si infrangono su 'Latino' in 7.586-590: Nelis 2001, 370.

⁷⁹ Nelis 2001, 298-299, 371. Per l'immagine cfr. anche Licofrone, *Alex.* 252-253 πέφρικαν δ' ὥστε λήϊου γύαι / λόγχαϊς ἀποστῖλβοντες, «i prati sono irti e splendenti di lance come un campo di spighe» (trad. G. Paduano); Ennio, *Scipio* fr. 4 Russo (= *Var.* 14 V.²) *sparsis hastis longis campus splendet et horret* con Russo 2007, 230-234.

6.2.2. IL TORO

La seconda similitudine riscritta dalle *Georgiche* si trova all'inizio dell'ultimo libro dell'*Eneide*. Quando Turno comprende che le sorti della guerra ormai volgono a favore dei Troiani, infuriato, propone a Enea di risolvere il conflitto con un duello, il giorno successivo: Lavinia andrà al vincitore. Allora Turno fa preparare i cavalli e si arma. Segue la similitudine, che paragona la sua furia a quella di un toro – lo stesso toro che nelle *Georgiche*, sconfitto una prima volta, si allena in solitudine per tornare all'attacco⁸⁰ (*Aen.* 12.101-106):

georg. 3.229-234

ergo omni cura uiris exercet et inter
dura iacet pernox instrato saxa cubili
frondibus hirsutis et carice pastus acuta,
et **temptat** sese atque irasci in cornua discit
arboris obnixus trunco, uentosque lacessit
ictibus, et sparsa ad pugnam proludit harena.

Aen. 12.101-106

his agitur furiis, totoque ardentis ab ore
scintillae absistunt, oculis micat acribus ignis:
mugitus ueluti cum prima in proelia taurus
terrificos ciet atque irasci in cornua **temptat**
arboris obnixus trunco, uentosque lacessit
ictibus atque sparsa ad pugnam proludit harena.

Come di consueto, la similitudine si integra nel contesto narrativo tramite corrispondenze tematiche e verbali⁸¹. Particolarmente rilevante è un dettaglio nella scena di vestizione: l'elmo di Turno è designato per sineddoche come *rubrae cornua cristae* (89), con riferimento ai «corni» che ne sorreggono la cresta. Si tratta di un particolare trascurato nella prima descrizione dell'elmo (7.785-789), che qui accentua l'assimilazione dell'eroe a un toro. La caratterizzazione taurina è suggerita anche sul piano intertestuale nei due versi che preparano la similitudine: Turno sprizza scintille dagli occhi e dal volto (101-102) come fanno gli eroi omerici⁸², certo, ma anche i tori furibondi affrontati da Giasone nelle *Argonautiche* (3.1289-1304)⁸³.

Il toro dell'*Eneide* si prepara a combattere *prima in proelia*, «per l'inizio dello scontro»; ma il dettato suggerisce anche «per il primo scontro»⁸⁴, come è il caso di Turno ed Enea, che ora per la prima volta si affrontano in duello. La similitudine non esplicita chi sia il nemico del toro né quale sia il motivo dello scontro. La successiva similitudine taurina (12.715-722) integrerà queste informazioni, ma nel frattempo il lettore è invitato a supplirle ricordando le *Georgiche*: l'avversario è un altro toro, la causa della contesa una giovenca. L'episodio narrativo che precede la similitudine presenta in effetti l'amore come movente del duello. Durante il colloquio con Amata, la vista di Lavinia acuisce l'ira di Turno, che la ama, e lo spinge con maggior decisione al combattimento (12.70-71 *illum turbat amor figitque in uirgine uultus; / ardet in arma*

⁸⁰ Su *georg.* 3.229-324 rimando, anche per l'ampia bibliografia, a Mantovanelli 2011.

⁸¹ Cfr. *obnixus* (105) ~ *adnixa* (92); *lacessit* (105) ~ *lacessunt* (85); *cornua* (104) ~ *cornua* (89); *mugitus* (103) ~ *uociferans* (95); *irasci in cornua temptat* (104) ~ *his agitur furiis* (101). Tarrant 2012, 117; Salvatore 1997, 103 n. 32.

⁸² Serv. *ad loc.*: «Homeri est». Cfr. Agamennone in *Il.* 1.104; Ettore in 12.466 e 15.623; Achille in 19.16-17 e 365-366 (su quest'ultimo passo cfr. Schlunk 1974, 82-84). La reazione di Turno ricorda inoltre la fenomenologia dell'ira secondo Lucr. 3.288-289 *Est etiam calor ille animo, quem sumit, in iram* [Deufert : *ira* Ω] / *cum feruescit et ex oculis micat acribus ardor*.

⁸³ Nelis 2001, 367-369.

⁸⁴ Cfr. Tarrant 2012, 117-118. L'espressione *prima in proelia* si ritrova in 12.735, riferita, non a caso, a Turno (*cum prima in proelia iunctos / conscendebat equos*); Salvatore 1997, 103 n. 32.

magis). Analogamente, nelle *Georgiche* la vista della giovenca infiamma i tori (215 *urit ... uidendo*) e li induce al duello (217-218 *et saepe superbos / cornibus inter se subigit decernere amantes*)⁸⁵. Lavinia, come la giovenca, andrà in sposa al vincitore, secondo le parole che lo stesso Turno affida all'araldo Idmone, perché le riferisca a Enea: '*nostro dirimamus sanguine bellum, / illo quaeratur coniunx Lauinia campo*' (79-80)⁸⁶. Dal suo punto di vista, almeno per ora, il significato politico del duello resta in sordina.

Riscrivendo *georg.* 3.232-234 in *Aen.* 12.104-106, Virgilio trasforma le congiunzioni copulative (232 *atque*, 234 *et*) in disgiuntive (104 *aut*, 106 *aut*) e soprattutto modifica il primo dei tre versi (*et temptat sese atque irasci in cornua discit* > *terrificos ciet aut irasci in cornua temptat*) traslando in clausola *temptat*, che muta così reggenza, dall'accusativo (*sese*) all'infinito (*irasci*)⁸⁷. Contestualmente, l'attacco della similitudine istituisce due ricercati nessi allitteranti (*prima in proelia taurus / terrificos ... temptat*). Il toro dell'*Eneide* non ha bisogno di «imparare» (*discit*) a sfogare la rabbia con le corna, ma solo di «saggiarla» (*temptat*): senz'altro perché Turno è un guerriero esperto, ma forse anche perché il toro – lo stesso toro – ha già imparato a farlo nelle *Georgiche*.

6.2.3. IL DUELLO

La terza similitudine è quella che meglio permette di apprezzare il processo di riscrittura. Mentre Enea e i Troiani cingono d'assedio la città dei Laurenti, Turno comprende di non poter più ritardare il proprio destino; scende allora dal carro e si prepara al duello finale. I soldati si fanno da parte (696); gli occhi di tutti si volgono sui duellanti (704-709), che possono finalmente incrociare le armi (710-724). Appena cominciato lo scontro, una lunga similitudine (715-724) – la più lunga del libro e una delle più lunghe di tutto il poema – li paragona a due tori in duello, riprendendo ancora una volta le *Georgiche*:

georg. 3.219-223

Pascitur in magna Sila formosa iuuenca:
illi alternantes multa ui proelia miscent
uulneribus crebris, lauit ater corpora sanguis,
uersaque in obnixos urgentur cornua uasto
cum gemitu, reboant silvaeque et longus Olympus.

Aen. 12.710-724

atque illi, ut uacuo patuerunt aequore campi, 710
procursu rapido, coniectis eminus hastis,
inuadunt Martem clipeis atque aere sonoro.
dat gemitum tellus; tum crebros ensibus ictus
congeminant, fors et uirtus miscentur in unum.
ac uelut ingenti Sila summoue Taburno 715
cum duo conuersis inimica in proelia tauri
frontibus incurrunt, pauidi cessere magistri,
stat pecus omne metu mutum, mussantque iuuencae,
quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur;

⁸⁵ A differenza di Lavinia, però, la giovenca delle *Georgiche* ha un ruolo attivo nella seduzione (3.217 *dulcibus illa quidem inlecebris*): cfr. Traina 2003a, 48.

⁸⁶ Cfr. 12.937, quando Turno riconosce la sconfitta: '*tua est Lauinia coniunx*'. Lo scontro per la mano di Lavinia si riallaccia naturalmente al tema iliadico del combattimento tra Paride e Menelao per Elena (*Il.* 3), che nel dodicesimo libro dell'*Eneide* è intrecciato a quello del duello tra Ettore e Achille (*Il.* 22): cfr. Knauer 1981, 814-818.

⁸⁷ Cfr. rispettivamente *OLD* s.v., 3b «to test the quality of (persons, etc.)» e 7b «(w. inf.) to try (to do something)». Anche in *Aen.* 1.721 *tempto* regge l'infinito.

illi inter sese multa ui uulnera miscent 720
 cornuaque **obnixi** infigunt et sanguine largo
colla armosque lauant, gemitu nemus omne remugit:
 non aliter Tros Aeneas et Daunius heros
 concurrunt clipeis, ingens fragor aethera complet.

La riscrittura dilata la scena georgica. L'attacco (715) sdoppia la localizzazione: alla Sila (219 *in magna Sila* > 715 *ingenti Sila*) si aggiunge il Taburno (*summoue Taburno*), il massiccio dell'Appennino campano, a ovest di Benevento, che le *Georgiche* altrove menzionano con l'attributo di «grande», come la Sila (2.38 *magnum ... Taburnum*)⁸⁸. L'aggiunta del secondo toponimo, che porta in sé il nome di *Turnus*⁸⁹, sdoppia dunque il teatro dello scontro e allarga l'orizzonte geografico della similitudine⁹⁰. Coerente con ciò è la sostituzione del costruito con *in* + ablativo (*in magna Sila*) con due ablativi prosecutivi (o 'di estensione') coordinati tra loro (*ingenti Sila summoue Taburno*); mentre le *Georgiche* situano in un punto specifico la giovenca, oggetto della contesa e centro dell'attenzione, nell'*Eneide* «gli ablativi di estensione ... designano concretamente il teatro della lotta fra i due tori» e contemporaneamente dilatano «i confini reali del campo in cui si misurano Turno ed Enea, creando loro intorno uno scenario solitario e grandioso»⁹¹.

I versi 716-720 riprendono dalle *Georgiche* la metafora dei *proelia* (716 ~ 3.202) e introducono due elementi strettamente correlati al contesto narrativo circostante:

(1) I pastori e la mandria di giovenche, impauriti, si fanno da parte (717-718 *pauidi cessere magistri*,⁹² / *stat pecus omne metu mutum, mussantque iuuencae*) per lasciare i tori al centro dell'azione, come i soldati nell'*Eneide* lasciano spazio al duello degli eroi (696 *discessere omnes medii spatiumque dedere*; 704-707 *iam uero et Rutuli certatim et Troes et omnes / conuertere oculos Itali, quique alta tenebant / moenia quique imos pulsabant ariete muros, / armaque deposuere umeris*). Rutuli, Troiani e Latini sono assimilati a un'unica mandria: l'esito dello scontro coinvolgerà gli uni e gli altri allo stesso modo⁹³. Alla loro aspettativa si somma quella di Latino (707-709 *stupet ipse Latinus / ingentis, genitos diuersis partibus orbis, / inter se coiisse uiros et cernere ferro*); l'incertezza con cui il re guarda al futuro nei versi precedenti (657-658 *mussat rex ipse*

⁸⁸ Per *magnus* come epiteto geografico in Virgilio, cfr. Zaffagno 1987, 320b. Thomas 1982b, 84 n. 13 ipotizza che *Sila* e *Taburnus* siano associati ai due nomi latini del tafano (*asilus* e *tabanus*), l'insetto che, secondo il mito, avrebbe pungolato Io trasformata in giovenca (rappresentata sullo scudo di Turno); ma cfr. le giuste riserve di Tarrant 2012, 273.

⁸⁹ Si noti, nella clausola del verso successivo, *tauri*. Sull'associazione tra *Turnus* e *taurus* vedi §6.2. Sull'etimologia di *Turnus*, cfr. Horsfall 2000, 507.

⁹⁰ Un procedimento simile si può osservare pochi versi prima: in 12.701-703 Enea è paragonato a ben tre montagne, l'Athos, l'Erice e soprattutto – a ribadire la centralità geografica dell'Italia – il *pater Appenninus*. Sul passo cfr. Geymonat 2000, 87-88. Sulla tendenza virgiliana ad ancorare le similitudini e luoghi precisi, rispetto all'indeterminatezza spazio-temporale nelle similitudini omeriche, cfr. Beck 2023, 188-189.

⁹¹ Malosti 1967, 98-99. Secondo quanto conclude la studiosa, solo in Virgilio – e più precisamente nelle *Georgiche* e nell'*Eneide* – si può apprezzare l'alternanza espressiva tra l'ablativo di estensione e *in* + ablativo (ivi, 100-101).

⁹² Sul rapporto con *georg.* 3.549 *cessere magistri* e Lucr. 6.1179 *mussabat tacito medicina timore*, cfr. Stok 1987, 647a.

⁹³ Cfr. Rossi 2004, 154-155.

Latinus / quos generos uocet aut quae sese ad foedera flectat) è espressa con lo stesso verbo, enniano, riferito alle giovenche (718 *mussant*)⁹⁴.

(2) La sostituzione della singola *iuuenca* georgica – premio esclusivo del vincitore – con una moltitudine indistinta di *iuuencae* corrisponde al significato collettivo, politico e storico che il duello acquista nell'*Eneide*: lo scontro dei tori porterà il vincitore a regnare sul bosco e sull'intero armento, come fanno bene le giovenche impaurite: *mussant ... iuuencae / quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur* (718-719)⁹⁵. Il movente politico riscrive quello erotico, proprio delle *Georgiche*⁹⁶, che tuttavia, come abbiamo visto nel caso di Turno, non scompare affatto (§6.2.2). La dialettica tra le diverse ragioni del duello nelle due opere è un aspetto fondamentale del rapporto che lega l'episodio georgico alla similitudine epica; in quanto tale, ha suscitato diverse risposte critiche, talvolta estreme⁹⁷, e ha inciso sulla ricezione dei due episodi, portati naturalmente a ibridarsi e contaminarsi a vicenda in virtù della loro somiglianza⁹⁸.

La riscrittura politica della scena porta al centro dell'attenzione un aspetto che nelle *Georgiche* era sì presente, ma restava ai margini del discorso sull'eros⁹⁹. Al contempo, acquista profondità storica nell'alludere a un evento (e a un testo) archetipico per l'identità nazionale: il momento in cui Romolo e Remo traggono gli auspici per la fondazione di Roma, sull'Aventino¹⁰⁰. Secondo il racconto di Ennio (*ann.* 77-83 Sk.), i due gemelli *certabant urbem Romam Remoramne uocarent*, mentre il popolo attendeva con ansia: *omnibus cura uiris uter esset induperator. / ... sic expectabat populus atque ore timebat / rebus utri magni uictoria sit data regni*. Romolo scruta il cielo *in alto ... Auentino* (75-76); Remo – se si accoglie la persuasiva congettura di Skutsch – siede *in Murco* (74), su uno spuntone dello stesso colle¹⁰¹. Il duello dei 'tori' Turno ed Enea, sulla cima di due grandi massicci montuosi dell'Italia, prefigura su scala nazionale l'atto fondativo di Roma.

I versi 720-722 tornano a riscrivere le *Georgiche* da vicino, accentuando il carattere cruento della lotta e il ruolo attivo dei tori nel reciproco ferimento:

⁹⁴ Su *musso* cfr. Traina 1987 (un verbo che denota propriamente «il mugolio di chi non vuole o non può parlare, e poi un silenzio variamente motivato»); Wheeler 1993; Tarrant 2012, 256-257; vedi sotto. In Enn. *ann.* 327 Sk. il verbo regge un'interrogativa indiretta, come in *Aen.* 12.657-658 e 718-719.

⁹⁵ Il movente è focalizzato tramite le giovenche; non per questo «we are never told why this fight is happening or how the bulls understand their behaviour» (Beck 2023, 171).

⁹⁶ Cfr. Townend 1987, 86; Traina 2004², 150; Tarrant 2012, 273; Casamento 2023, 115-116.

⁹⁷ Putnam 1988²: 185-186: «The ironical implications which the simile – one of the longest in the poem – puts before the reader should not be treated lightly. To place at the crucial moment of the epic, when the destiny of nations is about to be weighed in the same balance as the lives of two fated men, lines partially drawn from a context where two maddened bulls clash for the love of an attractive heifer is to raise once again grave doubts about Aeneas, or, more precisely, about how the poet wishes his audience to view his hero's final actions». Ma il movente erotico, inespresso, non è 'più vero' di quello politico, dichiarato.

⁹⁸ A partire da Ov. *met.* 9.46-49 (dove il *pretium* è una sola giovenca, ma l'intero armento osserva e aspetta con ansia *quem maneat tanti uictoria regni*) e Lucan. 2.601-609 (che allude a entrambe le opere: cfr. Casamento 2023). Un altro esempio di ibridazione intertestuale è rappresentato dalla favola 1.30 di Fedro e dalla sua rielaborazione da parte di Jean de La Fontaine (cfr. Grotto 2023). Nella miniatura che illustra il duello georgico nelle c.d. *Schedae Vaticanae* (Vat. Lat. 3225 [sec. IV ex./V in.], c. 5v) compaiono non una ma due giovenche bianche.

⁹⁹ Vedi sopra, n. 71; cfr. in particolare *georg.* 3.228 *stabula aspectans regnis excessit auitis*.

¹⁰⁰ Cfr. Skutsch 1985, 223; Tarrant 2012, 273, con l'osservazione che il racconto del combattimento tra Ercole e Acheloo in *met.* 9 (con la similitudine taurina di 9.46-49) allude sia a Ennio sia a Virgilio (cfr. anche Bömer 1974, 509-510).

¹⁰¹ Skutsch 1985, 222: «on the south-eastern spur of the Aventine, originally a separate hill». La lezione tradita è *in monte*.

(1) *alternantes* (220) > *inter sese* (720). Conservando intatto il ritmo spondaico, Virgilio sostituisce il participio di *alterno* – verbo non attestato prima delle *Georgiche* – con un nesso già enniano (ennianismo?)¹⁰² che utilizza anche in *georg.* 4.174 e *Aen.* 8.452 *illi inter sese magna/multa ui braccia tollunt* a proposito dei Ciclopi, in un verso con lo stesso ritmo (vedi §6.1.2 con n. 43).

(2) *multa ui proelia miscent / uulneribus crebris* (220-221) > *multa ui uulnera miscent* (720). Condensa il dettato georgico, ricavando *uulnera* da *uulneribus*, che scalza *proelia*, già impiegato al verso 716 (*inimica in proelia*). La riscrittura comporta la scomposizione di una clausola molto significativa. Secondo il *De rerum natura*, i re sognano, di notte, di fare proprio ciò che fanno i tori virgiliani (4.1013 *reges expugnant, capiuntur, proelia miscent*) e spesso gridano (1015 *tollunt clamorem*; 1015 *gemitus ... doloribus edunt*; 1017 *magnis clamoribus omnia complent*) al pari dei duellanti nelle *Georgiche* (3.222-223) e nell'*Eneide* (12.722). La clausola lucreziana, riprodotta anche in *georg.* 2.282-283 in *enjambement* (*necdum horrida miscent / proelia*)¹⁰³, non va però persa nell'*Eneide*: cfr. 10.23 *proelia miscent* e 12.628 *proelia miscet*¹⁰⁴. In compenso, il verso guadagna in vividezza¹⁰⁵ e ancor più in suono: *uulnera* istituisce un nesso allitterante con il monosillabo precedente (*ui uulnera*), a sua volta incastonato tra i termini di un'altra coppia allitterante (*multa ui uulnera miscent*)¹⁰⁶. È un altro caso in cui il suono sembra guidare la riscrittura (vedi §6.3).

(3) *uersaque in obnixos urgentur cornua* (222) > *cornuaque obnixa infigunt* (721). L'attivizzazione del costruito verbale esalta il ruolo dei soggetti nel reciproco ferimento. Mentre *urgentur* designa la pressione esercitata dalle corna, *infigunt* implica la lacerazione, cioè i *uulnera* (720).

(4) *lauit ater corpora sanguis* (221) > *sanguine largo / colla armosque lauant* (722). Coerentemente, il sangue, da soggetto (*lauit ... sanguis*), diventa strumentale dell'azione compiuta dai tori (*sanguine ... lauant*). Al colore (*ater*) si sostituisce l'abbondanza (*largo*, probabilmente selezionato anche per ragioni foniche: *largo ... lauant*)¹⁰⁷. I meronimi *colla armosque* accentuano la vividezza della scena; la riduzione semantica (< *corpora*) è compensata dallo sdoppiamento del referente.

(5) Il «gemito» degli animali nelle *Georgiche* (3.222-223 *uasto / cum gemitu*), prolungato dall'*enjambement* espressivo¹⁰⁸, riecheggia nelle selve e per tutta la volta celeste (223 *reboant siluaeque et longus Olympus*)¹⁰⁹. Nell'*Eneide* soltanto il bosco risponde al «gemito» dei contendenti (*gemitu nemus omne remugit*), restituendone, come nelle *Georgiche* (*reboant*), il carattere animalesco, cioè il muggito

¹⁰² In poesia esametrica, *inter sese* si trova già negli *Annales* (2×; cfr. in particolare *ann.* 251 Sk. *haud doctis dictis certantes, nec maledictis / miscent inter sese inimicitias agitantes*) e in Lucrezio (6×); cfr. Harrison 1991, 101: «epic and Ennian».

¹⁰³ Nell'ambito della similitudine di 2.279-283 tra l'ordinamento delle viti e lo schieramento di una legione in campo aperto, che allude a Lucr. 2.323-332 (cfr. Thomas 1988, I, 207; vedi sopra, n. 73): Virgilio riscrive Lucrezio con Lucrezio.

¹⁰⁴ Tarrant 2012, 249 nota che con un soggetto plurale l'espressione significa «to join battle», cioè «entrare in combattimento», mentre con un soggetto singolare (12.628) il significato è «probably 'to stir up battle', «provocare lo scontro»: cfr. Tib. 1.3.64 *assidue proelia miscet amor*; Ov. *met.* 5.156 *renouata ... proelia miscet*.

¹⁰⁵ Briggs 1980, 49 n. 50.

¹⁰⁶ Perutelli 1972, 48.

¹⁰⁷ In *georg.* 3.222 *uasto*, riferito a *gemitu*, occupa la stessa giacitura metrica.

¹⁰⁸ Perutelli 1972, 47.

¹⁰⁹ Su *longus* cfr. Traina 2003a, 49. *Longus Olympus* ricalca la clausola omerica μακρὸν Ὀλύμπου (e.g. *Il.* 1.402; 2.48).

(*remugit*)¹¹⁰; ma nella narrazione il fragore causato dal cozzare degli scudi di Enea e Turno riempie tutto il cielo (*ingens fragor aethera complet*). Bosco e cielo, appaiati nelle *Georgiche*, sono dunque ripartiti tra *comparatum* e *comparandum*, a ulteriore conferma della permeabilità – anche intertestuale – del loro confine. La menzione dell'*Olympus* in *georg.* 3.223, qui nel significato di «cielo», sembra inoltre aver fornito lo spunto per la scena 'olimpica' che segue la similitudine nell'*Eneide*, in cui Giove pesa i destini dei due contendenti (12.725-727). Il passaggio dal bosco (722) al cielo (724) prepara la transizione¹¹¹.

Caratteristico della riscrittura è, infine, il fonosimbolismo. Al verso 718 (*stat pecus omne metu mutum, mussantque iuuencae*) l'allitterazione di *m* e *u*, parossistica, traduce il mugolio degli animali impauriti e al contempo richiama l'etimologia onomatopeica di *mutus* e *musso* (da *mu*), che il contesto riconduce al verso dei bovini¹¹². Simile procedimento si riscontra in un'altra similitudine del poema, *Aen.* 9.340-341: *manditque trahitque / molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento*¹¹³. In entrambi i casi, la cellula generativa degli accostamenti allitteranti è il ricordo di *Lucr.* 1.92 *muta metu terram genibus summissa petebat* (il sacrificio di Ifigenia); in 12.718 si ritrova inoltre la combinazione tra *metus* e *musso* già presente in Plauto (*Aul.* 131 *per metum mussari*)¹¹⁴. L'insistenza sugli stessi suoni restituisce, al verso 722 (*gemitu nemus omne remugit*), l'eco del bosco al gemito dei tori, con *remugit* che è quasi un anagramma perfetto di *gemitu*¹¹⁵. La seconda similitudine taurina del libro termina dunque con l'eco di un muggito, mentre la prima iniziava con i muggiti di 'Turno' (12.103 *mugitus ueluti cum ...*).

Attraverso un elaborato processo di riscrittura, la tauromachia riacquista nell'*Eneide* lo statuto che le apparteneva originariamente nelle *Argonautiche* di Apollonio (3.88-89), cioè ridiventa una similitudine che commenta un duello tra eroi¹¹⁶. Giunti ormai al termine del poema, abbiamo così incontrato l'ultimo frammento ricavato dal medesimo episodio delle *Georgiche*, che Virgilio ha suddiviso in tre parti e riscritto – in ordine inverso, notiamo ora – in altrettante similitudini, nel settimo e nel dodicesimo libro¹¹⁷. Il lettore può così ricomporre mentalmente questi frammenti, cogliendo quanto persiste e quanto è mutato nel nuovo contesto. Quando rileggerà le *Georgiche*, non potrà fare a meno di vedere, nei tori in duello, anche il

¹¹⁰ Su *reboo* cfr. Pieri 2010, 110-112; 2011, 113-115: grecismo e lucrezianismo, come notava già Macrobio (*Sat.* 6.4.21), il verbo evoca paretimologicamente il verso di un *bos* e, etimologicamente (< βοῶν), la βοή dei guerrieri omerici. Affine la risposta dei Rutuli e del paesaggio al ferimento di Turno in 12.928-929: *consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit / mons circum et uocem late nemora alta remittunt*.

¹¹¹ Tarrant 2012, 274-275.

¹¹² Sull'accostamento etimologico dei due lessemi, cfr. Wheeler 1993, con il rimando a Varro *ling.* 7.101 e Serv. *Aen.* 11.345 (cfr. Maltby 1991 s.vv. 'mutus' e 'musso'). Un procedimento simile si può osservare anche in un poeta contemporaneo sensibilissimo al fonosimbolismo, Giorgio Orelli: *D'autunno*, parte di *Spiracoli*, ritrae un gruppo di vacche che «stralunate, / disprezzavano l'erba, / mute muggivano al cielo» (*Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2015, p. 162).

¹¹³ Cfr. La Penna 1967², XCI, a proposito dell'espressionismo virgiliano.

¹¹⁴ Traina 1987, 644b; per l'accostamento tra *mutus* e *metus* in relazione a Lucrezio, cfr. Stok 1987, 646a.

¹¹⁵ Cfr. Facchini Tosi 2000, 52. Sul precedente di *georg.* 3.45 *et uox adsensu nemorum ingeminata remugit* e il suo rapporto con *Lucr.* 4.572-594 (il passo sull'eco), cfr. Pieri 2011, 148-152.

¹¹⁶ Briggs 1981, 958; Erren 2003, 660; Keith 2018, 119-120, con l'osservazione che «Virgil's self-citation in *Aeneid* 12 ... marks his generic rise from didactic».

¹¹⁷ La frammentazione di un testo continuo e la sua trasformazione in un gruppo di similitudini tematicamente omogenee è una tecnica che sarà sviluppata da Stazio, rielaborando proprio la tauromachia georgica: Micozzi 2002, 61; Micozzi 2015, 339-341. Sulle similitudini taurine della *Tebaide* e dell'*Achilleide*, e sulla loro relazione con Virgilio, cfr. inoltre Scotto di Clemente 1992.

profilo di Turno e di Enea; e nell'onda travolgente che conclude quell'episodio, l'immagine di una guerra civile appena iniziata.

6.3. VARIANTI DI STILE

Nelle precedenti sezioni abbiamo visto come Virgilio si riscriva con particolare attenzione al contesto, introducendo varianti richieste o suggerite dalle mutate circostanze testuali; in alcuni casi, sembra recuperare, 'a finestra', dettagli dai modelli imitati nelle *Georgiche*, proseguendo anche in fase di riscrittura il dialogo intertestuale (§6.1.2; 6.2.1). Non mancano esempi in cui ritocchi non obbligati dal contesto paiono dettati da un semplice desiderio di variazione¹¹⁸. Ci sono tuttavia alcune variazioni che si lasciano facilmente interpretare come esiti di un ripensamento stilistico. Queste varianti di stile, quasi del tutto trascurate dagli studi¹¹⁹, meritano una breve discussione a parte. Gli esempi non sono molti, ma vi si può isolare con buon margine di sicurezza almeno una tendenza generale: l'attenzione ai valori fonici del significante quale principio guida della riscrittura¹²⁰. Le considerazioni che si possono svolgere a questo proposito sono analoghe a quanto le filologie moderne osservano a proposito delle varianti d'autore¹²¹. Non c'è dubbio che Virgilio abbia prodotto molti 'scartafacci' e che le sue carte fossero piene di varianti, se possiamo fidarci della tradizione biografica antica, che gli attribuisce un'eccezionale lentezza e incontentabilità nel processo compositivo, fatto di continui ripensamenti e correzioni (*VSD* 22-24; Gell. 17.10.2)¹²². Che la tradizione del testo virgiliano rechi traccia di tali varianti, è questione di cui si è molto discusso¹²³. A prescindere da questa possibilità, ciò su cui vorrei richiamare l'attenzione è che alcuni cambiamenti nei versi georgici riscritti nell'*Eneide* si possono immaginare – impropriamente – come varianti d'autore 'postume', cioè come la testimonianza di un ulteriore ripensamento dell'avantesto'. Per evitare l'equivoco, potremmo chiamarle 'variazioni d'autore'.

¹¹⁸ Cfr. Berti 2021, 31, con e.g. il caso di *georg.* 3.21 *ipse caput tonsae foliis ornatus oliuae* ~ *Aen.* 5.774 *ipse caput tonsae foliis euinctus oliuae*.

¹¹⁹ Per un'eccezione cfr. Perutelli 1972, 48 (§6.2.3). Briggs 1980, 104 conclude con l'augurio che il suo studio «may provide a point from which the greater question, that of the development of Virgil's poetic style through all his works, may begin». Horsfall 1995b, 233 osserva che proprio i versi e le sezioni delle *Georgiche* riscritte nell'*Eneide* sembrano un terreno privilegiato per le indagini sullo sviluppo dello stile virgiliano, ma conclude correttamente che «the sum total of the evidence is quite insufficient to provide a basis for any sort of overall analysis or safe conclusions»; contro ogni tentazione a immaginare lo sviluppo stilistico come qualcosa di deterministico – la tentazione in cui puntualmente ricade la *Prioritätskritik* – ribadisce inoltre che fin dall'inizio Virgilio «is master of a bewildering range of levels, tones, modes, genres and manners of writing».

¹²⁰ Sul suono come criterio di selezione indipendente o preponderante rispetto al significato, cfr. Traina 1999².

¹²¹ Mi limito a rimandare a un celebre contributo leopardiano di Contini (1947 = 1970, 41-52), che termina con alcune considerazioni sulla prossimità fonica delle varianti «percotea» e «percorrea» in *A Silvia* (v. 22), identificando in *Aen.* 7.14 *arguto tenuis percurrrens pectine telas* lo stimolo al cambiamento. Ironia della sorte, quello stesso verso virgiliano è un verso 'riscritto' dalle *Georgiche*, con varianti: vedi sotto, esempio [6], e §4, n. 9.

¹²² Cfr. in particolare *VSD* 22 *cum Georgica scriberet, traditur quotidie meditato mane plurimos uersus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere*, con Timpanaro 1986, 56 e 183. Sulla testimonianza, cfr. Horsfall 1995a, 15-16.

¹²³ Rimando a Timpanaro 1986, 177-195.

Esaminiamo brevemente questi esempi, quasi tutti già incontrati nel corso dei capitoli e delle sezioni precedenti (evidenzio con abc la porzione di testo riscritta, con abc l'effetto che intendo valorizzare). L'aspetto che forse risalta con più nettezza è la ricerca dell'allitterazione¹²⁴:

- | | | |
|-----|--|--|
| [1] | aliae purissima mella / stipant et <u>liquido</u> distendunt nectare cellas
aut cum liquentia mella / stipant et <u>dulci</u> <u>d</u> istendunt nectare cellas | (<i>georg.</i> 4.163-164)
(<i>Aen.</i> 4.432-433) |
| [2] | et patiens operum <u>exiguoque</u> adsueta iuuentus
at <u>patiens</u> operum <u>paruoque</u> adsueta iuuentus | (<i>georg.</i> 2.472)
(<i>Aen.</i> 9.607) |
| [3] | illi alternantes <u>m</u> ulta ui <u>proelia</u> <u>m</u> iscent
illi inter sese <u>m</u> ulta <u>ui</u> <u>uulnera</u> <u>m</u> iscent | (<i>georg.</i> 3.220)
(<i>Aen.</i> 12.720) |

In questi tre casi si tratta di variazioni sinonimiche (con esattezza in [1] e [2], con approssimazione in [3]), non richieste dal contesto (per [3] vedi però §6.2.3), che istituiscono un'allitterazione incipitaria. Nel caso [1] la riscrittura crea un'allitterazione a ponte di cesura, che unisce i due emistichi; nel caso [2] l'allitterazione è sillabica¹²⁵ e sollecita anche una consonante interna del termine intermedio (*operum*). Nel caso [3] la variazione dà origine a una coppia allitterante (*ui uulnera*), incastonata in un'altra coppia allitterante (*multa ... miscent*): l'esito è una doppia allitterazione a chiasmo (MVVM) con vocalismo alternato (VIVI)¹²⁶.

Si possono citare altri esempi analoghi:

- | | | |
|-----|---|--|
| [4] | <u>s</u> quamea conuoluens <u>s</u> ublato pectore terga
<u>l</u> ubrica conuoluit <u>s</u> ublato pectore terga | (<i>georg.</i> 3.426)
(<i>Aen.</i> 2.474) |
| [5] | <u>t</u> ollentemque minas et sibila colla <u>t</u> umentem
attollentem iras et <u>c</u> aerula <u>c</u> olla <u>t</u> umentem | (<i>georg.</i> 3.421)
(<i>Aen.</i> 2.381) |

Nel caso [4] la perdita dell'allitterazione incipitaria in sibilante (*squamea ... sublato*, da considerare in continuità con la trama fonica del verso precedente: 3.425 *est etiam ille malus Calabrius in saltibus anguis / squamea conuoluens sublato* ...) è compensata dall'introduzione di un lessema iniziante per liquida, che

¹²⁴ Intendo l'allitterazione incipitaria, cioè l'omologia di uno o più fonemi iniziali di parola, non necessariamente tra termini contigui (Traina 1999², 11 e 75-76; Hofmann, Szantyr 2002, 33; La Penna 2005, 463-472; Dainotti 2022, 3); in presenza di allitterazione incipitaria, considero però anche l'eventuale concomitanza degli stessi fonemi in posizione interna. Sull'allitterazione nell'*Eneide* molti materiali sono raccolti in Cordier 1939; per altra bibliografia sull'argomento rimando a Dainotti 2022. Riprendo le definizioni di allitterazione 'a ponte' di cesura (A || A) e 'a cornice' (A ... A) da Hofmann, Szantyr 2002, 34 n. 50.

¹²⁵ Secondo la definizione di Traina 1999², 76 n. 88: «Intendo per "sillabica", impropriamente, l'allitterazione che coinvolga uno o più fonemi successivi al primo».

¹²⁶ Va però considerato che al tempo di Virgilio *uulnera* poteva ancora esser scritto con la grafia classica *uolnera*, e così pronunciato: Traina 2002⁵, 48-49.

attiva l'allitterazione interna *lubrica ... sub-lato*¹²⁷. La sostituzione di *squamea* con *lubrica*, che comporta la perdita dell'allitterazione originaria, non è immotivata: il nesso *squamea terga* occorre poco più di duecento versi prima (2.218-219 *squamea ... terga*); si evita così la ripetizione. Nel caso [5] il verso riscritto non perde l'allitterazione in *t* a cornice, che passa da incipitaria (*tollentem ... tumentem*) e interna (*ad-tollentem ... tumentem*), e contemporaneamente acquista, con la sostituzione di *sibila*, il nesso allitterante *caerula colla*¹²⁸. Il nesso georgico *sibila colla* non va comunque perduto: lo si ritrova, attribuito a un altro serpente, in *Aen.* 5.277¹²⁹.

Effetti simili si possono osservare anche nel caso di varianti obbligate dal contesto:

- | | | |
|-----|---|------------------------|
| [6] | arguto <u>coniunx</u> <u>per</u> currit <u>pectine</u> <u>telas</u> | (<i>georg.</i> 1.294) |
| | arguto <u>tenuis</u> <u>per</u> currens <u>pectine</u> <u>telas</u> | (<i>Aen.</i> 7.14) |
| [7] | prospiciens summa <u>flauum</u> caput extulit unda | (<i>georg.</i> 4.353) |
| | prospiciens summa <u>placidum</u> caput extulit unda | (<i>Aen.</i> 1.127) |

Il primo [6] è un esempio eloquente: *tenuis* scalza di necessità *coniunx* – che si ritrova, riferito alla stessa Circe, in 7.189 (§4) – dando origine a un'allitterazione sillabica con l'ultimo lessema del verso; i due termini racchiudono un'altra coppia allitterante (cfr. [3]) che insiste sullo stesso vocalismo (*e*); la doppia allitterazione a chiasmo mira senz'altro a riprodurre il rumore del telaio in azione¹³⁰. Più sfumato il caso [7]. Anche qui la sostituzione è dettata dal contesto (§2.1.1); *placidum* istituisce un'allitterazione incipitaria con il primo termine del verso, che sollecita anche il successivo *caput*. La persistenza fonica tra le varianti *flauum* e *placidum* è un fenomeno riscontrabile in molti altri casi (cfr. e.g. *nascuntur* > *dominantur* [§1.2.2]; *cogitur* > *frangitur* [§2.1.2]; *tarda* > *tristi* [§2.2.4]; *puniceo* > *purpureo* [§2.3.1]; *Aetna* > *antrum* [§6.1.2]; *magna* > *multa* [§6.1.2]; *ponto* > *uento* [§6.2.1]; *in magna* > *ingenti* [§6.2.3])¹³¹.

Abbiamo incontrato anche un caso di perdita dell'allitterazione non compensata dalla riscrittura:

- | | | |
|-----|---|------------------------|
| [8] | in numerum uersantque tenaci <u>forcipe</u> <u>ferrum</u> | (<i>georg.</i> 4.175) |
| | in numerum uersantque tenaci forcipe <u>massam</u> | (<i>Aen.</i> 8.453) |

¹²⁷ Per allitterazione 'interna' o 'coperta' intendo, con Traina 1999², 76, il caso in cui i fonemi allitteranti in uno dei termini «siano divenuti interni in seguito a composizione». Cfr. De Rosalia 1984, 114a; Hofmann, Szantyr 2002, 33.

¹²⁸ Il dettaglio sonoro fa posto a quello cromatico; parallelamente, la sostituzione di *minas* con *iras* rende più astratto il primo membro del *dicolon abundans*.

¹²⁹ Lo stesso passo (5.277-279 *parte ferox ardensque oculis et sibila colla / arduus attollens, pars uulnere clauda retentat / nixantem nodis seque in sua membra plicantem*) riprende anche *arduus ad solem* (*georg.* 3.439 = *Aen.* 2.475), reimpiega il verbo *attollo* (cfr. *Aen.* 2.381) e riproduce, con *nixantem ... plicantem*, la disposizione a cornice dei participi in *georg.* 3.421 e *Aen.* 2.381 (*at*)*tollentem ... tumentem* (su questa particolare disposizione dei participi, cfr. Dainotti 2015, 51 e 89).

¹³⁰ Lo nota Traina 2003b, 69, indipendentemente dal confronto con il passo georgico.

¹³¹ Sulla prossimità fonica nelle varianti d'autore cfr. e.g. Contini 1970, 51-52.

La rinuncia è particolarmente costosa, dal momento che coinvolge un'allitterazione bimembre in clausola¹³²; ma la rinuncia a *ferrum*, come abbiamo visto (§6.1.2), è necessaria. Virgilio non rinuncia alla clausola allitterante, che ripropone in un altro passo del poema (*Aen.* 12.404 *prensatque tenaci forcipe ferrum*); sostituendo *ferrum* con *massam*, inoltre, recupera un lessema presente nello stesso passo delle *Georgiche* (4.179 *massis*), riadattandolo alla sintassi. Lo stesso procedimento si verifica in altri casi: cfr. *liquido* > *liquentia* (§6.1.1); *temptat* > *temptat*, con semplice dislocazione (§6.2.2); *uulneribus* > *uulnera* (§6.2.3).

Considerati nel loro insieme, i casi appena esaminati ([1]-[8]) suggeriscono la volontà di introdurre nell'*Eneide*, con l'allitterazione, un tratto tipico della dizione poetica tradizionale, che guarda indietro soprattutto a Ennio e Lucrezio¹³³. Ciò naturalmente non impedisce di riconoscere, in alcuni casi, la ricerca di un particolare effetto fonosimbolico, come nell'esempio [6]. Un effetto simile si può ipotizzare, in assenza di allitterazione, nel seguente caso, dove la variante sostitutiva (*frangitur*) suggerisce anche fonicamente, oltre che semanticamente, l'infrangersi dell'onda (§2.1.2)¹³⁴:

- [9] quo plurima uento / ~~cogitur~~ inque sinus scindit sese unda reductos (*georg.* 4.419-420)
 quibus omnis ab alto / frangitur inque sinus scindit sese unda reductos (*Aen.* 1.161-162)

Si noterà, nello stesso verso, l'insistita allitterazione delle sibilanti (*sinus scindit sese ... reductos*).

Il suono non è l'unico criterio da considerare. Abbiamo già osservato la riscrittura del verso seguente, che introduce una variante sinonimica apparentemente insignificante:

- [10] illi inter sese magna ui bracchia tollunt (*georg.* 4.174)
 illi inter sese multa ui bracchia tollunt (*Aen.* 8.452)

Multa introduce due fonemi che si inseriscono bene nella catena fonica del verso, *l* e *t*. Ma, come abbiamo visto, il motivo della sostituzione sembra piuttosto una preferenza maturata da Virgilio mentre componeva l'*Eneide*: mentre le *Georgiche* alternano l'uso di *magna ui* con *multa ui* (2× ciascuna), l'*Eneide* ammette solo la seconda espressione (6×) (§6.1.2). Si tratta quindi di una variante di sistema, indice di una scelta minima di stile che emerge considerando tutta l'opera.

In un'analisi stilistica delle riscritture virgiliane, limitarsi a singole varianti in versi ripetuti sarebbe naturalmente riduttivo. Altri aspetti emergono dall'esame di sezioni più ampie, come abbiamo visto nella

¹³² Sull'allitterazione in adonio finale cfr. Cordier 1939, 56-57; Schiesaro 1990, 59-62 (con n. 28 sulla tendenza di Lucrezio a collocare questo tipo di allitterazione alla fine di un periodo o di un'intera sezione). In *georg.* 4.175 *forcipe ferrum* chiude la sezione dedicata al *comparatum* (170-175); *Aen.* 8.452 termina – senza allitterazione – la sezione sulla forgiatura dello scudo; *Aen.* 12.404 (vedi sotto) chiude un periodo.

¹³³ La Penna 2005, 464: «una sorta di emblema nazionale». Il tasso di allitterazioni nell'*Eneide* pone Virgilio a mezza via tra gli arcaici, da un alto, e i neoterici e gli altri poeti augustei, dall'altro: Hofmann, Szantyr 2002, 31. Sui rapporti con Ennio, cfr. in particolare Cordier 1939, 85-91.

¹³⁴ Cfr. Serv. *georg.* 1.357: «fragor ... a fractarum rerum nominatus est sonitus»; Romano 1985, 586a su *fragilis* come voce onomatopeica; Traina 1989a, 138-140 e 1994a, 80 su *frango* in combinazione con *fremo*.

sezione precedente, considerando la trasformazione del duello taurino nella similitudine di *Aen.* 12.715-724 (§6.2.3). Per concludere, vorrei esaminare un ultimo esempio, di cui abbiamo già discusso altrove in altra prospettiva (§2.3.2). Sono gli *adynata* con cui Menalca ed Enea dichiarano eterna gratitudine, rispettivamente, a Dafni e Didone:

ecl. 5.74-80

haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota
reddemus Nymphis, et cum **lustrabimus** agros. 75
dum iuga montis aper, **fluuios dum** piscis amabit,
dumque thymo **pascentur** apes, **dum** rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
ut Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis
agricolae facient: damnabis tu quoque uotis. 80

Aen. 1.603-610

di tibi, si qua pios respectant numina, si quid
usquam iustitia est et mens sibi conscia recti,
praemia digna ferant. quae te tam laeta tulerunt 605
saecula? qui tanti talem genuere parentes?
in freta **dum fluuii** current, **dum montibus** umbrae
lustrabunt conuexa, polus **dum sidera** pascet,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt,
quae me cumque uocant terrae.' 610

Un confronto ravvicinato rivela la cura con cui Virgilio ha riadattato i versi al contesto epico. Entrambi gli *adynata*, che si presentano nella forma tipica del ‘finché ... sempre’ occupano tre versi (76-78 e 607-609), l'ultimo dei quali è ripetuto in forma identica; ai quattro *cola* di 76-77 corrispondono i tre *cola* di 607-608, ciascuno dei quali scandito da *dum*. Il passaggio dalla struttura quadrimembre (*ecl.*) a trimembre (*Aen.*), con la ripartizione del secondo *colon* tra due versi (*dum montibus umbrae* / *lustrabunt conuexa*), segna il superamento dell'equivalenza tra unità sintattica e unità metrica che caratterizzava invece i corrispettivi versi bucolici¹³⁵. A *iuga montis* (5.76) corrisponde *montibus ... conuexa* (1.607-608), dove *montibus* andrà inteso come *datiuus sympatheticus* al posto dell'atteso genitivo *montium*, metricamente problematico¹³⁶. Vista la predilezione di Lucrezio per questo costrutto¹³⁷, si può parlare di un lucrezianismo sintattico, che contribuisce sul piano stilistico alla metamorfosi del microcosmo bucolico in cosmo epico e sublime¹³⁸.

La riscrittura dei singoli parametri dell'*adynaton* è eloquente. I fiumi amati e abitati dai pesci in 5.76 (*fluuios*) diventano il soggetto del primo membro in 1.607 (*fluuii*). In 1.608 *lustrabunt*, con il significato spaziale di «percorrere», rimodula e risemantizza lo stesso verbo posto in clausola a 5.75 (*lustrabimus agros*), qui nel senso tecnico-religioso della *lustratio agrorum*. La clausola di 1.607 riproduce la chiusa della prima ecloga (*ecl.* 1.83 *maioresque cadunt altis de montibus umbrae*), che tuttavia nell'*Eneide* non è più autonoma né conclusiva: *montibus* è relato a *conuexa* e *umbrae* è il soggetto di *lustrabunt*, in *rejet* al verso successivo, quasi a rappresentare iconicamente l'ampliamento della poesia bucolica a un orizzonte più

¹³⁵ In generale, già le *Bucoliche* superano la della tendenza neoterica a far coincidere unità metrica e unità di senso: cfr. Squillante Saccone 1985, 331a; Cucchiarelli 2023, 29.

¹³⁶ Diversamente Conway 1935 propende per un ablativo locale al posto del genitivo; Austin 1971 non lo commenta.

¹³⁷ Sull'uso lucreziano del *datiuus sympatheticus* cfr. Bailey 1947, Prol. V, B, §5 (Lucrezio vi ricorre sia per comodità metrica sia per scelta stilistica); Reinhardt 2010, 217-219 sulla possibilità di intenderlo come colloquialismo.

¹³⁸ Sul sublime lucreziano cfr. Conte 1991a. Cfr. quanto osserva Pieri 2011, 163 sulla 'lucrezianizzazione' dei *piscis* di *ecl.* 1.60 in *georg.* 3.541 *maris immensi prolem et genus omne natantum*.

vasto¹³⁹. Il verbo *pascentur*, riferito alle api in 5.77, si conserva in *pascet* (1.608), ma ha ora per soggetto il cielo. Contestualmente, lo sciame di api sul timo (5.77) si trasforma in uno sciame di stelle al pascolo per le plaghe celesti (1.608)¹⁴⁰. Un altro richiamo al *De rerum natura* sigilla la metamorfosi: la clausola di 1.608 riprende Lucr. 1.231 *unde aether sidera pascit?*¹⁴¹.

La scelta dei parametri corrisponde al diverso statuto dei personaggi: il pastore Menalca richiama le abitudini di quattro animali rustici, tipici del mondo in cui vive (i cinghiali, i pesci, le api e le cicale); Enea, l'eroe epico, si appella a tre fenomeni del mondo naturale che ritiene immutabili (il corso dei fiumi, le ombre sulle montagne, le stelle nel cielo). L'orizzonte delle *Bucoliche* non supera qui la cima dei monti; l'*Eneide* coinvolge le tre parti fondamentali dell'universo, l'acqua, la terra e l'aria, che la promessa di Enea dispone in ordine ascendente, dal mare al firmamento¹⁴². Nel segno sempre ambiguo della continuità, il microcosmo dei pastori diventa così il cosmo sublime dell'epica.

Quest'ultima transizione dal piccolo al grande, dal microcosmo bucolico al cosmo epico – e viceversa, come sempre – ci prepara all'ultimo capitolo, dedicato al canto cosmologico di Iopa.

¹³⁹ Su *eccl.* 1.83 come verso 'conclusivo', cfr. Dainotti 2015, 240. Sulla chiusa dell'ecloga cfr. Traina 1986²a. Anche la prima ecloga conosce un *adynaton* particolarmente articolato: quello con cui Tiro dichiara eterna riconoscenza al giovane divino che gli ha permesso di restare nelle sue terre (1.59-63 *Ante ... quam nostro illius labantur pectore uultus*).

¹⁴⁰ A facilitare la metamorfosi delle api in stelle è *georg.* 4.226-227 *nec morti esse locum, sed uiua* [scil. *omnia*] *uolare / sideris in numerum atque alto succedere caelo*, al termine della sezione (4.219-227) sull'immortalità delle api (vedi §1.2.1; sull'interpretazione di *sideris in numerum* cfr. Mynors 1990, 227; Biotti 2022², 215; sulle anime come api, cfr. *Aen.* 6.706-709 con Horsfall 2013, 478). L'associazione tra api e stelle si ripresenta in due similitudini di un poeta romando del Novecento, Gustave Roud (1897-1976), una delle quali è dichiaratamente ispirata a Virgilio: «La nuit monte et du jour mort vont naître les étoiles comme les abeilles hors du taureau d'Aristée»; «Comme un essaim d'abeilles les étoiles ont quitté les branches avec les feuilles et sont remontées au ciel» (G. Roud, *Air de la solitude et autres écrits*, Préface de P. Jaccottet, Paris, Gallimard, 2002 [ed. orig. 1978], pp. 25 e 165).

¹⁴¹ La frase precedente (Lucr. 1.230-231 *unde mare ingenui fontes externaque longe / flumina suppeditant?*) sembra riecheggiata in *Aen.* 1.607 *in freta dum fluiui current*: cfr. Piazza 2011, 149, cui rimando anche per la teoria delle stelle alimentate dall'etere. Cfr. inoltre Lucr. 5.523-525 *siue ipsi* [scil. *ignes*] *serpere possunt / quo cuiusque cibis uocat* [~ *Aen.* 1.610 *quae me cumque uocant terrae*] *atque inuitat euntis, / flammea per caelum pascentis corpora passim*, con Gale 2009, 146-147. L'immagine delle stelle come un gregge al pascolo è anche nella similitudine di Call. *hymn.* 4.176 (τεῖρεσιν, ἡνίκα πλείστα κατ' ἡέρα βουκολέονται).

¹⁴² Sulla tripartizione del cosmo nell'*Eneide*, cfr. Hardie 1986, 313-325, spec. 316 su questo passo.

7. IL CANTO DI IOPA

Il canto Iopa è uno dei passi più complessi e affascinanti dell'*Eneide*, pur nella sua estrema brevità. Siamo verso la fine del primo libro, al termine del banchetto che Didone ha fatto allestire per gli ospiti troiani (vedi §2.1.4). Rimosse le *mensae* e offerta una libagione agli dèi, entra in scena il cantore Iopa, che esegue un canto di argomento cosmologico (1.740-747):

cithara crinitus Iopas	740
personat aurata, docuit quem maximus Atlas.	
hic canit errantem lunam solisque labores,	
unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes,	
Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones,	
quid tantum Oceano properent se tingere soles	745
hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet;	
ingeminant plausu Tyrii, Troesque sequuntur.	

Molto è stato scritto sulla figura di Iopa, sul contenuto del canto e sui suoi rapporti con il contesto narrativo, nonché con l'intero poema¹. La trama di questi versi, straordinariamente complessa anche per i parametri virgiliani², fa coesistere simultaneamente allusioni a Omero, Esiodo, Empedocle, Apollonio Rodio, Ennio, Lucrezio, e allo stesso Virgilio; ciascun intertesto ne illumina un aspetto diverso, come un prisma irriducibile a qualsiasi lettura univoca. Nelle sezioni seguenti considereremo in particolare i rapporti con le *Bucoliche*, le *Georgiche* e la stessa *Eneide* (§§7.1-2) e i modi in cui la figura di Iopa rispecchia quella di Virgilio (§7.3). Prima, però, è necessario accennare almeno ai precedenti di Omero e Apollonio.

Modello fondamentale dell'episodio è il secondo dei tre canti eseguiti da Demodoco alla corte dei Feaci, che racconta gli amori di Ares e Afrodite (*Od.* 8.266-366)³. La scelta del tema aveva attirato accuse di ἀπρέπεια e di empietà sul poeta dell'*Odissea*, soprattutto da parte dei filosofi⁴. Omero era stato allora difeso e giustificato con il ricorso all'allegoria: lo scandaloso adulterio di Ares e Afrodite rappresenterebbe, in realtà, la vicenda cosmica dei due principi empedoclei che governano l'universo, causando la separazione e l'unione dei quattro elementi primordiali, il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra: la Contesa (Νεῖκος),

¹ La bibliografia sul passo è sterminata. Sono fondamentali Hardie 1986, 52-66 e Nelis 2001, 96-112. Rotstein 2021, 180-181 n. 22 raccoglie molti altri studi importanti; si può aggiungere Rudberg 1936; Gaunt 1977, 216-218; Clausen 1987, 29-31 e 108-110 [= 2002, 53-58]; Perkell 1999, 47-49; Schmit-Neuerburg 1999, 131-143; Scaffai 2002; Hunter 2004², 176-177; Peirano 2014b, 276-280; Farrell 2019, 312-313; Casali 2021, 187-190; Casali 2022, 140-143.

² Nelis 2001, 110.

³ Tutti e tre i canti di Demodoco trovano un corrispettivo nell'*Eneide*: il primo, sulla lite tra Odisseo e Achille, è correlato ai dipinti di argomento troiano nel tempio di Giunone; il secondo, sugli amori di Ares e Afrodite, al canto di Iopa; il terzo, sul cavallo di legno e il sacco di Troia, al racconto di Enea (Knauer 1964, 165-171; Hardie 1986, 60-63).

⁴ Buffière 1956, 168-172. Per le testimonianze cfr. Pontani 2005, 227 n. 188.

impersonata naturalmente da Ares, e l'Amore (Φιλία), da Afrodite⁵. Già Apollonio Rodio aveva reagito a questa esegesi, facendo cantare a Orfeo, nel primo libro delle *Argonautiche* (1.496-502), una cosmogonia che allude sia al canto di Demodoco, sia a Empedocle, sia a un altro passo omerico tradizionalmente allegorizzato: la descrizione dello scudo di Achille in *Iliade* 18, che, oltre ospitare una sezione astronomica (vedi §7.1), raffigura due città, l'una in pace e l'altra in guerra, interpretate – nuovamente – come i principi empedoclei dell'Amore e della Contesa. Come Orfeo, così anche Iopa rilegge il canto di Demodoco con le lenti dell'allegoresi, svolgendo un canto sul cosmo e sul suo ordinamento. In altre parole, Virgilio ha imitato Omero e contemporaneamente Apollonio, rileggendo l'*Odissea* attraverso le *Argonautiche*⁶. Omero, Empedocle e Apollonio, come già anticipato, non sono gli unici intertesti coinvolti. Un ruolo di primo piano ha anche Ennio (vedi §7.1) e, soprattutto, Lucrezio, tant'è che nel canto di Iopa si può riconoscere un vero e proprio *De rerum natura* in miniatura, eseguito alla corte di una regina dagli evidenti tratti epicurei⁷. Sostanzialmente tutti i temi trattati da Iopa trovano corrispettivo nel quinto libro del poema lucreziano: la cosmogonia (416-508); la natura e il movimento dei corpi celesti (509-770), in particolare la durata variabile del dì e della notte (680-704), le fasi lunari (705-750) e le eclissi di sole e luna (751-770); la zoogonia (772-924); la storia della civilizzazione (925-1457).

Ma possiamo ora a considerare i rapporti con le opere di Virgilio.

7.1. IL CANTO DI IOPA E L'OPERA DI VIRGILIO

I cinque versi con cui il narratore riassume il canto di Iopa (742-746), nella tipica forma del catalogo filosofico⁸, sono quasi integralmente costituiti da espressioni, emistichi o versi interi appartenenti alle tre opere di Virgilio. Proviamo a seguire le implicazioni intertestuali di queste riprese.

Il primo emistichio del verso 742 (*hic canit errantem*) riprende il corrispettivo di *ecl.* 6.64, che introduce uno dei temi cantati dal Sileno: *tum canit, errantem Gallum Permessi ad flumina Gallum / Aonas in montis ut duxerit una sororum*. Nel canto di Iopa *errantem* si riferisce al moto di rivoluzione dalla luna, che «erra»

⁵ Cfr. Heracl. *quaest. Hom.* 69; ps.-Plut. *de Hom.* 101-102; Eust. *in Od.* 1597.52-58.

⁶ Hardie 1986, 61-63 (su Omero allegorizzato, il canto di Orfeo e quello di Iopa) e 340-342 (sullo scudo di Achille come allegoria del cosmo); Farrell 1991, 258-261; Nelis 1992b e 2001, 96-99 (sul rapporto tra Apollonio, Omero, Empedocle e Virgilio); Casali 2021, 183-190 (sulle allusioni 'a finestra'). Il primo a intuire l'importanza dell'esegesi omerica in relazione al canto di Iopa fu Knauer 1964, 168 n. 2, su suggerimento di U. Hölscher e H. Schwabl; cfr. poi Schlunk 1974, 33; Włosok 1986, 78-79; Schmit-Neuerburg 1999, 139-143. Alle critiche sul canto di Demodoco corrisponde l'apprezzamento di Servio (a *Aen.* 1.742), che elogia l'appropriatezza del tema svolto da Iopa: «bene philosophica introducitur cantilena in conuiuio reginae adhuc castae: contra inter nymphas, ubi solae feminae erant, ait 'Vulcani Martisque dolos et dulcia furta' [*georg.* 4.346]». Sul canto di Iopa e il canto di Climene vedi §7.2. L'adulterio di Afrodite e Ares sarebbe stato un tema doppiamente inappropriato nel caso di Iopa: Enea l'ospite d'onore, figlio degli amori scandalosi di Venere e Anchise, si sarebbe trovato ad ascoltare un altro tradimento di sua madre. L'*Eneide*, come nota Paschalis 1984, 25-26, censura l'adulterio di Venere e Marte, mentre mostra le effusioni di Venere e Vulcano in *Aen.* 8.404-406.

⁷ Dyson 1996, 210-214. Su Didone come proto-epicurea cfr. da ultimo Casali 2023b con la bibliografia indicata, in particolare, oltre a Dyson 1996, Gordon 1998.

⁸ Su questa tipologia cfr. La Penna 1995b [= 1995c], che ne riconduce le origini a Euripide (*Antiope*, fr. 910 N.²; fr. 1023 N.²). Forse però si può risalire al catalogo di Hes. *th.* 108-113. Agli esempi latini raccolti da La Penna si può aggiungere Germ. 11-14 e *Aetna* 219-250.

etimologicamente (*erro* = πλανᾶω), in quanto ‘pianeta’ (*planeta* = πλανήτης), attorno alla terra⁹. Nel canto del Sileno *errantem* è invece il poeta Cornelio Gallo, che vaga alle pendici dell’Elicona finché una Musa lo guida fino alla sommità del monte, dove lo attende Lino, il mitico cantore, che gli dona il flauto appartenuto un tempo a Esiodo; con questo strumento, con cui il vecchio di Ascrea era solito, come Orfeo, far scendere gli alberi dalle montagne (70-71), Gallo dovrà cantare l’*origo* del bosco Grineo, caro ad Apollo (72-73)¹⁰. Come Gallo *segue* la Musa, che condurrà il poeta dal «coro di Febo» (66), così la luna *segue*, tradizionalmente, il corso del sole¹¹. Al di là dell’analogia posizionale, l’allusione evoca un’investitura poetica di grande rilevanza: Gallo entra a far parte di una *lignée* che risale a Orfeo ed Esiodo, capostipiti di una tradizione sapienziale riletta attraverso l’esperienza alessandrina – la stessa tradizione di cui è portavoce anche Iopa¹². Per sineddoche, l’allusione rievoca inoltre l’intero canto del Sileno, che inizia con una cosmogonia (6.31-40) modellata sul canto di Orfeo nelle *Argonautiche*, ma che allude anche a Lucrezio ed Empedocle, tutti e tre modelli fondamentali di Iopa¹³. Ma non solo. Come nota Sergio Casali, l’intertesto bucolico contribuisce ad alimentare l’aspettativa del lettore – prima che arrivi a completare la lettura del verso – che *errantem*, all’inizio del canto, si riferisca a un soggetto animato, per la precisione a Didone, la regina che, secondo Timeo, i Libici chiamarono l’«Errante», Δειδῶ, «per il suo lungo errare» (*FGRH* 566 F 82 διὰ τὴν πολλὴν αὐτῆς πλάνην) e che l’*Eneide* associa esplicitamente alla luna¹⁴. Didone sembra dunque evocata *in absentia*, in un canto dove per altro molti interpreti, a partire da Viktor Pöschl, hanno visto rispecchiati, nelle vicende della luna e del sole, il destino di lei e di Enea¹⁵. D’altro canto, l’erranza di Gallo nella sesta ecloga non sembra riducibile alla sola incertezza di un poeta che non sa quale cammino artistico intraprendere, ma sembra riflettere anche uno smarrimento esistenziale. La prossimità con la storia di Pasifae, che vaga sui monti alla ricerca del suo oggetto d’amore (6.52 *a, uirgo infelix, tu nunc in montibus erras*), può suggerire che Gallo sta errando anche per amore¹⁶. In modo simile si comporta Didone nella similitudine con la cerva ferita, in *Aen.* 4.68-73 (§2.3.4).

⁹ Cfr. *ThLL* s.v. ‘erro’ 5.2.809.44-45; Austin 1971, 224. Non si tratta dunque delle fasi lunari (così e.g. Mynors 1990, 167) né del moto di rotazione del pianeta (Santini 1987, 9a-9b). Su *errantem* come glossa erudita, cfr. O’Hara 2017², 130; Thomas 1988, I, 125 a *georg.* 1.337 *erret*.

¹⁰ Su Gallo *alter Hesiodus* cfr. La Penna 1962, 218-219; Rosati 2009b, 362.

¹¹ Cfr. *georg.* 1.424 *solem ad rapidum lunasque sequentis* con Mynors 1990 e Serv. *ad loc.* Cfr. anche Cic. *nat. deor.* 2.50.2 *iam solis annuos cursus spatiis menstruis luna consequitur*.

¹² Sulla sapienza di Iopa cfr. Hardie 1986, 57-59.

¹³ Hardie 1986, 63 n. 72 osserva che *Aen.* 1.743 contiene la stessa materia di *ecl.* 6.37-40, mentre Servio *ad loc.* ipotizza in *unde hominum genus* un riferimento ai miti di Prometeo e di Deucalione e Pirra, narrati in *ecl.* 6.41-42. Su Empedocle e Lucrezio nell’*ecl.* 6 cfr. Nelis 2001, 109.

¹⁴ Casali 2022, 141-142 con n. 30 (e l’intero contributo su Didone come luna nell’*Eneide*). All’etimologia di Didone l’«Errante» alludono *Aen.* 4.211 *femina ... errans* e 6.450-451 *Dido / errabat silua in magna; errantem* è però Enea secondo Didone in 1.756 (e cfr. 1.755 *errores ... tuos*). Cfr. Giusti 2023, 75-76. All’associazione tra Didone e Diana-Luna (1.498-502; 6.453-454) corrisponde quella tra Enea e Apollo-Sole (4.143-149).

¹⁵ Pöschl 1977³ [1950¹], 185-189. Cfr. Quinn 1968, 108; Hardie 1986, 63 e 2006, 30; Farrell 1991, 258; Nelis 2001, 104-105; Casali 2022, 141 con n. 29. *Contra*: Kranz 1953, 34-35; Eichloz 1968, 106-108; Austin 1971, 222; Kinsey 1979, 82-84 e 1987, 9b-10a; Brown 1990a, 322-323; La Penna 1995a, 321.

¹⁶ Lo scolio di Filargirio/Filargio (I e II) interpreta *errantem idest amantem* (p. 120 Hagen); cfr. Cucchiarelli 2023, 330.

Il secondo emistichio del verso 742 (*lunam solisque labores*) rimodula un verso delle *Georgiche* riferito alle eclissi di sole e di luna, *defectus solis uarios lunaeque labores* (*georg.* 2.478), a sua volta modellato sul verso che nel *De rerum natura* inaugura la sezione dedicata al medesimo fenomeno (Lucr. 5.751 *Solis item quoque defectus lunaeque latebras*)¹⁷. Nella riscrittura del passo *labores*, che indicava le «sofferenze» patite dalla luna durante l'eclissi, passa a indicare – questa mi sembra l'esegesi più probabile – le «fatiche» del sole, con possibile riferimento sia, in termini scientifici, allo sforzo compiuto ogni anno dal 'pianeta' per compiere il giro dello zodiaco, con un moto contrario al volgere della sfera celeste (*contra mundum*)¹⁸, sia, in termini tradizionali e mitologici, alle fatiche del dio che ogni giorno deve condurre il suo carro da oriente a occidente, attraverso l'intera volta celeste¹⁹.

Dalla stessa sezione delle *Georgiche* sono ripresi, alla lettera, anche i due versi che concludono il canto di Iopa: *quid tantum Oceano properent se tingere soles / hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet* (*georg.* 2.481-482 = *Aen.* 1.745-746). Il tema è la diversa durata del dì e della notte, a seconda che ci si avvicini al solstizio d'inverno o d'estate. L'ambiguità dell'aggettivo *tardus* rende difficile decidere se *tardis ... noctibus* si riferisca alle notti estive, «tarde ad arrivare» (con *uel* disgiuntivo)²⁰, oppure a quelle invernali, «tarde ad andarsene» (con *uel* a completare quanto riferito al dì nel verso precedente)²¹. In ogni caso, il riferimento all'inverno e alle stelle menzionate al verso 744, acquista particolare rilevanza in relazione al contesto narrativo in cui Iopa esegue il suo canto: fra non molto è infatti in arrivo l'inverno, che segnerà la fine del periodo adatto alla navigazione²².

Il rapporto tra il canto di Iopa e il passo delle *Georgiche* tanto esplicitamente richiamato merita di essere considerato con attenzione (vedi anche §7.3). Accostare le due sezioni aiuta a cogliere con più immediatezza il dialogo intertestuale:

¹⁷ Ma non manca chi identifica i *labores* di *georg.* 2.478 con le fasi lunari anziché con l'eclissi (e.g. Ugolini 1952; Della Corte 1986; Thomas 1988). Poco persuasiva la proposta di Richter 1977, secondo cui *labores* avrebbe il significato tecnico e 'oggettivo' del greco παθήματα in riferimento agli astri. Per La Penna, Grassi 1971, 164 e Scaffai 2002 *labores* abbraccia tutto l'insieme dei fenomeni, regolari e irregolari, che coinvolge la luna. L'uso di *labor* e *laborare* in riferimento alle eclissi di luna è metafora comune in latino, evidentemente popolare (Serv. Dan. *georg.* 2.478 «quod uulgo dicunt 'laborat luna'»), correlata alla credenza che la luna in eclissi 'soffra' per l'intervento di forze maligne (Pohlenz 1957 a Cic. *Tusc.* 1.92). Alludendo a Lucr. 5.751, Virgilio sostituisce il denotativo *latebras* con il connotativo (e meno 'scientifico') *labores*, ma conserva l'allitterazione bimembre in clausola (su cui vedi §6.3).

¹⁸ Così Serv. *ad loc.*, seguito da Henry 1873, 853, che vede in *errantem lunam solisque labores* l'equivalente di Lucr. 5.77 *solis cursus lunaeque meatus*; cfr. anche Scaffai 2006, 82. Sul moto *contra mundum* del sole cfr. Hyg. *astr.* 4.13; Manil. 1.258-259; Ov. *met.* 2.70-73; Lucan. 7.2-3. Nelle *Argonautiche*, Orfeo canta i «sentieri», cioè i *cursus*, del sole (Ap. Rh. 1.500 ἡελίοιο χέλευθοι).

¹⁹ Servio *ad loc.* cita l'espressione omerica ἥλιον ... ἀκάναντα di *Il.* 18.239 e 18.484 (quest'ultimo verso appartiene alla sezione cosmologica dello scudo di Achille, cui allude *Aen.* 1.744: vedi sotto); cfr. inoltre Hes. *th.* 956; *hymn. Hom. in Solem* 7; Mimn. fr. 12.1-4 West, sul πόνος del dio. La gran parte degli interpreti ritiene invece che *labores* indichi, come in *georg.* 2.478, le eclissi (*ThLL* s.v. 'labor' 7.2.793.22; *OLD* s.v. 'labor', 6c; Heyne 1832⁴; Forbiger 1873⁴; Conington, Nettleship 1884⁴; Austin 1971; Williams 1972; Brown 1990b, 184 n. 7; Schönberger 1993, 303; Schmit-Neuerburg 1999, 131-132; McKay 2004, 400).

²⁰ Così già Servio (e il Danielino). Cfr., per *georg.* 2: Calvi 1955; Della Corte 1986; Mynors 1990; Erren 2003. Per *Aen.* 1: Heyne 1832⁴; Forbiger 1873⁴; Sabbadini 1905⁴; Little 1992, 31-33; Schönberger 1993, 303.

²¹ Così, per *georg.* 2: Conington, Nettleship 1881⁴; Ugolini 1952; Richter 1977, 97; Thomas 1988, I, 251. Per *Aen.* 1: Henry 1873, 856; Conway 1935; Austin 1971; Segal 1971, 343 e 348; Williams 1972; Pöschl 1977³, 187; Nelis 2001, 100 n. 127.

²² Segal 1971, 343 e 348; Nelis 2001, 100-101.

georg. 2.475-482

Me uero primum dulces ante omnia Musae,
 quarum sacra fero ingenti percussus amore,
 accipiant caelique uias et sidera monstrent,
 defectus solis uarios lunaeque labores,
 unde tremor terris, qua ui maria alta tumescant
 obicibus ruptis rursusque in se ipsa residant,
 quid tantum Oceano properent se tingere soles
 hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet.

Aen. 1.740-754

cithara crinitus Iopas
 personat aurata, docuit quem maximus Atlas.
 hic canit errantem lunam solisque labores,
 unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes,
 Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones,
 quid tantum Oceano properent se tingere soles
 hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet;
 ingeminant plausu Tyrii, Troesque sequuntur.

Oltre alle riprese verbali già rilevate, si nota anche la persistenza di *unde* all'inizio di 2.479, ripetuto in 1.743; in realtà, a essere riprodotta è la struttura bipartita del verso, con le due interrogative indirette *unde ... qua ui* riflesse in *unde ... unde*. Notevole è anche l'accumulo di omeoptoti in 1.742-745 (-es)²³, che estende a tutti e quattro i versi quello che lega *georg.* 2.478 e 481.

Considerando i rapporti tra *georg.* 2.478-482 e *Aen.* 1.742-746 – cinque versi in entrambi i casi – Thomas Kinsey ha giustamente notato che «[t]he differences ... are all significant»²⁴. Innanzitutto, la scelta di *errantem* per qualificare la luna introduce nel cosmo cantato da Iopa una nota di incertezza, che si affianca alle fatiche (*labores*) sostenute dal sole²⁵. Contestualmente, Virgilio sostituisce i due versi che nelle *Georgiche* parlavano dei terremoti e delle onde anomale (479-480)²⁶ con un distico sull'origine dell'uomo e degli animali, della «pioggia» e dei «fulmini» (*imber et ignes*)²⁷, e infine un elenco di stelle e costellazioni importanti per la navigazione e connesse al cattivo tempo (744). Le sostituzioni rivelano l'attenzione con cui Virgilio ha adattato i contenuti del canto all'uditorio e al contesto narrativo: i Troiani sono appena sopravvissuti ai fulmini (1.90 *ignibus*) e all'acqua (1.123 *inimicum imbrem*)²⁸ di una terribile tempesta. La clausola *imber et ignes* introduce inoltre un'allusione estremamente significativa: recupera, infatti, il nesso con cui Ennio (*ann.* 221 Sk. *imber et ignis*) indica due dei quattro elementi empedoclei, «l'acqua e il fuoco», connessi alla *uirago* che impersonifica il principio della Contesa (Νείκος), ossia *Discordia* (*ann.* 225 Sk.). Tramite Ennio, Virgilio allude dunque ad Empedocle, intertesto fondamentale del canto di Iopa, ma anche del canto di Orfeo nelle *Argonautiche*, di Lucrezio, del canto del Sileno nella sesta ecloga, e infine dello

²³ Una circostanza che può aver favorito, per *saut du même au même*, la caduta del verso 744 nel Bernensis 165 (b); vedi sotto, n. 31.

²⁴ Kinsey 1979, 80.

²⁵ Erranza e fatica non negano però l'ordine del cosmo, a differenza di quanto sostiene Segal 1971, 345 e 1981b, 18-19: cfr. Kinsey 1979, 84; Nelis 2001, 104.

²⁶ Probabilmente quelle causate dalle tempeste o dalle maree: cfr. Mynors 1990, 167.

²⁷ Questo è senz'altro il significato primario, suggerito dal plurale (cfr. *ThLL* s.v. 'ignis' 7.1.290.24; Kranz 1953, 33; Kinsey 1979, 80). Il significato di «acqua» e «fuoco» (che Cartault 1926, 171 n. 4 e Austin 1971, 224 danno per primario) è suggerito a un secondo livello, anche per via intertestuale: cfr. la nota successiva.

²⁸ *Imber* è qui l'acqua del mare: cfr. Enn. *ann.* 516 Sk. *imber Neptuni* (Austin 1971, 63). In *ann.* 221 Sk. Ennio usa *imber* per designare l'acqua come elemento empedocleo (vedi subito sotto), traducendo in latino l'uso di ὕμπερος dello stesso Empedocle; così anche Lucr. 1.715 *ex igni terra atque anima procreare et imbri*, nel passo su Empedocle (Skutsch 1985, 397).

stesso passo delle *Georgiche* ripreso da Iopa (2.475-494)²⁹. Su quest'ultimo torneremo nell'ultima sezione (§7.3).

Il riferimento a *imber et ignes* è dunque significativo sia, intertestualmente, perché richiama Ennio ed Empedocle sia, intratestualmente e intradiegeticamente, perché rievoca la tempesta del primo libro. Un effetto simile si può notare nel primo emistichio del verso 743 (*unde hominum genus et pecudes*), che, oltre a richiamare inequivocabilmente Lucrezio³⁰, anticipa il discorso di Anchise sul destino delle anime nel sesto libro del poema (6.728 *inde hominum pecudumque genus*).

Ricchissimo di implicazioni è il verso successivo, *Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones* (744)³¹. Mentre Orfeo nelle *Argonautiche* fa riferimento a generiche stelle (Ap. Rh. 1.500 ἄστρα; cfr. *georg.* 2.477 *sidera*), Iopa nomina stelle e costellazioni specifiche, alludendo alla sezione astronomica dello scudo di Achille, un passo che, come già detto, era interpretato come allegoria del cosmo (Hom. *Il.* 18.483-489):

Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
 ἡέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσιν,
 ἐν δὲ τὰ τεύρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωνται, 485
 Πληιάδας θ' Ὑάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος
 Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἀμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,
 ἥ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
 οἷον δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο³².

²⁹ Nelis 2001, 108; Casali 2021, 190.

³⁰ L'accostamento tra *homin** e *pecud** è l'uso di *genus* + genitivo plurale sono marchi lucreziani.

³¹ Sul verso gravano alcuni sospetti di interpolazione. Albrecht 1881, 426 e Rudberg 1936 lamentano la sua incoerenza nel contesto, dimenticando però le stelle cantate da Orfeo (Ap. Rh. 1.500 ἄστρα), quelle effigiate nello scudo di Achille (*Il.* 18.486-489) e quelle che lo stesso Virgilio avrebbe voluto conoscere in *georg.* 2.466 (*sidera*). Seguendo Albrecht, Ribbeck (1894-1895²) ha espunto il verso: «fortasse recte» secondo Conte (2009¹ e 2019², *in app.*), che tuttavia – giustamente, a mio avviso – lo mantiene a testo. Conte (2020, 74) nota inoltre l'assenza del verso nel codice Bernensis 165 (b); il verso è tuttavia aggiunto nel margine inferiore (c. 66r) dalla stessa mano del copista (come mi conferma Giulia Ammannati). In ogni caso, il verso può essere facilmente caduto per un *saut du même au même* (vedi n. 23). Rudberg 1936 e Schmit-Neuerburg 1999, 132 n. 364 rilevano a ragione che la presenza del verso complica la sintassi: da *canit* (742) dipendono due complementi oggetto (742 *lunam ... labores*), poi due interrogative indirette (743 *unde ... unde...*), poi nuovamente alcuni complementi oggetto (744 *Arcturum ... Hyadas ... Triones*) e infine altre due interrogative indirette (745 *quid ... quae ...*). Si ha così una sequenza di tipo ABAB anziché AB (che si otterrebbe espungendo il v. 744), più lineare e tipica di simili cataloghi. Non mancano però esempi in cui gli oggetti diretti si alternano a interrogative indirette, benché con la ripetizione o variazione del verbo reggente: cfr. Parm. fr. 10 D.-K. 28 B 10; *Aetna* 219-250 (segnalo anche un parallelo francese dal *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay, branche I, vv. 354-357, in cui Nectanebo spiega al giovane Alessandro i misteri del cielo: «Cil li mostra de l'air toutes les obscures / Et par com faite guise li solas est posés / Et si comme la lune remue ses clartés / Et le cours des estoiles qant li airs est troblés»). In ogni caso, come già nota Servio (a 1.742), «canit' per omnia intellegimus». La particolare collocazione del catalogo di stelle al verso 744 crea una *pointe* in giustapposizione con il verso 745: subito dopo la menzione delle Orse polari (*geminosque Triones*), che notoriamente *non* si immergono nell'Oceano (Hom. *Il.* 18.489 = Od. 5.275 οἷον δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο; cfr. e.g. Ov. *met.* 2.171-172 e 528), gli *hiberni soles* si affrettano a tramontare nel mare (745).

³² [Il dio vi modellò la terra e il cielo e il mare / e il sole infaticabile e la luna piena e tutte / le costellazioni di cui si corona la volta celeste, / le Pleiadi e le Iadi e la forza possente di Orione / e l'Orsa a cui danno anche il nome di Carro / e che ruota attorno a un identico punto guardando / Orione: essa sola non ha parte delle acque d'Oceano»].

Dal catalogo omerico Iopa riprende in particolare le Iadi (486), glossando etimologicamente il loro nome con *pluuias*, «piovose» (Ἰάδες da ἰών, «piovere»)³³. La loro presenza è particolarmente significativa, dal momento che le Iadi sono, nella tradizione mitica, figlie di Atlante³⁴, il maestro di Iopa (sulla genealogia di Atlante vedi §7.2). Mentre Omero menziona una sola Orsa, di cui riferisce il *doppio* nome (487 Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἀμαξαν ἐπὶ κλησιν καλέουσιν), Iopa nomina le *due* Orse, ossia i due Carri (Maggiore e Minore, Grande e Piccolo), *geminos ... Triones*³⁵. L'aggiunta della seconda Orsa corrisponde a una 'correzione' del modello, basata sulle conoscenze scientifiche alessandrine³⁶. Infine, si può osservare che i nomi delle costellazioni omeriche non direttamente tradotte da Iopa sono in realtà evocate fonicamente, con una sorta di allusione sonora: *Arcturum*, all'inizio del verso, continua Ἄρκτον, nella stessa posizione metrica (*Il.* 18.487); il nome delle Pleiadi, accoppiate alle Iadi (*Il.* 18.486 Πληϊάδας θ' Ἰάδας), si riverbera nell'aggettivo virgiliano che qualifica le Iadi (*pluuiasque Hyadas*); *Triones*, in clausola, ricorda Ὠρίωνος (*Il.* 18.486)³⁷.

Lo stesso catalogo di stelle si trova ripetuto in forma identica nel terzo libro del poema (3.516). Qui Palinuro, nel mezzo della notte, saggia la natura dei venti e osserva le stelle per assicurarsi che la flotta troiana possa attraversare senza problemi l'Adriatico (3.512-520). Com'era evidente già a Macrobio, questa scena imita un passo dell'*Odissea* in cui Odisseo, finalmente partito dall'isola di Calipso, si orienta in mare con l'aiuto delle stelle (*Od.* 5.269-275)³⁸. Ora, le costellazioni osservate da Odisseo coincidono quasi del tutto con quelle rappresentate sullo scudo di Achille; per la precisione, *Od.* 5.273-275 ripete alla lettera *Il.* 18.487-489, mentre sia *Od.* 5.272 (Πληϊάδας τ' ἐσορώντι καὶ ὀψὲ δύνοντα Βώτην) sia *Il.* 18.486 iniziano con le Pleiadi (Πληϊάδας θ' Ἰάδας τε τό τε σθένης Ὠρίωνος). Come ha persuasivamente dimostrato Robert Brown, la ripetizione di *Aen.* 1.744 e 3.516 riproduce l'analoga *doublette* omerica; mentre *Iliade* e *Odissea* ripetono un intero gruppo di verso, Virgilio ripete un unico verso³⁹.

I rapporti intertestuali sono, in realtà, ancora più complessi. La doppia relazione tra Omero e Virgilio è complicata dal fatto che le stelle di *Il.* 18.486 (Πληϊάδας θ' Ἰάδας τε τό τε σθένης Ὠρίωνος) si ripresentano, con una variazione dei casi, nelle *Opere e i giorni* di Esiodo (615 Πληϊάδες θ' Ἰάδες τε τό τε σθένης Ὠρίωνος; cfr. 619 εἴτ' ἂν Πληϊάδες σθένης ὄβριμον Ὠρίωνος), un passo a cui allude a sua volta Virgilio nelle *Georgiche*, quando tratta dell'invenzione delle navi e dell'utilizzo delle stelle per la navigazione (1.137-138 *navita tum*

³³ Serv. *ad loc.*; O'Hara 2017², 130-131.

³⁴ Cfr. Hyg. *fab.* 192.2; Serv. *Aen.* 1.744.

³⁵ *Triones* sono propriamente i «buoi» quando lavorano, secondo la definizione varroniana (*ling.* 7.74).

³⁶ Brown 1990b, 184.

³⁷ Wills 1997, 191 n. 11; cfr. già Brown 1990b, 183-184.

³⁸ Macrobio (*Sat.* 5.11.10-13), seguito dai commentatori moderni, fa riferimento solo a *Od.* 5.270-274, ma anche i versi subito precedenti sono rilevanti, in cui c'è un doppio riferimento all'ὄρος, cioè al «vento favorevole» che dovrebbe ricondurre a casa l'eroe (268 οὔρον; 269 οὔρω). In *Aen.* 3.513-514 Palinuro *omnis / explorat uentos atque auribus aëra captat*. Paschalis 1997a, 134 (seguito da Horsfall 2006, 364) ha colto nell'azione un riferimento etimologico al nome del timoniere (da πάλιν + οὔρος). Lo spunto sembra offerto già proprio da Omero.

³⁹ Brown 1990b, *pace* Hannah 1993. Gli argomenti di Brown sono ripresi da Wills 1997, 190-191. Berres 1982, 51 e 55 tratta impropriamente la ripetizione alla stregua di una «Selbstinterpolation». La presenza di Arturo, la stella più luminosa di Boote, in *Aen.* 1.744 (*Arcturum*), oltre a richiamare fonicamente Ἄρκτον di *Il.* 18.487 (vedi sopra), potrebbe alludere a *Od.* 5.272 ὀψὲ δύνοντα Βώτην.

stellis numeros et nomina fecit / Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton)⁴⁰. Ci accorgiamo così che l'opera virgiliana riproduce non solo i rapporti tra l'*Iliade* e l'*Odissea* (nell'*Eneide*), ma anche quelli tra i poemi omerici e le *Opere e i giorni* (tra *Eneide* e *Georgiche*). Il caso invita a una considerazione di più ampia portata. Nel corso della sua carriera poetica, com'è noto, Virgilio ha riscritto le opere di tre autori fondativi del canone greco, ascendendo nella gerarchia dei generi e allo stesso tempo retrocedendo nel tempo, dalla poesia ellenistica alle origini: da Teocrito nelle *Bucoliche*, a Esiodo nelle *Georgiche*, fino a Omero nell'*Eneide*⁴¹. Nel porsi come il nuovo Teocrito, il nuovo Esiodo e il nuovo Omero di Roma, Virgilio non si è limitato a riscrivere in latino una parte fondamentale del canone greco, ma ha finito per riprodurre anche il sistema di relazioni testuali che connette tra loro i suoi modelli. Chiedersi se Virgilio abbia cercato intenzionalmente di imitare, tra le sue opere, il sistema intertestuale che osservava nei testi greci, o se ciò sia piuttosto un risultato non pianificato – o non del tutto pianificato – del processo compositivo, conta relativamente. Ciò che davvero importa è l'esito testuale di tale processo: le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* dialogano tra loro non meno di quanto dialoghino tra loro gli *Idilli* teocritei, le *Opere e i giorni*, l'*Iliade* e l'*Odissea*.

7.2. CLIMENE, ATLANTE, IOPA: UNA GENEALOGIA LETTERARIA

C'è un altro passo dell'opera virgiliana con cui il canto di Iopa intesse un dialogo strettissimo. È il canto che la ninfa Climene esegue nel quarto libro delle *Georgiche*, mentre le sorelle lavorano la lana nel palazzo acquatico di Cirene (4.345-347):

inter quas curam Clymene narrabat inanem
Vulcani Martisque dolos et dulcia furta,
aque Chao densos diuum numerabat amores.

Come abbiamo già accennato altrove (§2.1.5), l'episodio partecipa della rete di analogie che accomunano la vicenda di Aristeo nel quarto libro delle *Georgiche* e quella di Enea nel primo dell'*Eneide*. In questo caso si tratta di un rapporto di analogia e al contempo di contrasto: quello di Climene è infatti un canto che Aristeo *non* ascolta, *prima* di essere accolto ricevuto nel palazzo di Cirene con un banchetto; Enea, invece, ascolta il canto di Iopa al termine del banchetto di benvenuto che Didone ha allestito per lui nella sua

⁴⁰ Il primo emistichio di *georg.* 1.138 riproduce Hom. *Il.* 18.486 ≈ Hes. *op.* 615, mentre il secondo riprende la fine di un verso callimacheo (*hymn.* 1.41 Λυκαονίης ἄρκτοιο) e termina come inizia *Il.* 18.487 = *Od.* 5.273 ("Ἀρκτόν ~ *Arcton*): Thomas 1986a, 193-194; Thomas 1988, I, 91.

⁴¹ Sulla riscrittura del canone greco in età augustea cfr. Zetzel 1983, spec. 101 su Virgilio. Sull'imitazione dei tre modelli greci, oltre alle dichiarazioni autoriali (per Teocrito, *eccl.* 6.1-2; per Esiodo, *georg.* 2.176) e il riconoscimento dei contemporanei (Prop. 2.34.66 *nescio quid maius nascitur Iliade*), cfr. *Catalepton* 15 Richmond (*Vate Syracosio qui dulcior, Hesiodoque / maior, Homereo non minor ore fuit ...*) e Serv. *georg.* prooem. 1.1 («Vergilius in operibus suis diuersos secutus est poetas: Homerum in Aeneide ...; Theocritum in bucolicis ...; Hesiodum in his libris ...»). Sulle diverse *personae* intertestuali di Virgilio nelle tre opere, cfr. Farrell 2019.

reggia. Ma a connettere i due passi è prima di tutto il tema del canto⁴². Climene comincia a cantare gli amori furtivi di Marte e Venere (345-346) – cioè l'argomento di Demodoco, nel suo significato letterale – ai quali fa seguire un lungo catalogo di amori divini (347) a cominciare dal Chaos primigenio (*a ... Chao*). In altre parole, Climene canta prima Omero e poi Esiodo, premettendo una parte dell'*Odissea* alla *Teogonia* – il Caos e gli amori divini – e al *Catalogo delle donne* – gli amori degli dèi e delle mortali, tra i quali figura anche quello di Apollo e Cirene (fr. 215-216 M-W = 158-159 Most)⁴³. La posizione incipitaria degli amori di Venere e Marte corrisponde da un lato al loro status di adulterio archetipico, che in quanto tale si presta a fare da preludio agli altri *dium ... amores*; dall'altro, menzionati insieme al Chaos primigenio, sembrano alludere al significato allegorico e cosmico di quell'adulterio secondo l'esegesi omerica⁴⁴. Il canto di Climene inserisce dunque il racconto di Demodoco in un modello esiodeo di storia universale, già sfruttato dal Sileno nella sesta ecloga, dove al proemio cosmogonico (6.31-40) segue un catalogo di storie mitiche, molte delle quali a tema erotico (6.41-81). Il rapporto paradigmatico tra significato letterale e significato allegorico del canto di Demodoco si riflette dunque in rapporto sintagmatico nel canto del Sileno e in quello di Climene, che accostano al tema cosmogonico il tema erotico. Ma lo stesso rapporto di continuità dialettica si osserva anche tra il canto cosmico di Iopa e il suo immediato seguito narrativo: appena Iopa smette di cantare (1.740-747), Didone inizia a innamorarsi (748-749 *nec non et uario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem*)⁴⁵. Ancora una volta, l'ordine dell'universo fa da preludio all'amore.

Coerente con lo statuo 'misto' del canto di Climene, omerico e al contempo esiodeo, sembra essere l'identità stessa della narratrice. Non è chiaro, in effetti, chi sia la Climene delle *Georgiche*: secondo alcuni andrebbe identificata con la Nereide compagna di Teti, menzionata nel catalogo di *Iliade* 18.39-49 (47 ἔνθα δ' ἔην Κλυμένη)⁴⁶; per altri si tratterebbe invece dell'omonima Oceanina, moglie di Giapeto, di cui scrive Esiodo nella *Teogonia* (351, 507-508)⁴⁷. È molto probabile che il trattato *Sulle ninfe* di Callimaco discutesse di questa omonimia. In ogni caso, mi sembra che la possibilità stessa di un suo doppio statuto identitario della Climene virgiliana sia un aspetto da valorizzare: come il suo canto è omerico e al contempo esiodeo, così la narratrice può essere sia la Climene di Omero sia la Climene di Esiodo. Sembra uno dei tanti casi in cui Virgilio invita a *non scegliere*.

⁴² Sul rapporto tra il canto di Iopa e quello di Climene (confrontati già da Servio: vedi n. 6) cfr. Hardie 1986, 83-84; Farrell 1991, 270-271; Nelis 1992a, 10-13 e 2001, 109-110.

⁴³ *Teogonia* e *Catalogo* erano letti e presentati editorialmente come un *continuum* cronologico e narrativo: La Penna 1962, 220-223 e 1995c, 322. Su Esiodo e Omero nel canto di Climene cfr. Rosati 2009b, 363.

⁴⁴ Hardie 1986, 84; Farrell 1991, 270; Nelis 2001, 109-110.

⁴⁵ Brown 1990a, 329; Holzberg 2008, 45-47. Ai cinque versi del canto di Iopa (1.742-426) corrispondono per struttura e contrastano per contenuto i cinque che descrivono lo stato emotivo di Didone e le sue domande a Enea sulla guerra di Troia (1.748-752): Clausen 1987, 31; Brown 1990a, spec. 320-322 e 331 (anche su Didone che prima beve il vino [736-737] poi 'beve' l'amore [749]); Schönberger 1993, 305-306.

⁴⁶ Latte 1921, 879; Arrigoni 1984, 825b; Thomas 1988, II, 210 (che insiste sull'omericità di Climene e del suo canto); Icard-Gianolio 1992, 68b.

⁴⁷ Stoll 1890-1894, 1227; Merguet 1912, 124b s.v. 'Clymene'; Nelson 2014. Giustamente non sceglie Mynors 1990, 303-304: «Clymene: a Nereid in *Il.* 18.47, an Oceanid in Hes. *theog.* 351 and 508; sixteen are distinguished in Roscher's *Lexikon*».

Ma perché è proprio Climene a cantare gli amori divini di Marte e Venere? Una risposta è offerta dalle testimonianze figurative della ceramica di età classica, dove Climene – *una* Climene – è rappresentata come compagna di Afrodite, e anzi come la sua compagna preferita⁴⁸: nessuno meglio di lei poteva conoscere i segreti del letto di Afrodite, nessuno meglio di lei poteva raccontarli alle altre ninfe. A questo proposito va apprezzata l'angolatura particolare con cui Climene racconta la vicenda: mentre Demodoco tratta principalmente della scoperta del tradimento e delle relative conseguenze, la narratrice virgiliana si concentra sugli antefatti, i *dulcia furta*⁴⁹. La narratrice virgiliana, forse una testimone diretta dei fatti, si comporta come «un Demodoco al femminile, che come lui improvvisa e adatta i temi al suo pubblico» di ninfe, che si immaginava più interessato agli amori segreti che alla punizione degli amanti⁵⁰. C'è comunque spazio per ipotesi alternative. Secondo il racconto omerico fu Helios, il Sole che tutto vede, a scoprire l'adulterio di Afrodite e a riferirlo al marito Efesto (*Od.* 8.270-271 e 302; *Ov. met.* 4.171-174). Ora, almeno a partire da Euripide, Helios è legato a Climene – di nuovo, *una* Climene –, dalla quale ha il figlio Fetonte⁵¹. Climene potrebbe quindi essere venuta a conoscenza dell'adulterio proprio dal Sole⁵². Anche in questo caso, si tratterebbe una notizia di prima mano.

Ma Climene è legata strettamente anche al maestro di Iopa. Da *Aen.* 1.741 (*docuit quem maximus Atlas*) sappiamo che il cantore cartaginese è stato allievo di Atlante, il Titano condannato a sostenere in eterno la volta celeste, associato all'omonima catena montuosa del Nordafrica (*Aen.* 4.246-251)⁵³. Una tradizione razionalizzante ben attestata in antichità riconosceva in lui l'inventore della scienza astronomica e il primo osservatore dei movimenti celesti⁵⁴. Non stupisce dunque che il canto di Iopa dia ampio spazio alle questioni astronomiche e che canti le Iadi, figlie, come abbiamo già detto, di Atlante (§7.1). C'è però un'altra implicazione genealogica estremamente significativa che non è stata finora, a quanto mi risulta, valorizzata. Stando a Esiodo, Atlante altri non è che il figlio dell'Oceanina Climene, moglie di Giapeto: secondo la *Teogonia*, è lei ad aver partorito «Atlante dal cuore violento» (*th.* 511 Ἀτλαντα κρατερόφρονα), Atlante che «il cielo ampio sostiene, a ciò costretto da forte necessità, / ai confini della terra, di fronte alle

⁴⁸ Arrigoni 1984, 825b-826a. Cfr. Icard-Gianolio 1992, 69a (n° 2) e Kossatz-Deissmann 1992 (n° 1 e 2).

⁴⁹ Castiglioni 1947, 134: Climene sviluppa gli antefatti del racconto omerico, ὥς τὰ πρῶτα μίγησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι / λάθρη (*Od.* 8.266-267).

⁵⁰ Arrigoni 1984, 826b. Sull'appropriatezza del tema erotico all'uditorio femminile, notata già da Servio (a *Aen.* 1.742), cfr. Rosati 2022, 103-104.

⁵¹ Cfr. Barchiesi, Rosati 2024, 153 (a *met.* 1.756). Sul rapporto tra *Ov. met.* 4.171-174 e il canto di Climene, cfr. *ivi*, 385-386. Cfr. inoltre *georg.* 4.323 *si modo, quem perihibes, pater est Thymbraeus Apollo* (Aristeo a Cirene) ~ *met.* 1.760 *si modo sum caelesti stirpe creatus* (Fetonte a Climene).

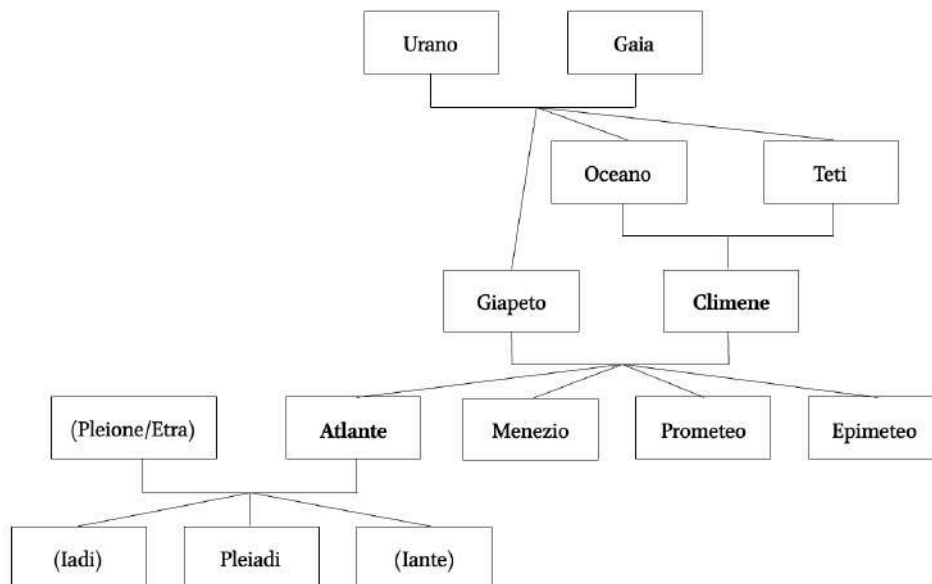
⁵² Ringrazio Francesco Busti per questo suggerimento.

⁵³ Per un inquadramento sulla figura di Atlante cfr. La Bua 1984 e Casali 2014.

⁵⁴ Hardie 1986, 58; Magnavacca in c.d.s., introduzione a Germ. fr. 1, cui rimando anche per le testimonianze in proposito. L'insegnamento di Atlante è un forte argomento a favore dell'origine africana di Iopa (data per presupposta da Hardie 1986, 58), su cui cfr. Giusti 2023, 75. McKay 2004, 303-304 (seguito da Power 2017, 115-117 e 120) ha proposto di identificare Iopa con Giuba II re di Mauretania, sia per la prossimità del nome (in greco Ἰόβας) sia per gli interessi eruditi e scientifici testimoniati dalle varie opere che scrisse. Sulla possibile presenza di elementi fenici e puniche nell'episodio di Iopa cfr. invece Leopold 1922; Kranz 1953; Rotstein 2021. I riferimenti alle stelle della navigazione sono particolarmente interessanti anche per gli esuli tirii, vista la loro fama di navigatori.

Esperidi dal canto sonoro, / con la testa facendo forza e con le infaticabili braccia; / infatti tale destino assegnò a lui Zeus accorto» (517-520)⁵⁵.

La genealogia esiodea, ripresa anche da Igino (*fab., praef.* 11), si può rappresentare nel seguente modo (tra parentesi i nomi non menzionati da Esiodo⁵⁶, integrabili con altre testimonianze letterarie):



Il maestro di Iopa è dunque figlio della Climene esiodea – la stessa Climene, se si accetta l'identificazione, che canta nelle *Georgiche* gli amori di Venere e Marte. Le implicazioni sono notevoli. Il rapporto che intercorre tra il contenuto letterale del canto di Demodoco (il tema erotico) e il suo significato allegorico (il tema filosofico-scientifico) corrisponde, come si è visto, a quello che intercorre tra il canto di Climene e quello di Iopa. Ciò che Climene racconta dell'adulterio divino, forse in quanto testimone diretta, costituisce l'eredità che il figlio Atlante ha 'allegorizzato', riletto in chiave scientifica e infine trasmesso al suo allievo Iopa. Il rapporto genealogico tra madre e figlio corrisponde dunque allo iato che separa la lettera del testo omerico dalla sua interpretazione allegorica: come se in un passaggio generazionale fossero racchiusi interi secoli di esegesi omerica. La genealogia che unisce Climene, Atlante e Iopa diventa così il simbolo della continuità di una sapienza che risale a Omero e, al contempo, della filiazione che lega l'*Eneide* alle *Georgiche*.

7.3. IOPA E VIRGILIO

Per i lettori antichi, Demodoco non rappresentava soltanto, con Femio, il prototipo dell'aedo omerico, con Femio, o un *poeta doctus* conoscitore dei segreti del cosmo, in virtù del 'vero' significato che l'allegoria

⁵⁵ "Ἀτλας δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης, / πείρασιν ἐν γαίῃς πρόπαρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων / ἔστηώς, κεφαλῇ τε καὶ ἀκαμάτῃσι χέρεσσι· / ταύτην γάρ οἱ μοῖραν ἐδάσσατο μητιέτα Ζεὺς (trad. G. Arrighetti).

⁵⁶ Hes. *th.* 134; 136; 351; 507-511; *op.* 383.

riconosceva nel suo canto⁵⁷: Demodoco era anche una figura di Omero. La tradizione antica vedeva in lui un riflesso del poeta⁵⁸ e coerentemente attingeva alla sua caratterizzazione nell'*Odissea* – assieme a quella di Femio – per dare corpo alla biografia di Omero⁵⁹. Scegliendo di far cantare a Iopa versi ed espressioni tratte dalle proprie opere, Virgilio ci incoraggia a fare lo stesso con il suo aedo. Tra gli interpreti moderni, il primo a riflettere esplicitamente su questo aspetto è stato Theodore Duke, che ha visto in Iopa una ‘comparsa’ («a bit-player») di Virgilio, il quale «does not wish to conceal himself entirely from the discerning hearer, for Homer has not done this»⁶⁰. A ben guardare, il cammeo di Iopa si potrebbe accostare a ciò che gli storici dell’arte chiamano «criptoritratti», cioè ritratti di persone reali nelle vesti e con gli attributi distintivi di personaggi mitici oppure – nell’arte cristiana – di santi: rappresentazioni sotto false sembianze, insomma, ma «alla maniera di un segreto volutamente rivelato», per parafrasare le parole di chi ha coniato questo termine, Gerhart Ladner⁶¹, perché non c’è nulla di veramente nascosto in questi ritratti, dove il volto della persona reale ritratta sotto mentite spoglie basta a rivelarne la vera identità. In Iopa non è il volto, naturalmente, ma il contenuto del canto a svelare il ‘segreto’⁶². Iopa è, in una certa misura, Virgilio, come il suo canto è, in una certa misura, l’opera del poeta che lo ha inventato⁶³.

Con un’operazione estremamente sofisticata, Virgilio corregge e perfeziona, se così si può dire, il modello omerico: mentre la materia erotica di Demodoco non ha corrispondenza con la materia eroica dell'*Odissea* – anzi, la scelta del tema aveva suscitato il biasimo dei lettori antichi –, gli argomenti cantati da Iopa arrivano a identificarsi con quelli cantati da Virgilio – in parte vagheggiati, in parte effettivamente svolti – nel corso delle sue tre opere.

Irene Peirano ha persuasivamente interpretato il gesto allusivo di Iopa, e specificamente la citazione da *Georgiche* 2, come l’equivalente di una firma d’autore, con una funzione analoga all’autocitazione dalla prima ecloga che chiude la *sphragis* delle *Georgiche* (§1.1). In entrambi i casi Virgilio allude retrospettivamente all’opera precedente; tuttavia, mentre nelle *Georgiche* poteva dichiarare apertamente

⁵⁷ Interessante a questo proposito la testimonianza offerta da Valgio Rufo, *carm. fr.* 2 Blänsdorf = 166 Hollis *docto pectore Demodoci*, dove *doctus* si spiega sia in relazione alla διαδοχή di Hom. *Od.* 8.488 (ἦ σέ γε Μοῦσ’ ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ’ Ἀπόλλων) sia con l’esegesi allegorica del suo canto (O’Hara 1994, 390).

⁵⁸ Cfr. Schol. E²HM²VXYy a *Od.* 8.63 Pontani; Max. Tyr. 38.1; Eust. in *Od.* 1584.49-50 (a *Od.* 8.44) e 1606.5 (a *Od.* 8.498).

⁵⁹ Graziosi 2002, 138; Lefkowitz 2013², 15; Peirano 2014b, 276.

⁶⁰ Duke 1950, 191. Su Iopa come *persona* di Virgilio cfr. Farrell 2019, 313.

⁶¹ Ladner 1983, 78: «in einer Art von “öffentlichem Geheimnis”». Cicerone (*Tusc.* 1.34) riferisce che Fidia, non potendo firmare la statua crisoelefantina di Atena scolpita per il Partenone, si autoritrasse nello scudo della dea (cfr. Plu. *Per.* 31.3-4).

⁶² È interessante notare che, secondo lo scolio E²HM²VXYy a *Od.* 8.63, alcuni interpretavano la presentazione di Demodoco come qualcosa che Omero avrebbe riferito ‘enigmaticamente’ a sé stesso (τινὲς δὲ φασιν εἰς ἑαυτὸν ταῦτα ἀνίτησθαι [«riferisce in modo enigmatico»] τὸν ποιητὴν). Francesco Busti mi fa notare che *personat* in *Aen.* 1.741 potrebbe suggerire l’idea Iopa è *persona* di Virgilio: stando alla testimonianza di Gellio (5.7.1-2), il grammatico tardorepubblicano Gavio Basso riconduceva l’etimologia di *persōna*, «maschera», a *persōno* (*quoniam ... indumentum illud oris clarescere et resonare uocem facit, ob eam causam persona dicta est*); cfr. inoltre la testimonianza di Boezio in Marangoni 2007, 97 s.v. ‘persona’. D’altro canto, si può osservare che le Pleiadi, le stelle omeriche (*Il.* 18.486) che Iopa *non* canta, si chiamano in latino *Vergiliae* (cfr. Plaut. *Amph.* 275; Cic. *Arat.* fr. 33.28 Soubiran; Prop. 1.8.10).

⁶³ L’altro poeta che figura nell’*Eneide*, Creteo, allude all’incipit dell’*Eneide*: *semper equos atque arma uirum pugnascue canebat* (9.777). Cfr. Hardie 1986, 50 e 1994, 238-239; Mac Góráin 2018, 439-440.

il proprio nome (4.563 *Vergilium*), come aveva fatto Esiodo prima di lui, nell'*Eneide* il codice epico imponeva il rispetto dell'anonimato⁶⁴.

L'allusione di Iopa a *georg.* 2.475-482 è particolarmente significativo, oltre che evidente, sia per la rilevanza che vi ha l'io' dell'autore/narratore (2.475 *Me ...*) sia per la tensione irrisolta che innerva la più ampia sezione in cui si colloca. In questo punto del poema, verso la fine del secondo libro, Virgilio prospetta due alternative contrastanti di vita e di poesia: da un lato, l'aspirazione a comprendere scientificamente, grazie alle Muse, il funzionamento dell'universo e delle sue apparenti anomalie, cioè a percorrere il sentiero che conduce alle cause razionali, battuto da Lucrezio e dai suoi predecessori (2.475-482); dall'altro, il godimento della campagna e del suo paesaggio arcadico, in parte coincidente con quello delle *Georgiche*, in parte evocativo delle *Bucoliche* (483-489; cfr. in particolare 486 *siluas*); felice è chi sceglie la prima via e arriva a impadronirsi dei segreti dell'universo (490-492 *Felix qui potuit rerum cognoscere causas ...*); ma felice è anche chi si accontenta della quiete della campagna e fa esperienza delle divinità agresti (493-494 *fortunatus et ille deos qui nouit agrestis ...*)⁶⁵.

Iopa ha naturalmente seguito la prima via, guidato da un maestro d'eccezione, Atlante, che gli ha rivelato i segreti del cosmo, non diversamente da come Virgilio si augurava facessero, con lui, le Muse (2.475-477 *Me uero primum dulces ante omnia Musae ... accipiant caelique uias et sidera monstrent*)⁶⁶. Iopa realizza dunque le aspirazioni che Virgilio non aveva realizzato – o aveva solo in minima parte realizzato – nelle *Georgiche*. Se ne può dedurre che Iopa rappresenti ciò che Virgilio avrebbe voluto essere e magari sarebbe potuto diventare, a una corte 'epicurea' come quella di Didone⁶⁷; oppure, che Virgilio è effettivamente diventato quel tipo di poeta, capace di cantare contemporaneamente il cosmo e l'impero nello stesso poema, l'*Eneide*⁶⁸.

Il rapporto tra i due passi si arricchisce di implicazioni se si considera non solo la loro cronologia compositiva, ma anche la loro cronologia 'storica'. Nel passato remoto del mito, infatti, Iopa si pone come il modello ideale a cui *aspirerà* il poeta delle *Georgiche*. In lui Virgilio delinea il prototipo del poeta filosofo, sussumendo i modelli di Lucrezio, Empedocle, Parmenide, Esiodo, Omero allegorizzato e Orfeo, e sostituendoli con un'unica figura nel sistema 'interno' della sua opera. Ciò che Virgilio vorrebbe, anzi *vorrà* conoscere e cantare nelle *Georgiche*, tutto questo Iopa lo ha *già* cantato alla corte cartaginese, alla presenza di Enea e Didone.

⁶⁴ Peirano 2014b, 276-280. La scelta dell'anonimità nell'*Eneide* significa ritornare a Omero e non seguire Ennio, che aveva invece iniziato gli *Annales* con un riferimento alla propria persona, su esempio di Esiodo e Callimaco (cfr. Hardie 1993, 102-103).

⁶⁵ Sul passo cfr. in particolare Hardie 1986, 33-51; Schiesaro 1997, 81-84 (contro l'interpretazione di Thomas 1988, II, 252-253, che riduce le due alternative all'opposizione tra le *Bucoliche* e le *Georgiche*); Gale 2000, 8-11; Nelis 2004, 76-78; Pieri 2011, 150-151; vedi anche §1.3.2. Schiesaro 1997, 83 nota che solo alcuni degli argomenti elencati ai versi 477-482 – precisamente le stelle (477 *caelique uias et sidera*) e le eclissi (478 *defectus solis uarios lunaeque labores*) – trova corrispettivo nelle *Georgiche*, mentre tutti sono trattati nel *De rerum natura*.

⁶⁶ Così già Demodoco (*Od.* 8.488 ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων), del cui modello Hardie 1986, 57-58 discute assieme a quello di Femio.

⁶⁷ Casali 2022, 143.

⁶⁸ È l'interpretazione di Philip Hardie (*per litt.* in Casali 2022, 143 n. 36, in linea con l'interpretazione di Hardie 1986).

D'altro canto, *georg.* 2.475-482 si colloca in una più ampia sezione di transizione del poema, che conduce dalla fine del secondo libro all'inizio del terzo, in cui Virgilio dichiara un'altra aspirazione: celebrare Augusto con la voce dell'epica. La polarità tra queste due ambizioni – poesia scientifica e poesia epico-celebrativa – si riflette, come è stato notato, nell'accostamento tra il canto di Iopa e il successivo canto di Enea, nel secondo e terzo libro del poema. È questo un altro dei rapporti significativi che il canto di Iopa intrattiene con il contesto circostante, assieme alla contiguità dialettica con l'eros, a cui abbiamo accennato prima (§7.2). Anche questo accostamento, naturalmente, è interpretabile in diversi modi⁶⁹.

Il centro delle *Georgiche* è un punto nevralgico dell'opera virgiliana che guarda contemporaneamente indietro, alle *Bucoliche*, e avanti, verso il futuro poema epico⁷⁰. In scala ridotta, questo doppio sguardo caratterizza anche il canto di Iopa, che, come abbiamo visto, allude a tutte e tre le opere virgiliane: non solo alle *Georgiche*, ma anche alle *Bucoliche*, in particolare alla sesta ecloga, e alla stessa *Eneide*, anticipando l'episodio di Palinuro nel terzo libro (che fa parte dal canto di Enea) e prefigurando il discorso di Anchise nel sesto. Nel canto di Iopa si può riconoscere un caso esemplare di *mise en abyme*, in cui la sequenza *abymée* si identifica *verbalmente* con i contenuti dell'intera opera virgiliana, che vi si riflette⁷¹. Più precisamente, si tratta di una *mise en abyme* 'retro-prospettiva'⁷², che guarda contemporaneamente indietro, alle due opere precedenti, e avanti, a luoghi dell'*Eneide* che il lettore non ha ancora incontrato. Raffigurato con i tratti idealizzati di Apollo citaredo, il *crinitus* Iopa canta con la cetra d'oro e riscuote l'applauso di un pubblico entusiasta (747)⁷³. Nuovo Demodoco, nuovo Orfeo, e nuovo Lucrezio, prototipo ideale del cantore omerico e al contempo poeta dotto alessandrino, Iopa riesce nel prodigioso compromesso di cantare anche una replica in miniatura dell'opera virgiliana

⁶⁹ Henry 1873, 850, ad esempio, insiste sul contrasto; Hardie 1986, 64-66 invece sulla continuità, leggendo il canto di Iopa come un'*ouverture* filosofica al successivo canto di Enea e a tutto il poema. Brown 1990a considera la tensione oppositiva tra le due opzioni di *georg.* 2.475-494 in rapporto al contrasto tra il canto di Iopa e quello di Enea.

⁷⁰ Nelis 2004. Vedi §5.1.

⁷¹ Sul concetto di *mise en abyme* (il conio del termine si deve a Gide) rimando al fondamentale studio di Dällenbach 1977. Tra i tipici segnali di analogia tra *récit* e *récit spéculaire* c'è appunto la «reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit à l'intérieur du segment réflexif» (p. 65).

⁷² Sul concetto cfr. Dällenbach 1977, 83 («rétro-prospective»).

⁷³ Sui tratti apollinei di Iopa cfr. Hardie 1986, 57. La clausola *crinitus Iopas* (1.740) si rispecchia in *crinitus Apollo* (9.638; vedi §5.3 n. 66). Sull'autorappresentazione dei poeti nella letteratura latina fino a Ovidio, cfr. La Penna 1995a, che nota come nelle tre opere virgiliane il verbo caratteristico dell'atto poetico sia *canere*; «[n]ell'opera che emula Omero, non c'è nessuno spazio dove il poeta possa presentarsi intento a scrivere» (ivi, 144). Possiamo accostare anche *canit* di *Aen.* 1.742.

CONCLUSIONI

È una caratteristica di molti poeti quella di ritornare costantemente, ripetutamente, ossessivamente su quanto già scritto. Per gli autori moderni e contemporanei disponiamo spesso delle loro carte rivelatrici, piene di correzioni, varianti e ripensamenti; talvolta anche delle loro dichiarazioni, come nel caso di T. S. Eliot, che parlando dei poeti in generale parlava senz'altro, prima di tutto, di sé stesso:

any poet, even the greatest, will tend to use his own impressions over and over again. It is by no means a matter of poverty of inspiration. Every man who writes poetry has a certain number of impressions and emotions which are particularly important to him. Every man who writes poetry will be inclined to seek endlessly for a final expression of these, and will be dissatisfied with his expressions and will want to employ the initial feeling, the original image or rhythm, once more in order to satisfy himself.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare². Di Virgilio non restano né le carte né le dichiarazioni, anche se ciò che riferisce la tradizione biografica sul suo modo di comporre, lento, incontentabile, fatto di continue revisioni, è senz'altro, se non vero, del tutto verosimile³. Resta però ciò che più conta: i testi.

Come abbiamo visto nei vari capitoli di questo lavoro, l'opera virgiliana allude continuamente a sé stessa, ripensa i suoi esiti anteriori, si commenta, talvolta si corregge, e nel fare tutto questo apre nuove prospettive di senso. Assomiglia, per certi aspetti, a Enea durante l'ultima notte di Troia, quando ripercorre a ritroso il cammino della fuga e contemporaneamente ripete le *Georgiche*. È un'opera che va avanti – che deve andare avanti – ma che esita ripetutamente e ripetutamente torna indietro. Anche per questo, è un'opera in continuo movimento, che invita ad adottare, come abbiamo provato a fare, una prospettiva di lettura bifronte, cioè a guardare sempre avanti e contemporaneamente indietro, nelle due direzioni a cui tende.

Un esito fondamentale di questa doppia dinamica, come abbiamo visto nel primo capitolo, è la costruzione di un unico spazio testuale che accomuna le tre opere virgiliane. *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* dialogano fra loro e in parte continuano l'una nell'altra. Quest'ultimo aspetto è particolarmente visibile nel caso delle prime due opere, accorpate dall'autocitazione che pone il sigillo al poema didascalico ma anche, retrospettivamente, all'opera precedente (§1.1); e comunicanti attraverso un confine permeabile, quale si rivela essere quello che separa la fine della decima ecloga dal proemio delle *Georgiche* (§1.3). La fine delle *Georgiche* e l'inizio dell'*Eneide* non continuano invece l'una nell'altro, ma cercano effetti di prossimità, alludendo a episodi contigui dello stesso modello, l'*Odissea* (§2.1), e stabilendo connessioni verbali esclusive (§§2.1.1-5; 6.1.1). La continuità fra le tre opere è invece segnalata da alcune figure liquide

¹ Eliot 1928, 255 [= 2015, 386]. La citazione prosegue quella riportata nell'introduzione (n. 7).

² Giusto un altro esempio: «Coerente e tipico, in Zanzotto, è ... il modo in cui il poeta ritorna sui suoi passi, correggendo se stesso e i suoi testi a distanza di anni, rimettendoli a fuoco, a volte smentendoli: è una dinamica, quella della palinodia, ben nota agli esperti della sua produzione poetica, che hanno parlato, per alcune fasi, di "acrimonia revisionista"» (Giancotti 2016⁴, 8).

³ VSD 22, con particolare riferimento alle *Georgiche*: *cum georgica scriberet, traditur cotidie meditados mane plurimos uersus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere*.

che appaiono in punti strategici dei testi: la ninfa Aretusa, il fiume Mincio e l'Eufrate, protagonisti di altrettanti racconti che si dipanano, in tre tappe, attraverso le tre opere. Modificando i propri connotati al passare da un testo all'altro, dall'universo bucolico a quello epico, queste tre figure ricorsive accompagnano l'evoluzione del progetto poetico virgiliano nel segno della continuità e del mutamento⁴.

Esaminare l'anatomia di alcuni personaggi ci ha spinti a riflettere su altri aspetti del rapporto tra le opere. Analizzando la costituzione testuale di Enea abbiamo osservato che la prima esade dell'*Eneide* caratterizza il suo protagonista come Orfeo, richiamando ripetutamente l'epillio georgico; una lettura sistematica e dinamica di queste allusioni, che ne evidenzia cioè i rapporti reciproci secondo lo sviluppo della trama, permette di cogliere alcune implicazioni importanti per l'ideologia che informa il poema (§2.2). Ad esempio, il fatto che Anchise 'sottrae' a Creusa il ruolo intertestuale di Euridice, che pure inizialmente le appartiene; e che Enea, nella catabasi del sesto libro, si dimostra un Orfeo che scende agli inferi non per riavere la donna amata ma per riabbracciare l'ombra del padre defunto. Già il secondo libro rivela un paradosso fondamentale: Enea somiglia a Orfeo anche nel preciso momento in cui inverte il suo gesto più caratteristico: quando *non* si volta indietro, e proprio per questo perde Creusa. D'altra parte, il primo libro del poema presenta Enea anche come un secondo Aristeo (§2.1). Leggendo il primo libro dell'*Eneide* si ha più volte l'impressione di trovarsi *ancora* nel quarto libro delle *Georgiche*, con Enea nei panni di un eroe in difficoltà, bisognoso di aiuto e che ignora molti aspetti della realtà che lo circonda. Le figure di Orfeo e di Aristeo, che le *Georgiche* presentano come paradigmi opposti e complementari, diventano quindi parte integrante di un personaggio più 'ampio', complesso e contraddittorio, che sussume queste e molte altre esperienze anteriori. Affioramenti episodici delle *Bucoliche* nei primi due libri del poema segnalano inoltre alcuni momenti di miopia dell'eroe epico (§2.3): l'inganno di Sinone e del cavallo di legno, nel racconto del secondo libro; l'incontro con la madre, che l'eroe inizialmente non riconosce e alla quale poi si rivolge come un amante deluso; e l'incontro con Didone, che Enea celebra con le stesse parole che un cantore bucolico aveva riservato a Dafni, il giovane eroe benefattore del mondo pastorale morto prematuramente per amore. In questo modo, Enea anticipa il destino della sua benefattrice (§§2.3.2; 3.2).

Altre volte, seguire la pista di un'allusione ha portato a stabilire connessioni del tutto impreviste, che coinvolgono l'interpretazione di interi passi ed episodi. Per esempio, a ipotizzare che un'anonima contadina che canta e tesse nel primo libro delle *Georgiche* si possa identificare con la maga che canta e tesse senza fine – da sempre, forse da *prima* – nei boschi del Circeo (§4). Oppure a riconoscere in Didone il profilo di Ero (e viceversa in Enea quello di un anti-Leandro), e dunque a considerare la storia di Ero e Leandro come un possibile paradigma che soggiace a tutta la storia d'amore con Enea (§3.1). Nel quarto libro dell'*Eneide*, inoltre, abbiamo ricostruito la presenza di un palinsesto 'tragico' e tragicamente

⁴ Alludendo a sé stessa con tanta insistenza, l'opera virgiliana esibisce, in certi casi, il rapporto con i testi che presuppone. *Quoque* può così indicare un'aggiunta rispetto a quanto già scritto (e detto) nelle *Bucoliche* (§2.3.1); *iterum* e *bis* la ripetizione di una sequenza delle *Georgiche* (§§2.2.1, 2.2.4); *nunc* e *iam* l'episodio finale – e dunque la realizzazione – di un racconto progressivo (§§1.4.1, 1.4.3). Sono segnali ben noti a chiunque legga la poesia latina, ma che meritano di essere valorizzati anche per ciò che significano, nello specifico, all'interno dell'opera virgiliana.

ingannevole: l'ottava ecloga, che da un lato prefigura il suicidio per amore di Didone, dall'altro contribuisce a costruire il significato illusorio di un rito magico che inganna la sorella Anna non meno che i lettori (§3.3).

Nel quinto capitolo abbiamo osservato che lo scontro tra Numano Remulo e Ascanio oppone frammenti tratti dalle *Bucoliche*, dalle *Georgiche* e dall'*Eneide* stessa in una sorta di amebeo epico, arbitrato da Giove e Apollo, e che questo contrasto drammatizza alcune tensioni fondamentali che innervano l'opera virgiliana. Più precisamente, questo episodio rappresenta, sul campo di battaglia, un conflitto i cui esiti sono incarnati, nella forma di un compromesso fragile, se non impossibile, al centro, strutturale e ideologico, delle *Georgiche*. La predilezione di Ascanio per gli intertesti bucolici e georgici, d'altra parte, è coerente con il suo statuto di eroe giovane, non ancora adulto, che l'*Eneide* blocca per sempre alle soglie dell'epica.

Tutti questi casi spingono a riflettere sulla dimensione temporale dei testi in dialogo reciproco e sulla direzionalità delle allusioni. La carriera poetica di Virgilio suggerisce di leggere le tre opere nella loro successione compositiva; quest'ordine di lettura permette di cogliere alcune dinamiche fondamentali, come quelle di continuazione e di prosecuzione che abbiamo più volte rilevato⁵. Ma affiancare a quest'ordine altri sentieri di lettura permette di coglierne altre. Non solo perché, in linea teorica, un lettore può leggere per prima una qualsiasi delle tre opere e immaginare che a questa alludano le altre due⁶; e non solo perché il lettore 'esperto' è invitato a rileggerle tutte e tre a prescindere dal loro ordine compositivo; ma anche perché in questo modo si possono valorizzare i rapporti tra le storie che le tre opere raccontano, la cui cronologia interna non coincide con l'ordine di composizione. Abbiamo detto più volte che l'*Eneide*, l'opera scritta per ultima, si pone come un antecedente storico del 'presente' delle *Georgiche* e delle *Bucoliche*; considerazioni analoghe valgono per singole sezioni e singole storie narrate nelle tre opere.

Coerentemente con questa osservazione, le allusioni invitano a riflettere sulla possibilità che un personaggio si appropri consapevolmente di una certa storia, ossia di un certo testo. Un caso particolarmente interessante è quello di Enea, che conosce bene la storia di Orfeo e utilizza il suo esempio per convincere la Sibilla a farlo scendere agli inferi, dove in effetti incontrerà il suo mitico predecessore (§2.2.4). Di qui l'invito a ipotizzare che l'associazione tra Enea e Orfeo sia ricercata non solo dal narratore dell'*Eneide*, in diversi momenti della prima esade (§§2.2.2-4), ma anche da Enea stesso, mentre rivive, come narratore secondario, l'esperienza traumatica dell'ultima notte di Troia, in cui ha perduto, anche per sua colpa, Creusa-Euridice (§2.2.1). Viceversa, abbiamo ad esempio osservato che Didone non può conoscere l'esempio di Ero, che vive – e muore – dopo di lei (§3.1); o che Enea prefigura la morte di Didone parlando come un pastore delle *Bucoliche*, ignorando evidentemente le implicazioni profonde di ciò che dice (§2.3.2). In questi casi, i personaggi prefigurano vicende future, ma testualmente passate, con evidenti effetti di ironia drammatica.

Le similitudini, di cui abbiamo discusso nel sesto capitolo, sono un altro importante mezzo di caratterizzazione dei personaggi. Abbiamo visto ad esempio che il primo libro assimila i Cartaginesi ad api

⁵ Vedi §§1.2.2; 1.4; 2.1.2; 6.1.2; 6.2.2.

⁶ Cfr. Fowler 1997, 26-28 [= 2000, 129-130].

– e implicitamente Didone alla loro ‘ape regina’ – e il dodicesimo libro associa Turno a un toro innamorato. Ma le similitudini sono anche momenti privilegiati per riflettere in termini più generali sul rapporto tra le *Georgiche* e l'*Eneide*. Le due opere stanno tra loro, letteralmente, come i due poli e mondi di una similitudine; frammentato e miniaturizzato in tanti paragoni, il poema didascalico diventa un *comparatum* diffuso del poema epico. Il percorso dell'opera virgiliana si può del resto descrivere come la vicenda di un allargamento progressivo dell'orizzonte poetico, spaziale e temporale, dal microcosmo bucolico al cosmo epico, fatto di incontri e confronti con termini di grandezza e complessità crescenti, fin dal momento in cui Tiro, nella prima ecloga, scopre che Roma, la grande capitale del mondo, non assomiglia affatto alla piccola capitale del suo piccolo mondo pastorale. In quanto opera universale, che ha l'ambizione di abbracciare il cosmo, l'*Eneide* sussume anche i più piccoli mondi che la precedono, cioè le *Georgiche* e le *Bucoliche*. Uno degli aspetti più sorprendenti di questo rapporto è che le tre opere dialogano tra loro proprio come dialogano tra loro i modelli greci che ne hanno ispirato la scrittura. *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* stanno in relazione reciproca come le opere di Teocrito, Esiodo e Omero (e non solo, naturalmente). Considerata nel suo insieme, l'opera virgiliana non solo riscrive una parte fondamentale del canone greco, ma ne riproduce anche il sistema di relazioni.

In quanto allusioni particolarmente estese alle *Georgiche*, le similitudini offrono anche l'occasione per osservare da vicino *come* Virgilio riscrive sé stesso. Spesso, come abbiamo visto, introduce variazioni, a volte minime ma non meno rivelatrici, talvolta necessarie per ragioni di contesto, talvolta guidate da preferenze di stile (§6.3). Per certi aspetti, Virgilio guarda all'opera precedente come a un avatesto di quella successiva, che continua a perfezionare. Anche in questo, l'opera virgiliana si dimostra in continuo movimento. In diversi altri casi, e non solo nelle similitudini, abbiamo però osservato che la lettera del testo si ripete mentre il suo significato cambia oppure acquista nuove valenze⁷. Un'impressione che se ne ricava è che la parola ripetuta non resti mai davvero soltanto sé stessa. Anche per queste ragioni, la categoria di ‘ripetizione’ si rivela inadeguata, o quanto meno insufficiente: la riscrittura non coincide mai con l'iterazione inerte di quanto già scritto, ma è l'esito di un processo dinamico che modifica, trasforma, corregge.

Uno tra i momenti più emblematici in cui l'opera virgiliana riflette sé stessa e su sé stessa è il canto di Iopa (§7). Alla fine del primo libro del poema, il cantore cartaginese è portavoce di una tradizione che discende da Omero, riletto attraverso la tradizione successiva, e al contempo raccoglie l'eredità testuale di Climene, cioè del suo canto nelle *Georgiche*, a cui è legato da un rapporto genealogico attraverso il magistero di Atlante, figlio di Climene. Al cospetto di Enea e Didone, Iopa esegue un canto in cui allude a tutte e tre le opere virgiliane, e al contempo le prefigura. Cita con particolare evidenza le *Georgiche*, mostrando di aver percorso fino in fondo una strada che Virgilio ha ipotizzato ma ‘non preso’ nell'opera precedente. Nel canto di Iopa si può dunque cogliere una *mise en abyme* di ciò che l'intera opera virgiliana effettivamente è, ma anche di ciò che avrebbe potuto essere; non meno di quanto Iopa sia al contempo una figura del poeta che Virgilio è, nell'*Eneide*, e insieme del poeta che avrebbe potuto essere.

⁷ Qualcuno tra gli esempi che abbiamo incontrato: *exuiuae* ed *effigies* (§3.3); *lustrare* (§6.3); *labores* (§7.1).

BIBLIOGRAFIA

- Adler 2003 = E. Adler, *Vergil's Empire. Political Thought in the Aeneid*, Lanham (MD).
- Agosti 2019 = G. Agosti, 'Modelli latini per poemi greci? Sulla possibile influenza di autori latini sulla poesia epica tardoantica', in A. Garcea, M. Rosellini, L. Silvano (edd.), *Latin in Byzantium I. Late Antiquity and Beyond*, Turnhout: 313-331.
- Albis 1993 = R. V. Albis, 'Aeneid 2.57-59: The Ennian Background', «HSPH» 95: 319-322.
- Albrecht 1881 = E. Albrecht, 'Wiederholte Verse und Vertheile bei Vergil', «Hermes» 16.3: 393-444.
- Anderson 1968 = W. S. Anderson, 'Pastor Aeneas: On Pastoral Themes in the Aeneid', «TAPA» 99: 1-17.
- Anderson 1982 = W. S. Anderson, 'The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*', in Warden 1982: 25-50.
- Aresi 2017 = L. Aresi, *Nel giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg.
- Aresi 2021 = L. Aresi, 'The hidden seduction', «Vergilius» 67: 161-182.
- Armstrong 2006 = R. Armstrong, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phedra in Latin Poetry*, Oxford.
- Armstrong 2019 = R. Armstrong, *Vergil's Green Thoughts. Plants, Humans, and the Divine*, Oxford.
- Arnott 2007 = W. G. Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z*, London/New York.
- Arrigoni 1984 = G. Arrigoni, 'Cibele', in *EVI*: 770b-774a.
- Arrigoni 1984 = G. Arrigoni, 'Climene', in *EVI*: 825b-826b.
- Austin 1955 = R. G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos* liber quartus, Oxford [rist. corr. 1966].
- Austin 1964 = R. G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos* liber secundus, Oxford.
- Austin 1971 = R. G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos* liber primus, Oxford.
- Austin 1977 = R. G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos* liber sextus, Oxford.
- Axelson 1960 = B. Axelson, 'Lygdamus und Ovid. Zur Methodik der literarischen Prioritätsbestimmung', «Eranos» 58: 92-111.
- Bailey 1947 = C. Bailey (ed.), Titi Lucreti Cari *De rerum natura* libri sex, ed. with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary, 3 voll. (I: Prolegomena, Text and Critical Apparatus, Translation; II: Commentary, Books I-III; III: Commentary, Books IV-VI, Addenda, Indexes, Bibliography), Oxford [rist. 2015].
- Baraz 2009 = Y. Baraz, 'Euripides' Corinthian princess in the Aeneid', «CPh» 104.3 (2009): 317-330.
- Barchiesi 1980 = A. Barchiesi (ed.), Virgilio, *Georgiche*, intr. di G. B. Conte, Milano [rist. 1989].
- Barchiesi 1981 = A. Barchiesi, 'Lecture e trasformazioni di un mito arateo (Cic. *Arat.* XVII Tr.; Verg. *georg.* 2, 473 sg.)', «MD» 6: 181-187.
- Barchiesi 1984 = A. Barchiesi, 'Ciclopi', in *EVI*: 778a-779a.
- Barchiesi 1986 = A. Barchiesi, 'Problemi d'interpretazione in Ovidio. Continuità delle storie, continuazione dei testi', «MD» 16: 77-107 [= Id. 2001: 9-28 'Continuities']
- Barchiesi 1994a = A. Barchiesi, *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Roma/Bari.
- Barchiesi 1994b = A. Barchiesi, 'Rappresentazione del dolore e interpretazione nell'Eneide', «A&A» 40: 109-124.
- Barchiesi 1996 = A. Barchiesi, rec. a Kenney 1996, «BMCRev» 1996.12.01.
- Barchiesi 1997 = A. Barchiesi, 'Virgilian Narrative: Ecphrasis', in Martindale 1997: 271-281.
- Barchiesi 2001 = A. Barchiesi, *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, ed. and transl. by M. Fox and S. Marchesi, London.
- Barchiesi 2021 = A. Barchiesi, 'A Night in Cyprus (Verg. *Aen.* 1.657-697)', in Prodi, Vecchiato 2021: 447-455.

- Barchiesi, Hardie 2024 = A. Barchiesi, P. Hardie (edd.), *A Commentary on Ovid's Metamorphoses*, vol. 3, Books 13-15 and Indices, Cambridge.
- Barchiesi, Kenney, Reed 2024 = A. Barchiesi, E. J. Kenney, J. D. Reed (edd.), *A Commentary on Ovid's Metamorphoses*, vol. 2 (Books 7-12), Cambridge.
- Barchiesi, Rosati 2024 = A. Barchiesi, G. Rosati (edd.), *A Commentary on Ovid's Metamorphoses*, vol. 1 (General Introduction and Books 1-6), Cambridge.
- Bardon, Verdière 1971 = H. Bardon, R. Verdière (edd.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Leiden.
- Basto 1982 = R. Basto, 'The Grazing of Circe's Shore: A Note on *Aeneid* 7.10', «CW» 76: 42-43.
- Basto 1984 = R. G. Basto, 'The Swords of *Aeneid* 4', «AJPh» 105.3: 333-338.
- Battistella 2010 = C. Battistella, 'Un modello epico per il primo amore di Apollo (Ov. *Met.* 1.441-567 e Verg. *Aen.* 9.590-663', «Vergilius» 56: 19-25.
- Beck 2023 = D. Beck, *The Stories of Similes in Greek and Roman Epic*, Cambridge.
- Beekes, van Beek 2010 = R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, with the assistance of L. van Beek, 2 voll., Leiden/Boston.
- Bellandi 2004 = F. Bellandi, 'La forgiatura delle spade e l'uccisione dei buoi da lavoro in Arato (e *Aratea* latini) e in Virgilio', «Paideia» 59: 25-37.
- Bernardi Perini 2001 = G. Bernardi Perini, *Il Mincio in Arcadia. Scritti di filologia e letteratura latina*, a cura di A. Cavarzere e E. Pianezzola, Bologna.
- Bernardi Perini 2001a = G. Bernardi Perini, 'Il Mincio in Arcadia', in Bernardi Perini 2001: 207-223 [= *Nel bimillenario della morte di Virgilio*, Mantova, 1983: 51-72].
- Bernardi Perini 2002 = G. Bernardi Perini, 'La *bucula* disperata (Verg. *eccl.* 8, 85-89)', «Paideia» 57: 24-33.
- Berres 1982 = T. Berres, *Die Entstehung der Aeneis*, Wiesbaden.
- Berti 2021-2022 = E. Berti, 'Poeta uariat, librarii iterant: su una tipologia di errori nella tradizione del testo di Virgilio', «MD» 87 (2021): 27-130; 88 (2022): 185-219 [Appendice].
- Berti 2024 = E. Berti, 'Quis fuit alter? Arato nella terza ecloga di Virgilio', «Aevum(ant)» n.s. 24: 233-262.
- Bessone 2020 = F. Bessone, 'L'illusione del lettore. Aretusa e i suoi racconti in Ovidio, *Metamorfosi* 5', «Dictynna» 17.
- Bessone 2024 = F. Bessone, 'Didone, la 'fortuna' e l'*Edipo a Colono*: imparare il dolore, insegnare il dolore (nota a *Aen.* 4, 433-434)', «MD» 93: 147-160.
- Bettini 1972 = M. Bettini, 'Corydon Corydon', «SCO» 21: 261-276.
- Bettini 1981 = M. Bettini, 'La follia di Aristeo. Morfologia e struttura della vicenda virgiliana al quarto libro delle *Georgiche*', «MD» 6: 71-90.
- Bettini 1986 = M. Bettini, *Antropologia e cultura romana: parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma.
- Bettini 2005 = M. Bettini, 'Un'identità 'troppo compiuta': Troiani, Latini, Romani e *Iulii* nell'*Eneide*', «MD» 55: 77-102.
- Bettini, Franco 2010 = M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- Bettini, Lentano 2013 = M. Bettini, M. Lentano, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- Bing 2025 = P. Bing, 'Métallurgie/Metallurgy', in Guez, Klein, Peigney, Prioux 2025: 986b-996b.
- Biotti 2022² = A. Biotti (ed.), Publio Virgilio Marone, *Georgiche. Libro IV*, Bologna [1994¹].
- Blasucci 2021 = L. Blasucci (ed.), Giacomo Leopardi, *Canti*, vol. 2, Parma.
- Bocciolini Palagi 1990 = L. Bocciolini Palagi, 'Enea come Orfeo', «Maia» n.s. 42.2: 133-150.
- Bömer 1969-1986 = F. Bömer (ed.), P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 7 voll. (I: Buch I-III [1969]; II: Buch IV-V [1976]; III: Buch VI-VII [1976]; IV: Buch VIII-IX [1977]; V: X-XI [1980]; VI: Buch XII-XIII [1982]; VII: Buch XIV-XV [1986]), Heidelberg.
- Bömer 1974 = F. Bömer, 'Der Kampf der Stiere', «Gymnasium» 81.6: 503-513.
- Bonanno 1987 = A. Bonanno (ed.), *Laurea Corona. Studies in Honour of Edward Coleiro*, Amsterdam.

- Bonaria 1987 = M. Bonaria, 'Licoride', in *EV* III: 216a-b.
- Bondì 1984 = S. F. Bondì, 'Byrsa', in *EV* I: 588a-b.
- Bornmann 1968 = F. Bornmann (ed.), *Callimachi Hymnus in Dianam*, Firenze.
- Bottari, Casarsa, Cristante, Fernandelli 2011 = F. Bottari, L. Casarsa, L. Cristante, M. Fernandelli (edd.), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, Trieste.
- Bowersock 1971 = G. W. Bowersock, 'A Date in the Eighth Eclogue', «HSPH» 75: 73-80.
- Bowersock 1978 = G. W. Bowersock, 'The Addressee of the Eighth Eclogue: A Response', «HSPH» 82: 201-202.
- Bowie 1998 = A. Bowie, 'Exuuias effigiemque: Dido, Aeneas and the body as sign', in D. Montserrat (ed.), *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, London/New York: 57-79.
- Bowie 2013 = A. M. Bowie (ed.), *Homer, Odyssey, Books XIII and XIV*, Cambridge.
- Braccini, Macrì 2018 = T. Braccini, S. Macrì (ed.), Antonino Liberale, *Le metamorfosi*, Milano.
- Breen 1986 = C. C. Breen, 'The shield of Turnus, the swordbelt of Pallas, and the wolf. *Aeneid* 7.798-92, 9.59-66, 10.497-99', «Vergilius» 32: 63-71.
- Briggs 1979 = W. W. Briggs Jr., 'Eurydice, Venus, and Creusa: A note on Structure in Virgil', «Vergilius» 25: 43-45.
- Briggs 1980 = W. W. Briggs Jr., *Narrative and Similes from the Georgics in the Aeneid*, Leiden, 1980.
- Briggs 1981-1982 = W. W. Briggs Jr., 'Lines Repeated from the *Georgics* in the *Aeneid*', «CJ» 77.2: 130-147.
- Briggs 1988 = W. W. Briggs Jr., 'ripetizioni' in *EV* IV: 505a-506b.
- Briggs 1992 = W. W. Briggs Jr., 'The Similes of *Aeneid* 5', in R. M. Wilhelm, H. Jones (edd.), *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*, Detroit: 157-166.
- Brink 1971 = C. O. Brink (ed.), *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge.
- Brown 1990 = R. D. Brown, 'The Homeric Background to a Vergilian Repetition (*Aeneid* 1.744 = 3.516)', «AJPh» 111.2: 182-186.
- Brown 1990a = R. D. Brown, 'The Structural Function of the Song of Iopas', «HSPH» 93: 315-334.
- Brown 1990b = R. D. Brown, 'The Homeric Background to a Vergilian Repetition (*Aeneid* 1.744 = 3.516)', «AJPh» 111.2: 182-186.
- Brugnoli 1983 = G. Brugnoli, 'Reges Albanorum', in *Atti del Convegno virgiliano di Brindisi nel Bimillenario della morte* (Brindisi, 15-18 ottobre 1981), Perugia: 157-190.
- Büchner 1955-1958 = K. Büchner, 'P. Vergilius Maro', in *RE* VIII A.1 (1955): 1021-1264; vol. VIII A.2 (1958): 1265-1493.
- Büchner 1963 = K. Büchner, *Virgilio*, ed. it. a cura di M. Bonaria, trad. it. di G. Cecchi, Brescia.
- Buffière 1956 = F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris.
- Burbidge 2007 = J. R. Burbidge, *Self-Allusion in Vergil's Aeneid*, Diss., Oxford.
- Busti 2021-2022 = F. Busti, *Vergini, fiori, mostri: figure di àōroi nell'epica latina augustea e flavia*, Diss., Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Busti in c.d.s. = F. Busti, 'Marcellus' Legacy: Between Syracuse and Rome'.
- Cadili 2007 = L. Cadili, 'Servio e una 'invenzione ovidiana' (Serv., ad Verg. *georg.* 1, 20; Ov. *met.* 10, 106-142)', in *Auctores nostri. Studi e testi di letteratura cristiana antica*, 4 (2006), *Interpretare e comunicare. Tradizioni di scuola nella letteratura latina tra III e IV secolo*, Bari: 23-38.
- Cairns 1989 = F. Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- Cairns, Fulkerson 2015 = D. L. Cairns, L. Fulkerson (edd.), *Emotions between Greece and Rome*, London.
- Calvi 1955 = B. Calvi (ed.), *P. Vergili Maronis Georgicon libri*, 2 voll. (I: Liber primus et secundus; II: Liber tertius et quartus), Torino.
- Campbell 1981 = M. Campbell (ed.), *A Commentary on Quintus Smyrnaeus Posthomerica XII*, Lugduni Batavorum.
- Campodonico 2024-2025 = N. Campodonico, *Virgilio vivente. La biografia di un poeta come leggenda letteraria*, Diss., Pisa, Scuola Normale Superiore.

- Cannizzaro 2021 = F. Cannizzaro, 'Dal Reno al Tevere: poetica e politica fluviale nelle *Silvae* di Stazio', in M. L. Delvigo (ed.), *Centro e periferia nella letteratura latina di Roma imperiale*, Udine: 219-234.
- Cannizzaro, Galfre 2019 = F. Cannizzaro, E. Galfre, 'Teoria e prassi dell'intratestualità latina: a proposito di una recente raccolta di saggi', «ASNP» ser. 5, 11.2: 725-735.
- Capponi 1979 = F. Capponi, *Ornithologia Latina*, Genova.
- Capponi 1984 = F. Capponi, 'caccia', in *EVI*: 589a-593a.
- Cardinali 1987 = L. Cardinali, 'Le *Origines* di Catone iniziavano con un esametro?', «SCO» 37: 205-215.
- Cardinali 1995 = L. Cardinali, 'Tradizione annalistica e versione virgiliana della figura di Amata', «Prometheus» 21.3: 256-270.
- Cardinali 2023 = L. Cardinali, 'Ancora sull'*incipit* delle *Origines* di Catone', «GIF» 75: 53-67.
- Cartault 1926 = A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide. Première Partie*, Paris.
- Carter 2002 = M. A. S. Carter, 'Vergilium Vestigare: *Aeneid* 12.587-8', «CQ» 52.2: 615-617.
- Casali 1992 = S. Casali, 'Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile: giochi ovidiani su di un topos elegiaco', «MD» 28: 85-100.
- Casali 1999 = S. Casali, 'Staring at the Pun: *Aeneid* 4.435-36 Reconsidered', «CJ» 95.2 (1999): 103-118.
- Casali 2000 = S. Casali, rec. a Putnam 1998, «CJ» 96.1 (2000): 99-101.
- Casali 2002 = rec. a Niehl 2002, «JRS» 94: 241-242.
- Casali 2006a = S. Casali, 'The making of the Shield: Inspiration and Repression in the *Aeneid*', «G&R» 53: 185-204.
- Casali 2006b = S. Casali, 'The Poet at War: Ennius on the Field in Silius's *Punica*', «Arethusa» 39.3: 569-593.
- Casali 2009 = S. Casali, 'The Theophany of Apollo in Vergil, *Aeneid* 9: Augustanism and Self-reflexivity', in L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller (edd.), *Apolline politics and poetics*, Athens: 299-327.
- Casali 2014 = S. Casali, 'Atlas', in *VE I*: 145b-146a.
- Casali 2018 = S. Casali, 'Ovidio, Virgilio e i Troiani nel Lazio (*Met.* 14, 445-608)', in P. Fedeli, G. Rosati (edd.), *Ovidio 2017: Convegno internazionale di studi ovidiani. Prospettive per il terzo millennio*, Atti del convegno internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017), Teramo: 353-176.
- Casali 2019² = S. Casali (ed.), Virgilio, *Eneide* 2, Seconda edizione riveduta e ampliata, Pisa [2017¹].
- Casali 2020 = S. Casali, 'The Kings of the Laureates: Contradictions and Points of View in Virgil's *Aeneid*', «CJ» 115 [= J. S. Clay, A. Walter (edd.), *Studies in Honor of John F. Miller*]: 283-301.
- Casali 2021 = S. Casali, 'Intertestualità autoriflessiva nei poeti ellenistici e romani', in Galasso 2021: 165-190.
- Casali 2022 = S. Casali, 'Didone come Luna', in L. Nicolini, L. Beltrami, L. Pagani (edd.), *Fly me to the Moon. La luna nell'immaginario umano*, Atti del Convegno Internazionale (Genova, 12-13 dicembre 2019), Genova: 127-146.
- Casali 2023a = S. Casali, 'Cato's *Origines* and Virgil's *Aeneid*: the war in Latium and the name of Iulus', «Maia» 75.2-3: 324-338.
- Casali 2023b = S. Casali, 'Lucretian Dido: A Stichometric Allusion', «CQ» 73.1: 472-475.
- Casali 2025 = S. Casali, 'Dido's First Curse (*A.* 4.380-387)', in A. Augoustakis, S. Frangoulidis, T. S. Thorsen (edd.), *Classical Enrichment. Greek and Latin Literature and its Reception. Studies in Honor of Stephen Harrison*, Berlin/Boston: 173-197.
- Casamento 2023 = A. Casamento, 'Come un toro respinto: fughe, ripieghi e strategie narrative per un leader in declino. A proposito di Lucan. 2, 601-609', «MD» 91: 107-134.
- Casanova 1987 = A. Casanova, 'Licoriade', in *EVI*: 216a.
- Casanova-Robin 2009 = H. Casanova-Robin (ed.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris.
- Càssola 1975 = F. Càssola (ed.), *Inni omerici*, Milano.
- Càssola 1984 = F. Càssola, 'Cartagine', in *EVI*: 680a-682b.

- Castiglioni 1947 = L. Castiglioni, *Lezioni intorno alle Georgiche di Virgilio*, Milano.
- Chantraine 1999² = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, avec un Supplément, Paris [1968¹].
- Chew 2002 = K. Chew, 'Inscius pastor: Ignorance and Aeneas' Identity in the *Aeneid*', «Latomus» 61.3: 616-627.
- Cipolla 1984 = G. Cipolla, 'Dafni', in *EV* I: 972a-973a.
- Clausen 1987 = W. Clausen, *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Clausen 1994 = W. Clausen (ed.), *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford.
- Clausen 2002 = W. Clausen, *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology*, Leipzig.
- Clauss 1988 = J. J. Clauss, 'Vergil and the Euphrates Revisited', «AJPh» 109.3: 309-320.
- Clauss 2002 = J. J. Clauss, 'Large and Illyrical Waters in Vergil's Eighth *Eclogue*', «Hermathena» 173/174: 165-173.
- Coleman 1977 = R. Coleman (ed.), *Virgil, Eclogues*, Cambridge.
- Colonna 1947 = A. Colonna, 'Un antico epillio di Ero e Leandro', «SIFC» 22: 231-239.
- Conington, Nettleship 1881-1884⁴ = J. Conington, H. Nettleship (edd.), *The Works of Virgil*, 3 voll. (I: *Eclogues* and *Georgics* [1881]; II: *Aen.* 1-6 [1884]; III: *Aen.* 7-12 [1884]), London [1858-1871¹].
- Connors 1992 = C. Connors, 'Seeing Cypresses in Virgil', «CJ» 88.1 (1992): 1-17.
- Conte 1974¹ = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino [1985²].
- Conte 1976 = G. B. Conte, 'Proemi al mezzo', «RCCM» 18 [= *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*]: 263-273 [= Conte 1980¹: 122-136; Conte 1984²: 122-133; F. Dunn, T. Cole (edd.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge 1992: 147-160 'Proems in the Middle'; Conte 2007: 219-231].
- Conte 1980¹ = G. B. Conte, *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino [1984²].
- Conte 1991¹ = G. B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano [2012²].
- Conte 1991^a = G. B. Conte, 'Insegnamenti per un lettore sublime. Forma del testo e forma del destinatario nel *De rerum natura* di Lucrezio', in Conte 1991¹: 5-63.
- Conte 2002 = G. B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino.
- Conte 2002a = G. B. Conte, 'Anatomia di uno stile: l'enallage e il nuovo sublime', in Id. 2002: 5-63.
- Conte 2002b = G. B. Conte, 'Aristeo, Orfeo e le *Georgiche*: una seconda volta', in Id. 2002: 65-89 [= «SCO» 46.1 (1998): 103-136].
- Conte 2002c = G. B. Conte, 'Il paradosso virgiliano: un'epica drammatica e sentimentale', in Id. 2002: 91-124 [= Virgilio, *Eneide*, trad. di M. Ramous, introd. di G. B. Conte, comm. di G. Baldo, Venezia, 1998: 9-55].
- Conte 2002d = G. B. Conte, 'Fra stilistica e critica del testo: *Eneide* 10, 24', Conte 2002: 139-145 [= 'Fra ripetizione e imitazione: Virgilio, *Eneide*, 10, 24', «RFIC» 111 (1983): 150-157].
- Conte 2007 = G. B. Conte, *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, ed. by S. J. Harrison, transl. by E. Fantham and G. W. Most, Oxford/New York.
- Conte 2013 = G. B. Conte (ed.), P. Vergilius Maro, *Georgica*, Berlin/Boston.
- Conte 2016a = G. B. Conte, *Marginalia: Note critiche all'edizione teubneriana di Virgilio*, Pisa.
- Conte 2016b = G. B. Conte, *Critical notes on Virgil: editing the Teubner text of the Georgics and the Aeneid*, Berlin/Boston.
- Conte 2018a = G. B. Conte, 'Una discussione aporetica. A proposito di *Aen.* 4, 436', «MD» 81: 201-205 [= Id. 2020: 113-118; 2021: 82-85].
- Conte 2018b = G. B. Conte, 'Un marchio di stile virgiliano: la coordinazione sintattica nell'*Eneide*', «MD» 80: 99-119.
- Conte 2019² = G. B. Conte (ed.), P. Vergilius Maro, *Aeneis*, Berlin/Boston [2009¹].
- Conte 2020 = G. B. Conte, *Parerga virgiliani. Critica del testo e dello stile*, Pisa.
- Conte 2021 = G. B. Conte, *Virgilian Parerga. Textual Criticism and Stylistic Analysis*, Berlin/Boston.
- Contini 1947 = G. Contini, 'Implicazioni leopardiane', «Letteratura» 33: 102-109 [= Id. 1970: 41-52].

- Contini 1970 = G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino.
- Conway 1935 = R. S. Conway (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Primus*, Cambridge.
- Coolidge 1965 = J. S. Coolidge, 'Great things and small. The Virgilian progression', «Comparative Literature» 17: 1-23.
- Coppola 1998 = A. Coppola, 'Asinio Pollione poeta. Nota a Verg. ecl. 8, 6-10', «RFIC» 126: 170-174.
- Cordier 1939 = A. Cordier, *L'allitération latine : le procédé dans l'Énéide de Virgile*, Paris.
- Cornell 2013 = T. J. Cornell (ed.), *The Fragments of the Roman Historians*, 3 voll. (I: *Introduction*; II: *Texts and translations*; III: *Commentary*), Oxford.
- Costantini 2022 = L. Costantini, 'Dido Spellbound: Love Magic in Vergil, *Aeneid* 1', «RhM» 165: 292-299.
- Cotrozzi 2023 = A. Cotrozzi (ed.), Virgilio, *Eneide*, libro IV, Pisa.
- Courtney 1993 = E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford.
- Cozzoli 1984 = U. Cozzoli, 'Arasse', in *EV* I: 264b-266a.
- Crabbe 1978-1980 = A. M. Crabbe, 'Georgic 4 and the *Aeneid*', «PVS» 17: 10-31.
- Cucchiarelli 2000 = A. Cucchiarelli, 'fabula Galli (Ovidio, *met.* 10, 25-29)', «MD» 44: 211-215.
- Cucchiarelli 2012 = A. Cucchiarelli (ed.), Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, trad. di A. Traina, Roma.
- Cucchiarelli 2021 = A. Cucchiarelli, 'Cortesie da pastori. Pragmatica della comunicazione nelle ecloghe 3, 5 e 7 di Virgilio', «Scienze dell'antichità» 27.3: 87-102.
- Cucchiarelli 2021 = A. Cucchiarelli, 'Un punto di svolta: le *Bucoliche* di Virgilio', in Galasso 2021: 191-215.
- Cucchiarelli 2023 = A. Cucchiarelli (ed.), *A Commentary on Virgil's Eclogues*, Oxford/New York.
- Curtis 2017 = L. Curtis, 'War Music: Soundscape and Song in Vergil, *Aeneid* 9', «Vergilius» 63: 37-61.
- Cusset, Thévenaz 2025 = C. Cusset, O. Thévenaz, 'Cyclopes, Polyphème/Cyclops, Polyphemus', in Guez, Klein, Peigney, Prioux 2025: 461a-470a.
- D'Alessio 1996 = G. B. D'Alessio (ed.), Callimaco, *Inni, Epigrammi, frammenti*, 2 voll. (I: *Inni, Epigrammi, Eccl.*; II: *Aitia, Giambi, Frammenti elegiaci minori, Frammenti di sede incerta*), Milano.
- D'Anna 1992 = G. D'Anna (ed.), *Origine del popolo romano*, Milano.
- Dahlmann 1981 = H. Dahlmann, *Über Aemilius Macer*, Wiesbaden.
- Dainotti 2015 = P. Dainotti, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid*, transl. from Italian by A. Campbell, Berlin/Boston.
- Dainotti 2022 = P. Dainotti, 'L'allitterazione della solitudine' in Virgilio', «AION» 44: 1-19.
- Dainotti 2023 = P. Dainotti, 'Omnia tuta timens (Virgil, *Aeneid* 4.298): Allusion and Ambiguity', «CQ» 73.2: 933-937.
- Dällenbach 1977 = L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris.
- Davis 2020 = P. J. Davis (ed.), Valerius Flaccus: *Argonautica*, Book 7, Oxford.
- de la Cerda 1608-1617 = J. L. de la Cerda (ed.), P. Virgilio Maronis [opera] argumentis, explicationibus, notis illustrata, 3 voll. (I: *Bucolica et Georgica* [1608]; II: *priores sex libri Aeneidos* [1612]; III: *posteriores sex libri Aeneidos* [1617]), Lugduni.
- De Luigi 2011 = A. De Luigi, 'Equi ed Equicoli tra storia e archeologia', in F. Verga, *Persistenze ed evoluzione del popolamento in area centro-italica in età antica. Il caso del vicus di Nersae*, Pisa/Roma: 23-34.
- De Rosalia 1984 = A. De Rosalia, 'allitterazione', in *EV* I: 113b-116a.
- de Vaan 2008 = M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*, Leiden/Boston.
- Dell'Aversano, Grilli, Nervi 2015 = C. Dell'Aversano, A. Grilli, M. Nervi, 'La "legge di Axelson": filologia, estetica, transtestualità', «Maia» 67.3: 603-640.
- Della Corte 1984 = F. Della Corte *et al.*, 'Bucoliche', in *EV* I: 540a-582b.
- Della Corte 1986 = F. Della Corte (ed.), *Le Georgiche di Virgilio commentate e tradotte*, 2 voll. (I: libri I-II; II: libri III-IV), Genova.
- Della Corte 1988 = F. Della Corte, 'Proteo', in *EV* IV: 327b-328b.

- Di Fazio 2017 = M. Di Fazio, 'Angizia, Feronia, Marica: divinità e culti italici nell'*Eneide*', «MEFRA» 129.1: 121-137.
- Dickey, Chahoud 2010 = E. Dickey, A. Chahoud (edd.), *Colloquial and Literary Latin*, Cambridge.
- Dickie 1986 = M. Dickie, 'The Speech of Numanus Remulus (*Aeneid* 9,598-620)', in F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminars*, V, Liverpool: 165-221.
- Dingel 1997 = J. Dingel (ed.), *Kommentar zum 9. Buch der Aeneis Vergils*, Heidelberg.
- Dominik, Newlands, Gervais 2015 = W. J. Dominik, C. E. Newlands, K. Gervais (edd.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden/Boston.
- Dorcey 1992 = P. F. Dorcey, *The cult of Silvanus: a study in Roman folk religion*, Leiden.
- Du Quesnay, Woodman 2012 = I. M. Le M. Du Quesnay, T. Woodman (edd.), *Catullus: Poems, Books, Readers*, Cambridge/New York.
- Duclos 1971 = G. S. Duclos, 'Nemora inter Cresia', «CJ» 66: 193-195.
- Duke 1950 = T. T. Duke, 'Vergil. A Bit Player in the *Aeneid*?', «CJ» 45.4: 191-193.
- Dumézil 1970 = G. Dumézil, 'La lance de Laocoon (*Énéide*, II, 50-53)', in *Hommages à Marie Delcourt*, Bruxelles: 196-206.
- Dutoit 1936 = E. Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris.
- Dyson 1996 = J. T. Dyson, 'Dido the Epicurean', «ClAnt» 15.2: 203-221.
- Econimo 2021 = F. Econimo, *La parola e gli occhi. L'ekphrasis nella Tebaide di Stazio*, Pisa.
- Econimo 2022 = F. Econimo, 'Illusione e morte: effetti del Sonno nella *Tebaide*', «RCCM» 64.1: 81-99.
- Eden 1975 = P. T. Eden (ed.), *A Commentary on Virgil, Aeneid VIII*, Leiden.
- Edgeworth 1992 = R. J. Edgeworth, *The Colors of the Aeneid*, Frankfurt.
- Egan, Joyal 2004 = R. B. Egan, M. A. Joyal (edd.), *«Daimonopylai»: Essays in Classics and the Classical Tradition Presented to Edmund G. Berry*, Winnipeg (MAN.).
- Eicholz 1968 = D. E. Eichholz, 'Symbol and Contrast in the *Aeneid*', «G&R» 15.2: 105-112.
- Eliot 1928 = [T. S. Eliot], 'Poets' Borrowings', «The Times Literary Supplement» 1366 (05.04.1928): 255 [= Eliot 2015: 385-389].
- Eliot 2015 = F. Dickey, J. Formichelli, R. Schuchard (edd.), *The Complete Prose of T. S. Eliot*, III (Literature, Politics, Belief, 1927-1929), Baltimore/London.
- Ernout, Meillet 2001⁴ = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, tirage de la 4^e édition augmentée d'additions et de corrections par J. André, Paris [1932¹].
- Erren 1985-2003 = M. Erren (ed.), P. Vergilius Maro, *Georgica*, Text, Übersetzung und Kommentar, 2 voll. (I: Einleitung, Praefatio, Text und Übersetzung [1985]; II: Kommentar [2003]), Heidelberg.
- EV = *Enciclopedia Virgiliana*, diretta da F. Della Corte, 5 voll. (I: A-Da [1984]; II: De-In [1985]; III: Io-Pa [1987]; IV: Pe-S [1988]; V.1: T-Z [1990]; V.2: *Fontes*, Opere, Indici [1991]), Roma.
- Facchini Tosi 2000 = C. Facchini Tosi, *Euphonia (Virgilio, Orazio, Apuleio)*, Bologna.
- Falcone 2011 = M. J. Falcone, 'Medea e Angitia: possibili intersezioni nella cultura latina', «Aevum» 85.1: 81-98.
- Fantuzzi, Papanghelis 2006 = M. Fantuzzi, T. D. Papanghelis (edd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden.
- Faraone 1989 = C. A. Faraone, 'Clay Hardens and Wax Melts: Magical Role-Reversal in Vergil's Eighth *Eclogue*', «CPh» 84.4: 294-300.
- Farrell 1991a = J. Farrell, *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*, New York/Oxford.
- Farrell 1991b = J. Farrell, 'Asinius Pollio in Vergil *Eclogue* 8', «CPh» 86.3: 204-211.
- Farrell 1992 = J. A. Farrell, 'Literary allusion and cultural poetics in Vergil's third *Eclogue*', «Vergilius» 38: 64-71.
- Farrell 2005 = J. A. Farrell, 'Intention and intertext', «Phoenix» 59.1-2: 98-111.

- Farrell 2019 = J. Farrell, 'Virgil's Intertextual *Personae*', in Mac Góráin, Martindale 2019: 299-325.
- Farrell 2021 = J. Farrell, *Juno's Aeneid. A Battle for Heroic Identity*, Princeton/Oxford.
- Fedeli 1980 = P. Fedeli (ed.), Sesto Propertio, *Il primo libro delle Elegie*, Firenze.
- Fedeli 1985 = P. Fedeli (ed.), Propertio, *Il Libro Terzo delle Elegie*, Bari.
- Fedeli 2005 = P. Fedeli (ed.), Propertio, *Elegie. Libro II*, Cambridge.
- Fedeli 2021-2022 = P. Fedeli (ed.), Propertio, *Elegie*, 2 voll. (I: Libri I-II [2021]; II: Libri III-IV [2022]), Milano.
- Feeney 1983 = D. Feeney, 'The Taciturnity of Aeneas', «CQ» 33.1: 204-219.
- Fernandelli 1999 = M. Fernandelli, 'Sic pater Aeneas... fata renarrabat diuom: esperienza del racconto e esperienza nel racconto in *Eneide* II e III', «MD» 42: 95-112.
- Fernandelli 2002 = M. Fernandelli, 'Come sulle scene. *Eneide* 4 e la tragedia', «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica "Augusto Rostagni"» n.s. 1: 141-211.
- Fernandelli 2003 = M. Fernandelli, 'Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'*Eneide*', in L. Cristante (ed.), *Incontri triestini di filologia classica*, II ciclo, 2002-2003, Trieste: 1-54.
- Fernandelli 2012 = M. Fernandelli, *Via Latina: studi su Virgilio e sulla sua fortuna*, Trieste.
- Ferrari 2018 = F. Ferrari (ed.), Omero, *Iliade*, Milano.
- Finkmann, Behrendt, Walter 2018 = S. Finkmann, A. Behrendt, A. Walter (edd.), *Antike Erzähl- und Deutungsmuster: zwischen Exemplarität und Transformation. Festschrift für Christiane Reitz zum 65. Geburtstag*, Berlin/Boston.
- Fo, Giannotti 2012 = A. Fo (ed.), Publio Virgilio Marone, *Eneide*, note di F. Giannotti, Torino.
- Foley 1981 = H. P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York.
- Forbes Irving 1990 = P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford.
- Forbiger 1873⁴ = A. Forbiger (ed.), P. Vergili Maronis *Opera*, II (*Aeneidos* liber I-VI), Lipsiae [1837¹].
- Forero Álvarez 2016 = R. Forero Álvarez, 'Los ejercicios escolares de *Mons Claudianus* y sus modelos literarios', in L. V. Almandós Mora, R. Forero Álvarez (edd.), *Estudios filológicos en honor del profesor Enrique Barajas. Aproximaciones interdisciplinarias a la antigüedad griega y latina*, Bogotá: 337-366.
- Fowler 1997 = D. Fowler, 'On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies', «MD» 39: 13-34 [= Fowler 2000: 115-137].
- Fowler 2000 = D. Fowler, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford.
- Fowler 2000a = D. Fowler, 'First Thoughts on Closure: Problems and Prospects', in Fowler 2000: 75-122 [= «MD» 22 (1989): 75-122].
- Fraccaro 1907 = P. Fraccaro, *Studi Varroniani. De gente populi Romani libri IV*, Padova.
- Fraccaro 1910-1911 = P. Fraccaro, 'Reminiscenze catoniane in Virgilio', «Bollettino di filologia classica» 17: 160-163.
- Fraenkel 1945 = E. Fraenkel, 'Some Aspects of the Structure of *Aeneid* VII', «JRS» 35.1-2: 1-14.
- Fratantuono 2007 = L. Fratantuono, *Madness Unchained. A Reading of Virgil's Aeneid*, Lanham (MD).
- Fratantuono 2014 = L. Fratantuono, 'Hero and Leander', in *VE* II: 612-613.
- Fratantuono, Smith 2015 = L. M. Fratantuono, R. Alden Smith (edd.), Virgil, *Aeneid* 5, Leiden/Boston.
- Fratantuono, Smith 2018 = L. M. Fratantuono, R. Alden Smith (edd.), Virgil, *Aeneid* 8, Leiden/Boston.
- Fratantuono, Smith 2022 = L. M. Fratantuono, R. Alden Smith (edd.), Virgil, *Aeneid* 4, Leiden/Boston.
- Frentz 1967 = W. Frentz, *Mythologisches in Vergils Georgica*, Meisenheim am Glan.
- Freudenburg 2014 = K. Freudenburg, 'Recusatio as Political Theatre: Horace's Letter to Augustus', «JRS» 104: 105-132.
- Freudenburg 2021 = K. Freudenburg (ed.), Horace, *Satires. Book II*, Cambridge/New York.
- Fuhrer 1989 = T. Fuhrer, 'Aeneas: A Study in Character Development', «G&R» 36.1: 63-72.
- Fuhrer, Mundt, Stenger 2015 = T. Fuhrer, F. Mundt, J. Stenger (edd.), *Cityscaping: Constructing and Modelling Images of the City*, Berlin/Boston.

- Gagliardi 2017 = P. Gagliardi, 'Tua cura, Lycoris: lessico erotico e *schema Cornelianum* da Virgilio agli elegiaci nel segno di Gallo', «WS» 130: 183-200.
- Galasso 2021 = L. Galasso (ed.), *La letteratura latina in età ellenistica*, Roma.
- Gale 1991 = M. R. Gale, 'Man and Beast in Lucretius and the *Georgics*', «CQ» 61: 414-426.
- Gale 1997 = M. R. Gale, 'The Shield of Turnus (*Aeneid* 7.783-92)', «G&R» ser. 2, 44.2: 176-196.
- Gale 2000 = M. Gale, *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge.
- Gale 2003 = M. R. Gale, 'Poetry and the Backward Glance in Virgil's *Georgics* and *Aeneid*', «TAPA» 133.2: 323-352.
- Gale 2009 = M. R. Gale (ed.), Lucretius, *De Rerum Natura. Book V*, Oxford.
- Gale, Clare 2004 = M. R. Gale, R. J. Clare (edd.), *Latin Epic and Didactic Poetry: Genre, Tradition and Individuality*, Swansea/Oakville (CONN.).
- Gall 2003 = D. Gall, *Ipsius umbra Creusae. Creusa und Helena*, Stuttgart.
- Gallavotti 1993³ = C. Gallavotti (ed.), Theocritus quique feruntur Bucolici graeci, Roma [1946¹].
- Gallo, Nicastri 1991 = I. Gallo, L. Nicastri (edd.), *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli.
- Garambois-Vasquez, Vallat 2026 = F. Garambois-Vasquez, D. Vallat (edd.), *Masculin et féminin en poésie latine. Voix, stratégies, mises en scène*, Saint-Étienne.
- Gärtner 2013 = U. Gärtner, 'Περίδες, τί μοι ἄγρὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα; Das griechische Epos der Kaiserzeit und die Bezüge zur lateinischen Literatur', in P. Schubert, P. Ducrey, P. Derron (edd.), *Les Grecs héritiers des Romains*, Genève/Vandœuvres («Entretiens sur l'Antiquité Classique» 59): 87-139.
- Gasti 2006 = H. Gasti, 'Narratological aspects of Virgil's *Aeneid* 2.1-13', «AClass» 49: 113-120.
- Gasti 2010 = H. Gasti, 'Narrative self-consciousness in Virgil's *Aeneid* 3', «Dictynna» 7.
- Gaunt 1997 = D. M. Gaunt, 'The Creation-Theme in Epic Poetry', «Comparative Literature» 29.3: 213-220.
- Gee 2013 = E. Gee, *Aratus and the Astronomical Tradition*, Oxford.
- Geymonat 1993 = M. Geymonat, 'Callimachus at the End of Aeneas' Narration', «HSPH» 95: 323-331.
- Geymonat 2000 = M. Geymonat, 'Immagini letterarie e reali del paesaggio di montagna in Virgilio', «Philologus» 144.1: 81-89.
- Giancotti 2016⁴ = M. Giancotti (ed.), Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Milano [2013¹].
- Giebel 2009 = M. Giebel (ed.), Musaios, *Hero und Leander*, Frankfurt am Main/Leipzig.
- Gigante 1981 = M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, I, *Le Bucoliche*, Napoli.
- Gigante 1982 = M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, II, *Le Georgiche*, Napoli.
- Gildenhard 2012 = I. Gildenhard (ed.), Virgil, *Aeneid* 4.1-299: Latin Text, Study Questions, Commentary and Interpretative Essays, Cambridge.
- Giusti 2014 = E. Giusti, 'Virgil's Carthaginians at *Aen.* 1.430-6: Cyclopes in Bees' Clothing', «CCJ» 60: 37-58.
- Giusti 2018 = E. Giusti, *Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge.
- Giusti 2023 = E. Giusti, 'Rac(ializ)ing Dido', «PVS» 31: 53-85.
- Gladow 1921 = F. Gladow, *De Vergilio ipsius imitatore*, Diss., Greifswald.
- Gordon 1998 = P. Gordon, 'Phaeacian Dido: Lost Pleasures of an Epicurean Intertext', «ClAnt» 17: 188-211.
- Gossrau 1876² = G. G. Gossrau (ed.), Publii Virgilii Maronis *Aeneis*, Quedlinburgi [1846¹].
- Goud, Yardley 1988 = T. E. Goud, J. C. Yardley, 'Dido's Burning Effigy: *Aeneid* 4.508', «RhM» 131.3/4: 386-388.
- Gow 1952² = A. S. F. Gow (ed.), Theocritus, 2 voll. (I: Introduction, Text, and Translation; II: Commentary, Appendix, Indexes, and Plates), Cambridge [1950¹].
- Gow, Page 1968 = A. S. F. Gow, D. L. Page (ed.), *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, Cambridge.
- Gransden 1976 = K. W. Gransden (ed.), Virgil, *Aeneid, Book VIII*, Cambridge.
- Grant 1969 = J. N. Grant, 'Dido Melissa', «Phoenix» 23.4: 380-391.

- Graziosi 2002 = B. Graziosi, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge.
- Grazzini 2019 = S. Grazzini, 'Semantica di *tibicen*, *-inis*', «Vichiana» 66.1 (2019): 111-122.
- Grilli 1982 = A. Grilli, 'Lettura del terzo libro delle *Georgiche*', in Gigante 1982: 89-120.
- Grillo 2010 = L. Grillo, 'Leaving Troy and Creusa: Reflections on Aeneas' Flight', «CJ» 106.1: 43-68.
- Grotto 2020 = F. Grotto, 'Frustra mori: per l'esegesi di Verg. *Aen.* 4, 415 e Stat. *Theb.* 9, 726-727 (con una nota testuale)', «MD» 84: 173-195.
- Grotto 2023 = F. Grotto, 'Una favola epica: Fedro 1,30 e Virgilio', «MH» 80.2: 262-278.
- Grotto 2025 = F. Grotto, 'Horses in the Tempest: The Shape(s) of the Winds in *Aeneid* Book 1', «CQ» 75.1: 378-392.
- Grotto in c.d.s. = F. Grotto, 'Virgil's Interjections', in D. Librandi (ed.), *Interjections in Ancient Greek and Latin Epic. Genre, Intertextuality, and the Affective Voice of Authors and Characters*, Berlin/Boston.
- Guez, Klein, Peigney, Prioux 2025 = J.-P. Guez, F. Klein, J. Peigney, É. Prioux (edd.), *Dictionnaire des images du poétique dans l'Antiquité*, Paris.
- Guidetti 2022 = F. Guidetti, 'For Whom Hesperus Shines: An Astronomical Allusion in Roman Epithalamic Poetry', «JRS» 112: 39-56.
- Hahn 1958 = E. Adelaide Hahn, 'Linguistic Treatment of Divine Beings: Part II', «TAPA» 89: 237-253.
- Hainsworth 2007¹¹ = J. B. Hainsworth (ed.), *Omero, Odissea*, II (Libri V-VIII), trad. di G. A. Privitera, trad. it. di A. Barchiesi, I. Chirassi, T. Gargiulo, P. Scarpi, E. Tagliaferro, Milano [1982¹].
- Hall, Wiles 2008 = E. Hall, R. Wyles (edd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford.
- Halperin 1990 = D. M. Halperin, 'Pastoral violence in the *Georgics*: commentary on Ross [Ross 1990]', «Arethusa» 23: 77-93.
- Hannah 1993 = R. Hannah, 'The Stars of Iopas and Palinurus', «AJPh» 114.1: 123-135.
- Harder 2012 = A. Harder (ed.), *Callimachus, Aetia*, 2 voll. (I: Introduction, text and translation; II: Commentary), Oxford.
- Hardie 1971 = C. Hardie, *The Georgics: a transitional poem*, Delivered at the University of Exeter, 20th March 1970, Abingdon-on-Thames [rist. 1980].
- Hardie 1986 = P. R. Hardie, *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford.
- Hardie 1987 = P. R. Hardie, 'Ships and Ship-names in the *Aeneid*', in Whitby, Hardie, Whitby 1987: 163-171.
- Hardie 1993 = P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- Hardie 1994 = P. Hardie (ed.), *Virgil, Aeneid, Book IX*, Cambridge.
- Hardie 1998 = P. Hardie, *Virgil*, Oxford.
- Hardie 2004 = P. Hardie, 'In the Steps of the Sibyl: Tradition and Desire in the Epic Underworld', «MD» 52: 143-156 [= Id. 2023: 253-264].
- Hardie 2006 = P. Hardie, 'Virgil's Ptolemaic Relations', «JRS» 96: 25-41 [= Id. 2023, 1: 142-165].
- Hardie 2013 = P. Hardie, 'Trojan Palimpsests: The Archaeology of Roman History in *Aeneid* 2', in J. A. Farrell, D. P. Nelis (edd.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford/New York: 107-123.
- Hardie 2014 = P. Hardie, 'Numanus Remulus', in *VE* II: 917b.
- Hardie 2019 = P. Hardie, 'Virgil and tragedy' in Mac Góráin, Martindale 2019: 326-341 [= in Martindale 1997, 312-326].
- Hardie 2020 = A. Hardie, 'The Epilogue to the *Georgics* and Vergil's Nurturing Bees', «Vergilius» 66: 35-67.
- Hardie 2023 = P. Hardie, *Selected Papers on Ancient Literature and its Reception*, 2 voll., Berlin/Boston.
- Hardie 2024 = P. Hardie, 'The Emotional Memories of Internal Narrators: Homer, Virgil, Ovid', in G. Kazantzidis, D. Spatharas (edd.), *Memory and Emotions in Antiquity*, Berlin/Boston: 45-68.
- Hardie, Barchiesi, Hinds 1999 = P. R. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (edd.), *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception*, Cambridge [= *Transformaciones Ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*, Buenos Aires 2009].

- Hardie, Moore 2010 = P. Hardie, H. Moore (edd.), *Classical Literary Careers and their Reception*, Cambridge.
- Hardie, Moore 2010a = P. Hardie, H. Moore, 'Introduction. Literary careers – Classical models and their receptions', in Hardie, Moore 2010: 1-16.
- Harrison 1972-1973 = E. L. Harrison, 'Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on *Aeneid* 1.314f.', «PVS» 12: 10-25.
- Harrison 1984 = E. L. Harrison, 'The *Aeneid* and Carthage', in Woodman, West 1984: 95-115.
- Harrison 1986 = S. J. Harrison, rec. a Berres 1982, Moskalew 1982 e A. Barchiesi, *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, 1984, «JRS» 76: 318-321.
- Harrison 1990 = S. J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- Harrison 1991 = S. J. Harrison (ed.), *Virgil, Aeneid 10*, Oxford.
- Harrison 1995 = S. J. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford.
- Harrison 1996 = S. J. Harrison, 'Response' to Khan 1996, in Sommerstein 1996: 29-37.
- Harrison 1998a = S. J. Harrison, 'The Sword-Belt of Pallas (*Aeneid* X.495-506): Symbolism and Ideology', in H.-P. Stahl (ed.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, London: 223-242.
- Harrison 1998b = S. J. Harrison, 'The lark ascending: *Corydon*, *Corydon* (Vergil, *Ecl.* 7.70)', «CQ» 48.1: 310-311.
- Harrison 2001 = S. J. Harrison, 'Picturing the Future: The Prophetic Ekphrasis from Homer to Vergil', in S. J. Harrison (ed.), *Texts, Ideas and the Classics. Scholarship, Theory and Classical Literature*, Oxford: 70-92.
- Harrison 2004 = S. Harrison, 'Virgil's *Corycius Senex* and Nicander's *Georgica*: *Georgics* 4.116-48', in M. Gale (ed.), *Latin Epic and Didactic Epic: Genre, Tradition and Individuality*: 109-123.
- Harrison 2007a = S. J. Harrison, *Generic Enrichment in Virgil and Horace*, Oxford.
- Harrison 2007b = S. Harrison, 'The Primal Voyage and the Ocean of Epos. Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace', «Dictynna» 4.
- Harrison 2013 = S. Harrison, *Framing the Ass. Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses*, Oxford.
- Harrison 2017 = S. Harrison (ed.), *Horace, Odes. Book II*, Cambridge.
- Harrison, Frangoulidis, Papanghelis 2018 = S. Harrison, S. Frangoulidis, T. D. Papanghelis (edd.), *Intratextuality and Latin Literature*, Berlin/Boston.
- Heinze 1915³ = R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig/Berlin [1903¹].
- Heinze 1996 = R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. di M. Martina, ed. italiana a cura di V. Citti, Bologna [trad. it. di Heinze 1915³].
- Henkel 2011 = J. Henkel, 'Nighttime *Labor*: A Metapoetic Vignette Alluding to Aratus at *Georgics* 1.291-296', «HSPH» 106: 179-198.
- Henry 1873-1892 = J. Henry, *Aeneidea or Critical, Exegetical, and Aesthetical Remarks on the Aeneis*, 4 voll. (I: Books I [1873]; II: Books II-IV [1878]; III: Books V-IX [1881]; IV: Books X-XII [1892]), London/Edinburgh/Dublin/Meissen [rist. New York, 1972].
- Hershkowitz 1998 = D. Hershkowitz, *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford.
- Heubeck, Hoekstra 1989 = A. Heubeck, A. Hoekstra (ed.), *A Commentary on Homer's Odyssey*, II (Books IX-XVI), Oxford.
- Heurgon 1931 = J. Heurgon, 'Un exemple peu connu de la *retractatio* virgilienne', «REL» 9: 258-268 (= Id., *Scripta varia*, Bruxelles, 1986: 31-41).
- Heurgon 1984 = J. Heurgon, 'Creusa' in *EVI*: 930b-932a.
- Heyne 1830-1833⁴ = C. G. Heyne (ed.), *Publius Virgilius Maro uarietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus*, editio quarta, curauit G. P. E. Wagner, 5 voll. (I: *Bucolica* et *Georgica* [1830]; II: *Aeneidis* libri I-VI [1832]; III: *Aeneidis* libri VII-XII et index notarum [1833]; IV: *Carmina minora*, *Quaestiones Virgilianae* et *notitia literaria* [1832]; V: *Publi Vergili Maronis carmina ad pristinam orthographiam quoad eius fieri potuit reuocata* edidit P. Wagner,

- accedit orthographia Vergiliana, index in Heynii notas atque commentarios et conspectus eorum, quae hac editione continentur), Lipsiae/Londini [rist. Hildesheim, 1968].
- Heyworth 1994 = S. J. Heyworth, 'Some Allusions to Callimachus in Latin Poetry', «MD» 33: 51-79.
- Heyworth, Morwood 2017 = S. J. Heyworth, J. H. W. Morwood (edd.), *A Commentary on Vergil, Aeneid 3*, Oxford/New York.
- Highet 1972 = G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- Highet 1974 = G. Highet, 'Performances of Vergil's *Bucolics*', «Vergilius» 20: 24-25.
- Hine 2002 = H. H. Hyne, 'Seismology and Vulcanology in Antiquity?', in C. J. Tuplin, T. E. Rihll (edd.), *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*, Oxford: 56-75.
- Hintermeier 1993 = C. H. Hintermeier, *Die Briefpaare in Ovids Heroides. Tradition und Innovation*, Stuttgart.
- Hofmann, Szantyr 2002 = J. B. Hofmann, A. Szantyr, *Stilistica latina*, a cura di A. Traina, trad. di C. Neri, aggiornamenti di R. Oniga, revisione e indici di B. Pieri, Bologna.
- Hollis 1996 = A. S. Hollis, 'Octavian in the fourth Georgic', «CQ» 46.1: 306-308.
- Hollis 2007 = A. S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry c.60 BC-AD 20*, Oxford.
- Holzberg 2006 = N. Holzberg, *Vergil. Der Dichter und sein Werk*, München.
- Holzberg 2008 = N. Holzberg, *Virgilio*, ed. it. a cura di C. Neri, trad. di V. Garulli, rev. di C. Piacentini, Bologna [trad. it. di Holzberg 2006].
- Hopkinson 1994 = N. Hopkinson (ed.), *Greek Poetry of the Imperial Period*, Cambridge.
- Hopkinson 2015 = N. Hopkinson (ed.), Theocritus, Moschus, Bion, Cambridge (MA)/London.
- Hopkinson 2020² = N. Hopkinson (ed.), *A Hellenistic Anthology*, Cambridge [1988].
- Hornsby 1968 = R. A. Hornsby, 'The Pastor in the Poetry of Vergil', «CJ» 63: 145-152.
- Horsfall 1971 = N. Horsfall, 'Numanus Remulus: Ethnography and Propaganda in *Aen.* 9. 598 ff.', «Latomus» 30: 1108-1116 [= Harrison 1990: 305-315; Horsfall 2020: 1-10].
- Horsfall 1987 = N. Horsfall, 'Numano Remulo', in *EV III*: 778b-779b.
- Horsfall 1990 = N. Horsfall, 'Virgil and the illusory footnote', in F. Cairns, M. Heath (edd.), *Papers of the Leeds International Latin Seminar, VI* (1990: *Roman Poetry and Drama, Greek Epic, Comedy, Rhetoric*), Leeds: 49-63 [= Id. 1991: 117-133; Id. 2020: 285-297].
- Horsfall 1991a = N. Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli.
- Horsfall 1991b = 'L'Eneide e le strutture sociali dell'Italia primitiva', «AION» 13: 17-25 [= Id. 2020: 302-309 'The Aeneid and the social structures of primitive Italy'].
- Horsfall 1994 = N. Horsfall, 'Introduzione' in Biotti 1994: 11-26.
- Horsfall 1995 = N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden/New York/Köln.
- Horsfall 1995a = N. Horsfall, 'Virgil: his life and times', in Horsfall 1995: 1-25.
- Horsfall 1995b = N. Horsfall, 'Georgics', in Horsfall 1995: 63-100.
- Horsfall 1995c = N. Horsfall, 'Virgil's Impact at Rome: The Non-literary Evidence', in Horsfall 1995: 249-255.
- Horsfall 2000 = N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, Leiden/Boston.
- Horsfall 2003 = N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 11. A Commentary*, Leiden/Boston.
- Horsfall 2006 = N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 3. A commentary*, Leiden/Boston.
- Horsfall 2008 = N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, Leiden/Boston.
- Horsfall 2013 = N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*, 2 voll. (I: Introduction, Text and Translation; II: Commentary and Appendices), Berlin/Boston.
- Horsfall 2016 = N. Horsfall, *The Epic Distilled. Studies in the Composition of the Aeneid*, Oxford.
- Horsfall 2020 = N. Horsfall, *Fifty Years at the Sibyl's Heels. Selected Papers on Virgil and Rome*, Oxford.

- Hörschele 2013 = R. Hörschele, 'From Ecloga the Mime to Vergil's *Eclogues* as Mimes: *ein Gedankenspiel*', «Vergilius» 59: 37-60.
- Hughes 1997 = L. B. Hughes, 'Vergil's Creusa and *Iliad* 6', «Mnemosyne» ser. 4, 50.4: 401-423.
- Hunter 1989a = R. L. Hunter (ed.), Apollonius of Rhodes, *Argonautica Book III*, Cambridge.
- Hunter 1989b = R. Hunter, 'Bulls and Boxers in Apollonius and Vergil', «CQ» 39.2: 557-561.
- Hunter 1999 = R. Hunter (ed.), Theocritus, *A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge.
- Hunter 2004² = R. Hunter, *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*, Cambridge [1993¹].
- Hunter 2015 = R. Hunter (ed.), Apollonius of Rhodes, *Argonautica Book IV*, Cambridge.
- Icard-Gianolio 1992 = N. Icard-Gianolio, 'Klymene I', in *LIMC* 6.1: 68b-69b.
- Ingallina 1987 = S. Ingallina, 'magia', in *EV* III: 311a-316b.
- Jacobson 1982 = H. Jacobson, 'Vergil, *Georgics* 3, 280-281', «MH» 39.2: 217.
- Jacobson 1984 = H. Jacobson, 'Aristaeus, Orpheus, and the *Laudes Galli*', «AJPh» 105.3: 271-300.
- Janko 1988 = R. Janko, 'Vergil, *Aeneid* 1.607-609 and Midas' Epitaph', «CQ» 38.1: 259-260.
- Jenkyns 1993 = R. Jenkyns, 'Virgil and the Euphrates', «AJPh» 114.1: 115-121.
- Johnson 1976 = W. R. Johnson, *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Johnston 1996 = P. A. Johnston, 'Under the Volcano: Volcanic Myth and Metaphor in Vergil's *Aeneid*', «Vergilius» 42: 55-65.
- Jones 2005 = P. J. Jones, 'Reading Rivers in Roman Literature and Culture', Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford.
- Jones 2014 = P. J. Jones, 'Mincius' in *VE* II: 831a.
- Kappie 1984 = L. Keppie, *The Making of the Roman Army. From Republic to Empire*, London.
- Karakasis 2011 = E. Karakasis, *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin/New York.
- Katz, Volk 2006 = J. T. Katz, K. Volk, 'Erotic Hardening and Softening in Vergil's Eighth *Eclogue*', «CQ» 56.1: 169-174.
- Kayachev 2017 = B. Kayachev, 'The *sphragis* of Virgil's *Georgics*: constructing identity through intertextuality', in A. Gavrielatos (ed.), *Self-Presentation and Identity in the Roman World*, Newcastle: 70-81.
- Keith 2018 = A. Keith, 'Pascite boues, summittite tauros: Cattle and Oxen in the Virgilian Corpus', in Harrison, Frangoulidis, Papangelis 2018: 99-130.
- Kenney 1994² = E. J. Kenney (ed.), P. Ovidi Nasonis *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford [1961¹].
- Kenney 1996 = E. J. Kenney (ed.), Ovid, *Heroides XVI-XXI*, Cambridge.
- Kenney 1998 = E. J. Kenney, 'The metamorphosis of Hero', in Knox, Foss 1998: 55-71.
- Kettemann 1977 = R. Kettemann, *Bukolik und Georgik. Studien zu ihrer Affinität bei Vergil und später*, Heidelberg.
- Khan 1996 = H. A. Khan, 'Demonizing Dido: A Rebounding Sequence of Curses and Dreams in *Aeneid* 4', in Sommerstein 1996: 1-28.
- Kidd 1997 = D. Kidd (ed.), Aratus, *Phaenomena*, Cambridge.
- Kinsey 1979 = T. E. Kinsey, 'The Song of Iopas', «Emerita» 47: 77-86.
- Kinsey 1987 = T. E. Kinsey, 'Iopa', in *EV* III: 9a-10a.
- Klingner 1967 = F. Klingner, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich/Stuttgart.
- Knaack 1898 = G. Knaack, 'Hero und Leander', in *Festgabe für Franz Susemihl. Zur Geschichte griechischer Wissenschaft und Dichtung*, Leipzig: 46-82.
- Knauer 1964 = G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.
- Knauer 1981 = G. N. Knauer, 'Vergil and Homer', in *ANRW* II, 31.2: 870-918.
- Knight 1941 = W. F. J. Knight, 'Repetitive Style in Virgil', «TAPhA» 72: 212-225.

- Knight 1944 = W. F. J. Knight, 'Pairs of Passages in Virgil', «G&R» 13.37: 10-14.
- Knight 1966³ = W. F. J. Knight, *Roman Vergil*, New York [1944¹].
- Knox 1995 = P. E. Knox (ed.), Ovid, *Heroides. Select Epistles*, Cambridge.
- Knox 2006 = P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford.
- Knox, Foss 1998 = P. E. Knox, C. Foss (edd.), *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart.
- Kohn 2000 = T. Kohn, 'An Early Stage in Vergil's Career', «CW» 93.3: 267-274.
- Korenjak 2004 = M. Korenjak, '*Italiam contra Tiberinaque longe/ostia*: Virgil's Carthago and Eratosthenian geography', «CQ» 54.2: 646-649.
- Kossatz-Deissmann 1992 = A. Kossatz-Deissmann, 'Klymene VII', in *LIMC* 6.1: 71a.
- Kossatz-Deissmann 1997 = A. Kossatz-Deissmann, 'Hero et Leander', in *LIMC* 8.1: 619-623.
- Kost 1971 = K. Kost (ed.), Musaios, *Hero und Leander*, Bonn.
- Koven-Matasy 2014 = V. Koven-Matasy, 'Lycorias' in *VE* II: 770a.
- Kraggerud 1960 = E. Kraggerud, 'Einige Namen in der Aeneis', «SO» 36.1: 30-39.
- Kraggerud 2017 = E. Kraggerud, *Vergiliana. Critical Studies on the Text of Publius Vergilius Maro*, London/New York.
- Kranz 1953 = W. Kranz, 'Das Lied des Kitharoden von Jaffa (Virgil, Aeneis I 740ff.)', «RhM» 96: 30-38 [= Id., *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*, Heidelberg, 1967: 382-388].
- Kronenberg 2014 = L. Kronenberg, 'primitivism', in *VE* II: 1038b-1039a.
- Kvičala 1878 = J. Kvičala, *Vergil-Studien nebst einer Collation der Prager Handschrift*, Prag.
- Kyriakidis 1998 = S. Kyriakidis, *Narrative structure and poetics in the Aeneid: the frame of Book 6*, Bari.
- Kyriakidis 2002 = S. Kyriakidis, 'Georgics 4. 559-566: the Vergilian sphragis', «Kleos» 7: 275-289.
- La Bua 1984 = V. La Bua, 'Atlante', in *EVI*: 390a-391b.
- La Penna 1962 = A. La Penna, 'Esiode nella cultura e nella poesia di Virgilio', in *Hesiodo et son influence*, Vandoeuvres/Genève («Entretiens de la Fondation Hardt» 7): 213-252.
- La Penna 1963 = A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino.
- La Penna 1967² = A. La Penna, 'Virgilio e la crisi del mondo antico', in Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*, versione, intr. e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze: IX-CIV [1966¹].
- La Penna 1980 = A. La Penna, 'Mezenzio: una tragedia della tirannia e del titanismo antico', «Maia» 32: 3-30.
- La Penna 1982 = A. La Penna, 'Albe tragiche (da Virgilio a Leopardi)', «Belfagor» 37.1: 27-40 [= Id. 1991: 321-336].
- La Penna 1985 = A. La Penna, '*Ille ego qui quondam* e i raccordi editoriali nell'antichità', «SIFC» 2: 76-91.
- La Penna 1987 = A. La Penna, 'Le atre faci delle Erinni. Nota a Ovidio, *Her.* 11, 103 (105)', «Maia» 39.2: 97-99.
- La Penna 1987 = A. La Penna, 'Mezenzio', in *EV* III: 510b-515b.
- La Penna 1991 = A. La Penna, 'Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno', Pisa.
- La Penna 1995 = A. La Penna, *Da Lucrezio a Persio. Saggi, studi, note*, con una bibliografia degli scritti dell'autore, a cura di M. Citroni, E. Narducci, A. Perutelli, Firenze.
- La Penna 1995a = 'L'autorappresentazione e la rappresentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio', in La Penna 1995: 110-160 [= «Aevum(ant)» 5 (1992): 143-185.]
- La Penna 1995b = A. La Penna, 'Per la storia del catalogo poetico dei temi filosofici', in La Penna 1995: 161-179.
- La Penna 1995c = A. La Penna, 'Towards a History of the Poetic Catalogue of Philosophical Themes', in Harrison 1995: 314-328 [trad. ingl. di La Penna 1995b].
- La Penna 2002 = A. La Penna, 'Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'*Eneide*', in Virgilio, *Eneide*, intr. di A. La Penna, trad. e note di R. Scarcia, Milano: 5-216.
- La Penna 2002 = A. La Penna, '*Omnia tuta timens* (nota su *Aen.* 4. 298)', «Lexis» 20: 87-89.
- La Penna 2005 = A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma/Bari.
- La Penna, Grassi 1971 = A. La Penna, C. Grassi (edd.), Virgilio, *Le opere. Antologia*, Firenze.

- Lada-Richards 2019 = I. Lada-Richards, 'On Taking our Sources Seriously: Servius and the Theatrical Life of Vergil's *Eclogues*', «ClAnt» 38.1: 91-140.
- Ladner 1983 = G. Ladner, 'Die Anfänge des Kryptoporträts', in F. Deuchler, M. Flury-Lemberg, K. Otavsky (edd.), *Von Angesicht zu Angesicht. Proträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern: 78-97.
- Landolfi 1987 = L. Landolfi, 'Preannunzi di *epische Technik* nelle *Georgiche*', «Pan» 8: 55-73.
- Landolfi 1990 = L. Landolfi, 'Cicerone, Arato e il mito delle età', «QUCC» 34.1: 87-98.
- Latte 1921 = K. Latte, 'Klymene', in *RE* 11.1: 878-880.
- Lavagnini 1935 = B. Lavagnini, 'Virgilio, Teocrito e Sofrone', «AC» 4.1: 153-155.
- Le Bris 2007 = A. Le Bris, 'Le regard de Virgile sur le mythe du paysan-soldat à travers la discours de Numanus Rémulus (*Enéide* IX, 602-613)', in C. Filoche (ed.), *L'intertexte virgilien et sa réception: écriture, réécriture et réflexivité chez Virgile et Rutilius Namatianus*, Dijon: 133-155.
- Leach 1977 = E. W. Leach, 'Sedes Apibus: From the *Georgics* to the *Aeneid*', «Vergilius» 23: 2-16.
- Lefkowitz 2013² = M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore [1981].
- Lentano 2025 = M. Lentano, 'Riscritture d'autore. Servio, Virgilio e il finale delle *Georgiche*', «Classica Vox» 5: 215-231.
- Leopold 1922 = J. H. Leopold, 'Ad Verg. *Aen.* I 740', «Philologische Wochenschrift» 42.37 (16/09/1922): 887-888.
- Little 1992 = D. A. Little, 'The Song of Iopas – *Aeneid* 1. 740–46', «Prudentia» 24: 16-36.
- Livrea 1973 = E. Livrea (ed.), *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze.
- Livrea, Eleuteri 1982 = H. Livrea, P. Eleuteri (ed.), *Musaeus, Hero et Leander*, Leipzig.
- Livrea, Privitera 1978 = E. Livrea, G. A. Privitera (edd.), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, 2 voll., Roma.
- Lovatt 2013 = H. Lovatt, *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge.
- Lovejoy, Boas 1935 = A. O. Lovejoy, G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, with supplementary essays by W. F. Albright and P. E. Dumont, Baltimore/London.
- Lowe 2013 = D. Lowe, 'Women Scorned: A New Stichometric Allusion in the *Aeneid*', «CQ» 63.1: 442-445.
- Lowe 2014 = D. Lowe, 'A Stichometric Allusion to Catullus 64 in the *Culex*', «CQ» 64.2: 862-865.
- Lowe 2015 = D. Lowe, 'A Stichometric Allusion to Catullus 64 in the *Culex*: An Addendum', «CQ» 65.2: 891.
- Lyne 1987 = R. O. A. M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford [rist. 2004].
- Mac Góráin 2009 = F. Mac Góráin, 'Microcosm and the Virgilian *persona*', «Camena» 7.
- Mac Góráin 2018 = F. Mac Góráin, 'Untitled / *Arma virumque*', «CPh» 113.4: 423-448.
- Mac Góráin, Martindale 2019² = F. Mac Góráin, C. Martindale (edd.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge [1997].
- Mackail 1930 = J. W. Mackail (ed.), *The Aeneid*, Oxford.
- MacLennan 2011 = K. MacLennan, 'Humour in Virgil', «PVS» 27: 1-13.
- MacLennan 2017 = K. MacLennan (ed.), *Virgil, Aeneid, Book VIII*, London.
- Magioncalda 1984 = E. Magioncalda, 'Emilio Macro in Nonio', in *Studi Noniani*, IX, Genova: 137-147.
- Magnavacca 2024 = A. Magnavacca, 'The Maiden and Her Words: Cicero *Carmina* Fr. 10 Blänsdorf Reconsidered', «HSPH» 114: 73-84.
- Magnavacca in c.d.s. = A. Magnavacca (ed.), *Il cosmo infranto. I frammenti dei Phaenomena di Germanico*, Pisa/Roma.
- Magnelli 1999 = E. Magnelli (ed.), *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*, Firenze.
- Magnelli 2014 = E. Magnelli, 'Metamorfosi in poesia e poesia di metamorfosi in età ellenistica', in F. Citti, L. Pasetti, D. Pellacani (edd.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze: 41-62.
- Malaspina 2004 = E. Malaspina, 'I fondali teatrali nella letteratura latina (Riflessioni sulla *scaena* di *Aen.* I 159-169)', «Aevum(ant)», n.s., 4: 95-123.
- Malavolta 1985 = M. Malavolta, 'Eufrate', in *EV* II: 422-423b.
- Malcovati 1985 = E. Malcovati, 'Ero e Leandro', in *EV* II: 371b-372b.

- Malosti 1967 = S. Malosti, 'Uno stilema virgiliano: l'ablativo di estensione', in *Studi sulla lingua poetica latina*, pref. di A. Traina, Roma: 19-101.
- Maltby 1991 = R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds.
- Malten 1949 = L. Malten, 'Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung III. Hero und Leander', «RhM» 93.1: 65-81.
- Mankin 1988 = D. Mankin, 'The Addressee of Virgil's Eighth Eclogue: A Reconsideration', «Hermes» 116.1: 63-76.
- Mantovanelli 2011 = P. Mantovanelli, 'Il toro innamorato delle *Georgiche* (3, 229-234): tra natura, mito e storia', in Mantovanelli, Berno 2011: 171-184.
- Mantovanelli, Berno 2011 = P. Mantovanelli, F. R. Berno (cur.), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna.
- Manzoni 1995 = G. E. Manzoni, *Foroiuliensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano.
- Marangoni 2007 = C. Marangoni, *Supplementum etymologicum Latinum*, I, Trieste.
- Marinčič 2007 = M. Marinčič, 'Back to Alexandria: the Bees of Demeter in Vergil's *Georgics*', «Vergilius» 53: 17-51.
- Maróti 1981 = E. Maróti, 'Studien zu dem Proömium von Vergils *Georgica*', «AAnthung» 29: 315-325.
- Marouzeau 1931 = J. Marouzeau, 'Répétitions et hantises verbales chez Virgile', «REL» 9: 237-257.
- Martindale 1997 = C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.
- Martínez Astorino 2020 = P. Martínez Astorino, 'Dido como alusión a Cleopatra en la *Eneida*', «Myrtia» 35: 275-292.
- Masters 1992 = J. Masters, *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum ciuile*, Cambridge.
- Mayer 1986 = R. Mayer, 'A note on a "raccordo editoriale" of Virgil', «Maia» n.s. 38: 159.
- McCarter 2012 = S. McCarter, 'The Forging of a God: Venus, the Shield of Aeneas, and Callimachus's *Hymn to Artemis*', «TAPA» 142.2: 355-381.
- McKay 2004 = A. G. McKay, 'Dido's Court Philosopher', in Egan, Joyal 2004: 297-307.
- McKeown 1987-2023 = J. C. McKeown (ed.), Ovid, *Amores*, 4 voll. (I: Text and Prolegomena [1987]; II: A Commentary on Book One [1989]; III: A Commentary on Book Two [1998]; IV: A Commentary on Book Three, Elegies 1 to 8 [J. C. McKeown, R. J. Littlewood]), Leeds/Liverpool.
- Merguet 1912 = P. A. H. Merguet, *Lexikon zu Vergilius mit Angabe sämtlicher Stellen*, Leipzig.
- Micozzi 2002 = L. Micozzi, 'Il tema dell'addio: ripetizione, sperimentalismo, strategie di continuità e altri aspetti della tecnica poetica di Stazio', «Maia» 54.1: 51-70.
- Micozzi 2007 = L. Micozzi, *Il catalogo degli eroi. Saggio di commento a Stazio Tebaide 4, 1-344*, Pisa.
- Micozzi 2015 = L. Micozzi, 'Statius' Epic Poetry: A Challenge to the Literary Past', in Dominik, Newlands, Gervais 2015: 325-342.
- Micozzi 2019 = L. Micozzi (ed.), P. Papinius Statius, *Thebaidos Liber IV*, Firenze.
- Miles 1975 = G. B. Miles, 'Georgics 3.209-294, Amor and Civilization', «California Studies in Classical Antiquity» 8: 177-197.
- Miles 1980 = G. B. Miles, *Virgil's Georgics. A New Interpretation*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Miller 1994a = J. F. Miller, 'Arruns, Ascanius, and the Virgilian Apollo', «ColbyQ» 30.3: 171-178.
- Miller 1994b = J. F. Miller, 'Virgil, Apollo, and Augustus', in J. Solomon (ed.), *Apollo: Origins and Influences*, Tucson (ARIZ.): 99-112.
- Möller 2019 = M. Möller, 'La "piccola serenata" di Circe. Sull'ordine del mito nell'*Eneide* di Virgilio', «MD» 78: 35-49.
- Monda 2013 = S. Monda, 'Macrobius, *Saturnalia* 5.11.1-3 and a Virgilian reading', «CQ» 63.1: 445-447.
- Montanari 1985 = E. Montanari, 'Equus October', in *EV* II: 353b-354a.
- Montanari, Rengakosm, Tsagalis 2009 = F. Montanari, A. Rengakosm, C. Tsagalis (edd.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden/Boston.

- Montiglio 2018 = S. Montiglio, *The Myth of Hero and Leander. The history and Reception of an Enduring Greek Legend*, London/New York.
- Montiglio 2020 = S. Montiglio (ed.), *Musaeus' Hero and Leander*, London/New York.
- Moorton 1988 = R. Moorton, 'The Genealogy of Latinus in Vergil's *Aeneid*', «TAPA» 118: 253-259.
- Morgan 1999 = L. Morgan, *Patterns of Redemption in Virgil's Georgics*, Cambridge [rist. 2010].
- Morgan 2003 = L. Morgan, 'Child's Play: Ovid and His Critics', «JRS» 93: 66-91.
- Most 1987 = G. Most, 'The 'Virgilian' *Culex*', in Whitby, Hardie, Whitby 1987: 199-209.
- Most 2001 = G. W. Most, 'Memory and Forgetting in the *Aeneid*', «Vergilius» 47: 148-170.
- Murgia 1987 = C. E. Murgia, 'Dido's Puns', «CPh» 82.1: 50-59.
- Mylius 1946 = K. Mylius, *Die wiederholten Verse bei Vergil*, Diss., Freiburg.
- Mynors 1990 = R. A. B. Mynors (ed.), *Virgil, Georgics*, Oxford.
- Nadeau 1984 = Y. Nadeau, 'The Lover and the Statesman: A Study in Apiculture (Virgil, *Georgics* 4.281-558)', in Woodman, West 1984: 59-81.
- Nappa 2005 = C. J. Nappa, *Reading after Actium: Vergil's Georgics, Octavian, and Rome*, Ann Arbor (MI).
- Nauta 2006a = R. R. Nauta, 'Panegyric in Virgil's *Bucolics*', in Fantuzzi, Papanghelis 2006: 301-332.
- Nauta 2006b = R. R. Nauta, 'The *recusatio* in Flavian poetry', in Nauta, Van Dam, Smolenaars 2006: 21-40.
- Nauta, Van Dam, Smolenaars 2006 = R. R. Nauta, H.-J. Van Dam, J. J. L. Smolenaars (edd.), *Flavian Poetry*, Leiden.
- Negri Rosio 1990 = A. M. Negri Rosio, 'umbra', in *EVV*.1: 378a-384b.
- Nelis 1992a = D. P. Nelis, 'The Aristaeus Episode and *Aeneid* 1', in E. Haan (ed.), *From Erudition to Inspiration*, Belfast: 3-18.
- Nelis 1992b = D. P. Nelis, 'Demodocus and the song of Orpheus: Ap. Rhod. *Arg.* 1, 496-511', «MH» 49.3: 153-170.
- Nelis 1998 = D. Nelis, rec. a Wills 1996, «BMCRev» 17.05.1998.
- Nelis 2001 = D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds.
- Nelis 2004 = D. P. Nelis, 'From Didactic to Epic: *Georgics* 2.458-3.48', in Gale, Clare 2004: 73-107.
- Nelis 2010 = D. Nelis, 'Vergil, *Georgics* 1.489-92: More Blood?', in *Papers of the Langford Latin Seminar* 14: 133-135.
- Nelis 2012 = D. P. Nelis, 'Callimachus in Verona: Catullus and Alexandrian Poetry', in Du Quesnay, Woodman 2012: 1-28.
- Nelis 2015 = D. P. Nelis, 'Vergilian Cities: Visions of Troy, Carthage and Rome', in Fuhrer, Mundt, Stenger 2015: 19-45.
- Nelstuen 2016 = G. A. Nelstuen, 'Numanus Remulus, Ascanius, and Cato's *Origines*: the Rhetoric of Ethnicity in *Aeneid* 9', «Vergilius» 62: 79-97.
- Nelson 2014 = S. Nelson, 'Clymene', in *VE* I: 276b.
- Néraudau 1983 = J.-P. Néraudau, 'Aemilius Macer, ou la gloire du second rang', in *ANRW*, II.30.3: 1708-1731.
- Nettleship = H. Nettleship, *Contributions to Latin Lexicography*, Oxford.
- Nettleship 1885 = H. Nettleship, *Lectures and Essays on Subjects Connected with Latin Literature and Scholarship*, Oxford.
- Niehl 2002 = R. Niehl, *Vergils Vergil: Selbstzitat und Selbstdeutung in der Aeneis. Ein Kommentar und Interpretationen*, Frankfurt am Main.
- Niehl 2007 = R. Niehl, 'Vergils angebliche Revision der *Georgica*', «Hyperboreus» 13: 137-150.
- Nisbet, Hubbard 1970 = R. G. M. Nisbet, M. Hubbard (edd.), *A Commentary on Horace, Odes Book I*, Oxford.
- Nisbet, Hubbard 1978 = R. G. M. Nisbet, M. Hubbard (edd.), *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford.
- Norden 1934 = E. Norden, 'Orpheus und Eurydice. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil', «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften»: 626-683 [= Id. 1966: 468-532].
- Norden 1966 = E. Norden, *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, hrsg. von B. Kytzler, Berlin.
- Norden 1976⁶ = E. Norden (ed.), P. Vergilius Maro, *Aeneid Buch VI*, sechste, unveränderte Auflage, Stuttgart.

- O'Hara 1990 = J. J. O'Hara, *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- O'Hara 1993 = J. O'Hara, 'Medicine for Madness of Dido and Gallus: Tentative Suggestions on *Aeneid* 4', «Vergilius» 39: 12-24.
- O'Hara 2017² = J. J. O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor (MI) [1996¹].
- O'Hara 2018 = J. J. O'Hara (ed.), Vergil, *Aeneid* 8, adapted from the commentaries of T. E. Page, Indianapolis.
- O'Hara, 1994 = J. O'Hara, rec. a Courtney 1993, «CPh» 89.4: 384-391.
- Orsini 1968 = P. Orsini (ed.), Musée, *Héro et Léandre*, Paris.
- Östenberg 2009 = I. Östenberg, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford.
- Otis 1964 = B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford.
- Ottaviano 2013 = S. Ottaviano (ed.), P. Vergilius Maro (ed.), *Bucolica*, Berlin/Boston.
- Paduano 1994 = G. Paduano (ed.), Museo, *Ero e Leandro*, Venezia.
- Palmieri 1985 = R. Palmieri, 'Garamantide', in *EV* II: 635a-b.
- Panayotakis 2008 = C. Panayotakis, 'Virgil on the Popular Stage', in Hall, Wyles 2008: 185-197.
- Pandolfo 2022 = P. Pandolfo, 'L'ombra di Euridice: presenze virgiliane nella sezione *Creusa* della raccolta poetica *Empie stelle* (1993-1996) di Giovanni Giudici', «FAM» n.s., 4.2 (32.54): 137-155.
- Panoussi 2009 = V. Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's "Aeneid". Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge.
- Papanghelis 1987 = T. D. Papanghelis, *Propertius: a Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge.
- Papathomopoulos 1968 = M. Papathomopoulos (ed.), Antoninus Liberalis, *Les métamorphoses*, Paris.
- Paratore 1947 = E. Paratore (ed.), Virgilio, *Eneide. Libro Quarto*, Roma.
- Paratore 1978-1983 = E. Paratore (ed.), Virgilio, *Eneide*, trad. di L. Canali, 6 voll. (I: libri I-II [1978a]; II: Libri III-IV [1978b]; III: libri V-VI [1979]; IV: libri VII-VIII [1981]; V: libri IX-X [1982]; VI: libri XI-XII [1983]), Milano.
- Paschalis 1984 = M. Paschalis, 'The Affair between Venus and Anchises and the Birth of Aeneas in the *Aeneid*', «Δωδώνη» 13: 25-40.
- Paschalis 1997a = M. Paschalis, *Virgil's Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, Oxford.
- Paschalis 1997b = M. Paschalis, 'Virgil's Arethusa and the Bucolic Tradition', in J. T. Papademetriou (ed.), *Acta. First Panhellenic and International Conference on Ancient Greek Literature* (23-26 May 1994), Athēna: 713-726.
- Pasquali 1942 = G. Pasquali, 'Arte allusiva', «L'Italia che scrive» 25.11-12: 185-187 [= Id. 1951: 11-20].
- Pasquali 1947 = G. Pasquali, 'Ancora Ero e Leandro', «SIFC» 22: 259-260.
- Pasquali 1951 = G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia.
- Pease 1935 = A. S. Pease (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos liber quartus*, Cambridge (MA).
- Pease 1963 = A. S. Pease (ed.), M. Tulli Ciceronis *De divinatione* libri duo, Darmstadt [ripr. facs. dell'ed.: Urbana, 1920-1923].
- Peirano 2012 = I. Peirano, *The Rhetoric of the Roman Fake. Latin Pseudepigrapha in Context*, Cambridge.
- Peirano 2014a = I. Peirano, "'Sealing" the book: the sphragis as paratext', in L. Jansen (ed.), *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers*, Cambridge: 224-242.
- Peirano 2014b = I. Peirano, 'Ille ego qui quondam: on authorial (an)onymity', in A. Marmodoro, J. Hill (edd.), *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford/New York: 251-285.
- Perale 2020 = M. Perale (ed.), *Adespota Papyracea Hexametra Graeca. Hexameters of Unknown or Uncertain Authorship from Graeco-Roman Egypt*, I, Berlin/Boston.
- Perkell 1981 = C. Perkell, 'On Creusa, Dido, and the quality of victory in Virgil's *Aeneid*', in Foley 1981: 355-377.
- Perkell 1999 = C. Perkell, 'Aeneid 1: An Epic Program', in Ead. (ed.), *Reading Vergil's Aeneid: An Interpretive Guide*, Norman: 29-49.

- Perkell 2021 = C. Perkell, 'Creusa and Dido revisited', «Vergilius» 67: 117-137.
- Perutelli 1972 = A. Perutelli, 'Similitudini e stile "soggettivo" in Virgilio', «Maia» 24: 42-60.
- Perutelli 1979 = A. Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa.
- Perutelli 1980 = A. Perutelli, 'L'episodio di Aristeo nelle *Georgiche*. Struttura e tecnica narrativa', «MD» 4: 59-76.
- Perutelli 1995 = A. Perutelli, 'Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio', in *Intertestualità: il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche*, Atti del convegno internazionale (Cagliari, 24-26 novembre 1994), Amsterdam, 1995: 199-212.
- Pezzini in c.d.s. = G. Pezzini, '*praetexti nomine: Aeneid 4 as a Republican Tragicomoedia*'.
- Piacente 1978 = L. Piacente, 'Per la simbologia del cipresso nella Roma antica', «Athenaeum» 56: 387-390.
- Pianezzola 1978 = E. Pianezzola, '*Versaque iuvenum terga fatigamus hasta* (Verg. *Aen.* 9, 509 sg.): simbolo ideologico e tradizione poetica', in Livrea, Privitera 1978, II: 689-699.
- Piazzi 2007 = L. Piazzi (ed.), P. Ovidii Nasonis *Heroidum epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze.
- Piazzi 2011 = L. Piazzi (ed.), Lucrezio, *Le leggi dell'universo (La natura, Libro I)*, Venezia.
- Piazzi 2018 = L. Piazzi, 'Un marchio di stile virgiliano: il *dicolon abundans*', «MD» 81.2: 9-62.
- Picone 1973 = G. Picone, 'Su alcuni elementi della realtà politica nell'*Eneide*', «Pan» 1: 51-58.
- Pieri 2010 = B. Pieri, 'Venere degli animali: Lucrezio, Virgilio e le metafore dell'eros', «MD» 65: 97-125.
- Pieri 2011 = B. Pieri, *Intacti saltus. Studi sul III libro delle Georgiche*, Bologna.
- Pieri 2018 = B. Pieri, '*Nimio Veneris odio*: Catullo 'tragico' in Seneca 'lirico'', «Paideia» 73.2: 967-987.
- Pittà 2015 = A. Pittà (ed.), M. Terenzio Varrone, *de vita populi Romani*, Pisa.
- Pitts 2014 = A. Pitts, 'magic', in *VE* II: 780a-781b.
- Pohlenz 1913 = M. Pohlenz, 'Die Abfassungszeit von Ovids *Metamorphosen*', «Hermes» 48.1: 1-13.
- Pohlenz 1957 = M. Pohlenz (ed.), Ciceronis *Tusculanarum Disputationum* libri V, mit Benützung von O. Heines Ausgabe, I (Libri I et II), Stuttgart.
- Poletti 2018 = S. Poletti, '*Iterum Philippi*: la 'doppiezza di Filippi' da Virgilio a Lucano', in Finkmann, Behrendt, Walter 2018: 91-120.
- Polverini, Gargiulo 1984 = L. Polverini, T. Gargiulo, 'Bute (*Butes*) (1-3)', in *EV* I: 584b-585b.
- Pontani 2005 = F. Pontani (ed.), Eraclito, *Questioni omeriche sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*, Pisa.
- Pöschl 1977³ = V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin/New York [1950¹].
- Power 2017 = T. Power, 'Vergil's Citharodes: Cretheus and Iopas Reconsidered', «Vergilius» 63: 93-124.
- Price, Zelnick Abramovitz 2021 = J. J. Price, R. Zelnick Abramovitz (edd.), *Text and Intertext in Greek Epic and Drama. Essays in Honor of Margalit Finkelberg*, London/New York.
- Prodi, Vecchiato 2021 = E. E. Prodi, S. Vecchiato (edd.), *ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΠ. Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno*, Venezia.
- Pulz 2023 = E. Pulz (ed.), *Laevius – ein altlateinischer Liebesdichter. Studien, Text und Interpretationskommentar*, Berlin/Boston.
- Putnam 1970 = M. C. J. Putnam, '*Aeneid VII and the Aeneid*', «AJPh» 91.4: 408-430 [= Id. 1982: 288-310].
- Putnam 1982 = M. C. J. Putnam, *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*, Princeton.
- Putnam 1988² = M. C. J. Putnam, *The Poetry of the Aeneid*, Ithaca (NY) [1965¹].
- Putnam 1995 = M. C. J. Putnam, 'Silvia's Stag and the Virgilian Ekphrasis', «MD» 34: 107-123.
- Putnam 1998 = M. C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven/London.
- Putnam 2010 = M. C. J. Putnam, 'Some Virgilian Unities', in Hardie, Moore 2010a: 17-38.
- Quinn 1968 = K. Quinn, *Virgil's Aeneid. A Critical Description*, London.
- Quint 1993 = D. Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Formation from Virgil to Milton*, Princeton (NJ).

- Radt 1999 = S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, IV, Sophocles, editio correctior et addendis aucta (F 750a – g ed. R. Kannicht), Göttingen.
- Reckford 1996 = K. Reckford, 'Recognizing Venus (I): Aeneas Meets His Mother', «Arion» 3.2/3: 1-42.
- Reed 1998 = J. D. Reed, 'The Death of Osiris in *Aeneid* 12.458', «AJPh» 119.3: 399-418.
- Reed 2007 = J. D. Reed, *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid*, Princeton/Oxford.
- Reeker 1971 = H.-D. Reeker, *Die Landschaft in der Aeneis*, Hildesheim/New York.
- Reinhardt 2010 = T. Reinhardt, 'Syntactic Colloquialism in Lucretius', in Dickey, Chahoud 2010: 203-228.
- Richard 1983 = J.-C. Richard (ed.), Pseudo-Aurélius Victor, *Les origines du peuple romain*, Paris.
- Richter 1957 = W. Richter (ed.), Vergil, *Georgica*, München.
- Richter 1977 = W. Richter, 'Lunae labores', «WS» n.s. 11: 96-105.
- Rimell 2006 = V. Rimell, *Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge.
- Rimell 2024 = V. Rimell (ed.), *A Commentary on Ovid, Remedia Amoris*, Oxford.
- Rivoltella 2002 = M. Rivoltella, 'La morte di Creusa e Didone nell'*Eneide* ed il motivo del 'seguito amoroso'', «Aevum» 76.1: 81-100.
- Robbins 1982 = E. Robins, 'Famous Orpheus', in Warden 1982: 3-23.
- Rogerson 2017 = A. Rogerson, *Virgil's Ascanius. Imagining the Future in the Aeneid*, Cambridge/New York.
- Rohde 1914³ = E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig [1876¹].
- Roiron 1908 = F. X. M. J. Roiron, *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*, Paris.
- Romano 1985 = E. Romano, 'frango/fragilis/fragor', in *EV* II: 585b-586a.
- Rondholz 2004 = A. Rondholz, 'Nec moritura tenet crudeli funere Dido?', «Hermes» 132.2: 237-240.
- Rosati 1991 = G. Rosati, 'Protesilao, Paride e l'amante elegiaco: un modello omerico in Ovidio', «Maia» 43: 103-114.
- Rosati 1992 = G. Rosati, 'L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)', «MD» 29: 71-94.
- Rosati 1996 = G. Rosati (ed.), P. Ovidii Nasonis *Heroidum epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni, Hero Leandro*, Firenze.
- Rosati 1999 = G. Rosati, 'Form in motion: weaving the text in the *Metamorphoses*', in Hardie, Barchiesi, Hinds 1999: 241-253 [= Knox 2006: 334-350; 'Forma en movimiento: tejiendo el texto en *Metamorfosis*', in Hardie, Barchiesi, Hinds 2009: 297-311].
- Rosati 2009a = G. Rosati, 'Tempo del desiderio e fuga delle forme: la donna-acqua Aretusa e un testo che corre', in Casanova-Robin 2009: 235-245.
- Rosati 2009b = G. Rosati, 'The Latin Reception of Hesiod', in Montanari, Rengakos, Tsagalis 2009: 343-374.
- Rosati 2011 = G. Rosati, 'Il canto della spola e l'usignolo: una metafora di Sofocle e la sua fortuna', in Bottari, Casarsa, Cristante, Fernandelli 2011: 77-87.
- Rosati 2013² = G. Rosati (ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, vol. 2 (Libri 5-6), Milano [2009¹].
- Rosati 2022 = G. Rosati, *Ovidio e il teatro del piacere. Il corpo, lo sguardo, il desiderio*, Roma.
- Rosati in c.d.s. = G. Rosati, 'The *recusatio* as an Augustan 'figure of thought': from Callimachus to Augustus', in J. P. Schwindt (ed.), *Die 'propria' der augusteischen Dichtung. Denkfiguren*, Heidelberg.
- Ross 1987 = D. O. Ross, Jr., *Virgil's Elements. Physics and Poetry in the Georgics*, Princeton.
- Ross 1990 = D. O. Ross, 'The Pastoral in the *Georgics*: *si numquam fallit imago*', «Arethusa» 23.1 (1990): 59-75.
- Ross 2014 = D. O. Ross, 'Lycoris', in *VE* II: 770a-b.
- Rossi 2004 = A. Rossi, *Contexts of War. Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*, Ann Arbor (MI).
- Rotstein 2021 = A. Rotstein, 'Iopas, Vergil's Phoenician Bard (on *Aeneid* 1.740-747)', in Price, Zelnick Abramovitz 2021: 171-184.
- Rudberg 1936 = G. Rudberg, 'Carmen Iopae', «Eranos» 34: 78-81.
- Rüpke 1993 = J. Rüpke, 'Vergil's Laokoon', «Eranos» 91: 126-128.
- Russo 2007 = A. Russo (ed.), Quinto Ennio, *Le opere minori*, I (*Praecepta, Protrepicus, Saturae, Scipio, Sota*), Pisa.

- Rusten, Cunningham 2002³ = J. Rusten, I. C. Cunningham (ed.), *Theophrastus, Characters; Herodas, Mimes; Sophron and other mime fragments*, Cambridge (MA)/London [1929¹].
- Sabbadini 1900 = R. Sabbadini, 'Il verso più difficile dell'*Eneide*', «RFIC» 28: 82-84 [= Id. 2009: 181-183.]
- Sabbadini 1905⁴ = R. Sabbadini (ed.), *Virgilio, L'Eneide*, I (Libri I, II, III), Torino [rist. 1911].
- Sabbadini 1909 = R. Sabbadini, rec. a Roiron 1908, «RFIC» 37: 595-597.
- Sabbadini 1930 = R. Sabbadini (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, 2 voll. (I: *Bucolica et Georgica*; II: *Aeneis*), Romae.
- Sabbadini 2009 = R. Sabbadini, *Lezioni di filologia (1878-1931)*, a cura di F. Bognini, intr. di T. Foffano, Venezia.
- Salvatore 1997 = A. Salvatore, *Virgilio*, Napoli.
- Santini 1987 = C. Santini, 'Luna', in *EV III*: 280a-218b.
- Scaffai 2002 = M. Scaffai, '*Lunae labores e Solis labores* in Virgilio e oltre', «Paideia» 58: 448-465.
- Scaffai 2006 = M. Scaffai, *La presenza di Omero nei commenti antichi a Virgilio*, Bologna.
- Scarborough 2019 = J. Scarborough, 'Eridanus in Elysium', «HSPH» 110: 279-310.
- Scarcia 1991 = R. Scarcia, '*Magicas accingier artis* (*Aen.* 4, 493 ss.)', in Gallo, Nicastrì 1991: 229-241.
- Scheidegger Lämmle 2016 = C. Scheidegger Lämmle, *Werkpolitik in der Antike. Studien zu Cicero, Vergil, Horaz und Ovid*, München.
- Schiesaro 1990 = A. Schiesaro, 'Problemi di formularità lucreziana', «MD» 24: 47-70.
- Schiesaro 1993 = A. Schiesaro, rec. a O'Hara 1990, «CPh» 88.3: 258-265.
- Schiesaro 1997a = A. Schiesaro, 'The boundaries of knowledge in Virgil's *Georgics*', in T. Habinek, A. Schiesaro (edd.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge: 63-89.
- Schiesaro 1997b = A. Schiesaro, 'L'intertestualità e i suoi disagi', «MD» 39: 75-109.
- Schiesaro 2003 = A. Schiesaro, *La nostalgia dell'impossibile*, intr. a Virgilio, *Eneide*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Roma.
- Schiesaro 2005 = A. Schiesaro, 'Under the Sign of Saturn: Dido's Kulturkampf', in Schwindt 2005: 85-110.
- Schiesaro 2008 = Alessandro Schiesaro, 'Furthest Voices in Virgil's Dido', «SIFC» 4 ser., 100 (2008): 60-109 [I], 194-245 [II].
- Schiesaro 2015 = A. Schiesaro, 'Emotions and Memory in Virgil's *Aeneid*', in Cairns, Fulkerson 2015: 163-176.
- Schiesaro 2019 = A. Schiesaro, 'Acheronta movebo': Virgil's Freudian Underworld', «SIFC» 4a ser., 17.2 (2019): 204-251.
- Schiesaro 2019 = A. Schiesaro, 'Virgil, *Georgics* II 461-466. Lucretius, Catullus, and the Politics of Wealth', «Maia» 71.3 (2019): 667-674.
- Schiesaro 2021 = A. Schiesaro, 'Il *comicus stilus* secondo Servio: Lucrezio, Virgilio e gli inganni dell'eros', in *Lucrezio, Seneca e noi. Studi per Ivano Dionigi*, a cura del Centro Studi "La permanenza del Classico", Bologna: 177-187.
- Schiesaro 2025 = A. Schiesaro, 'Amore, naufragio e vendetta. L'ultimo viaggio nell'immaginario di Properzio', in G. Bonamente, R. Cristofoli, †C. Santini (edd.), *Il viaggio poetico in Properzio tra illusione e realtà*, Proceedings of the Twenty-fourth International Conference on Propertius (Assisi, 25-28 May 2023), Turnhout: 279-298.
- Schlunk 1974 = R. R. Schlunk, *The Homeric scholia and the Aeneid. A Study of the Influence of Ancient Homeric Literary Criticism on Vergil*, Ann Arbor (MI).
- Schmid 1983 = W. Schmid, *Vergil-Probleme*, Göttingen.
- Schmit-Neuerburg 1999 = T. Schmit-Neuerburg, *Vergils Aeneis und die Antike Homerexegese. Untersuchungen zum Einfluß etischer und kritischer Homerrezeption auf imitatio und aemulatio Vergils*, Berlin/New York.
- Schönberger 1993 = O. Schönberger, 'Der Sänger beim Gastmahl (Vergil, *Aeneis* 1,723 f.)', «RhM» 136.3-4: 298-307.
- Schubert 1999 = W. Schubert (ed.), *Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main.
- Schweizer 1968 = H. J. Schweizer, *Vergil und Italien. Interpretationen zu den italischen Gestalten der Aeneis*, Diss., Aarau.

- Schwindt 2005 = J. P. Schwindt (ed.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne/Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*, Heidelberg.
- Scioli 2015 = E. Scioli, *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*, Madison (WI).
- Scodel, Thomas 1984 = R. S. Scodel, R. F. Thomas, 'Virgil and the Euphrates', «AJPh» 105.3 (1984): 339.
- Scotto Di Clemente 1992 = L. Scotto Di Clemente, 'Le similitudini con il toro nella *Tebaide* e nell'*Achilleide* di Papinio Stazio, nei loro rapporti con Virgilio', «Vichiana» ser. 3, 3.1-2: 117-138.
- Segal 1966 = C. Segal, 'Orpheus and the Fourth *Georgic*: Vergil on Nature and Civilization', «AJPh» 87.3: 307-325.
- Segal 1971 = C. Segal, 'The Song of Iopas in the *Aeneid*', «Hermes» 99.3: 336-349.
- Segal 1973 = C. Segal, rec. a Reeker 1971, «Gnomon» 48: 824-826.
- Segal 1973-1974 = C. Segal, "'Like Winds and Winged Dream': A Note on Virgil's Development", «CJ» 69.2 (1973-1974): 97-101.
- Segal 1974a = C. Segal, "'Since Daphnis Dies": The Meaning of Theocritus' First *Idyll*', «MH» 31: 1-22 [= Id. 1981: 25-46].
- Segal 1974b = C. Segal, 'Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (*Idylls* 1, 13, 22, 23)', «Hermes» 102: 20-38 [= Id. 1981: 47-65].
- Segal 1981a = C. Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton.
- Segal 1981b = C. Segal, 'Art and the Hero: Participation, Detachment and Narrative Point of View in the *Aeneid*', «Arethusa» 14.1: 67-83.
- Segal 1989 = C. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore/London.
- Segal 1995 = C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino [trad. it. di Segal 1989].
- Seider 2013 = A. M. Seider, *Memory in Vergil's Aeneid. Creating the Past*, Cambridge/New York.
- Setaioli 1969 = A. Setaioli, '*Nouiens Styx interfusa* (*Aen.* 6, 439 – *georg.* 4, 480)', «A&R» 14: 9-21 (= Id. 1998: 105-120).
- Setaioli 1984 = A. Setaioli, 'Caronte', in *EVI*: 674a-676a.
- Setaioli 1998 = A. Setaioli, *Si tantus amor. Studi virgiliani*, Bologna.
- Setaioli 1999 = A. Setaioli, 'Postilla al problema della doppia redazione del quarto libro delle *Georgiche*', «Prometheus» 25: 177-180.
- Setaioli 2014 = A. Setaioli, 'Ancora a proposito della doppia redazione del finale delle *Georgiche*', «Prometheus» 40, n.s. 3: 175-179.
- Sharrock, Morales 2000 = A. Sharrock, H. Morales (edd.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford.
- Silva 2021 = G. A. F. Silva, 'Magic and Memory. Dido's Ritual for Inducing Forgetfulness in *Aeneid* 4', «Mnemosyne» 74: 1001-1014.
- Simon 2011 = M. Simon, 'Une magicienne en Italie: Circé dans le livre XIV des *Métamorphoses*', «REL» 89: 118-132.
- Skutsch 1956 = O. Skutsch, 'Zu Vergils Eklogen', «RhM» 99: 193-201.
- Skutsch 1985 = O. Skutsch (ed.), *The Annals of Q. Ennius*, Oxford.
- Sommerstein 1996 = A. H. Sommerstein (ed.), *Religion and Superstition in Latin Literature*, Bari.
- Sommerstein 2019 = A. H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus, Suppliants*, Cambridge.
- Sparrow 1931 = J. Sparrow, *Half-Lines and Repetitions in Virgil*, Oxford [rist. 1977].
- Squillante Saccone 1985 = M. Squillante Saccone, 'enjambement e cheville', in *EVI*: 310b-312b.
- Squillante Saccone 1990 = M. Squillante Saccone, 'vis', in *EVV*.1: 568a-569b.
- Stabile 1984 = G. Stabile, 'acqua', in *EVI*: 245b-157a.
- Starnone 2020 = V. Starnone, *Nessuno guarda Elissa. Due passi del primo libro dell'Eneide e il disagio degli interpreti*, Pisa/Roma.
- Starnone 2021 = V. Starnone, 'Vergil and the Matrix of Love', «Vergilius» 67: 225-238.
- Steiner 1952 = H. R. Steiner, 'Der Traum in der *Aeneis*', Bern/Stuttgart.
- Stoffelen 1994 = V. Stoffelen, 'Vergil's Circe: Sources for a Sorceress', «AC» 63: 121-135.

- Stok 1987 = F. Stok, 'mutus', in *EV* III: 646a-647a.
- Stok 2013 = F. Stok, 'Remus, Remulus, and other Tiburtines', «Euphrosyne» n.s. 41: 357-365.
- Stoll 1890-1894 = H. W. Stoll, 'Klymene' in W. H. Roscher (ed.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 2.1, Leipzig: 1227-1228.
- Tandoi 1981 = V. Tandoi, 'Lettura dell'ottava bucolica', in Gigante 1981: 263-318.
- Tarrant 1978 = R. J. Tarrant, 'The Addressee of Virgil's Eighth Eclogue', «HSP» 82: 197-199.
- Tarrant 2012 = R. Tarrant (ed.), *Virgil, Aeneid. Book XII*, Cambridge.
- Taylor 1955 = M. E. Taylor, 'Primitivism in Virgil', «AJPh» 76.3: 261-278.
- Theodorakopoulos 1997 = E. Theodorakopoulos, 'Closure: The Book of Virgil', in Martindale 1997: 155-165.
- Thibodeau 2006 = P. Thibodeau, 'The Addressee of Vergil's Eighth Eclogue', «CQ» 56.2: 618-623.
- Thilo, Hagen 1881-1902 = G. Thilo, H. Hagen (edd.), *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, 4 voll. (I: *Aeneidos* librorum I-V commentarii [Thilo] [1881]; II: *Aeneidos* librorum VI-XII commentarii [Thilo] [1884]; III.1: in *Vergilii Bucolica et Georgica* commentarii [Thilo] [1887]; III.2: Appendix Serviana, ceteros praeter Servium et scholia bernensia Vergilii commentatores continens [Hagen] [1902]), Lipsiae.
- Thomas 1982a = R. F. Thomas, *Lands and Peoples in Roman Poetry. The Ethnographical Tradition*, Cambridge.
- Thomas 1982b = R. F. Thomas, 'Gadflies (Virg. *Geo.* 3.146-148)', «HSP» 86: 81-85.
- Thomas 1983 = R. F. Thomas, 'Callimachus, the *Victoria Berenices*, and Roman Poetry', «CQ» 33.1: 92-113.
- Thomas 1986a = R. F. Thomas, 'Virgil's *Georgics* and the Art of Reference', «HSP» 90: 171-198.
- Thomas 1986b = R. F. Thomas, *From Recusatio to Commitment: The Evolution of the Vergilian Programme*, in F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, V (1985), Liverpool: 61-73.
- Thomas 1988 = R. F. Thomas (ed.), *Virgil, Georgics*, 2 voll. (I: Books I-II; II: Books III-IV), Cambridge.
- Thomas 1992 = R. F. Thomas, 'The Old Man Revisited: Memory, Reference and Genre in Virg., *Georg.* 4, 116-48', «MD» 29: 35-70.
- Thomas 2014 = R. F. Thomas, 'Cyclopes', in *VE* I: 326a-327a.
- Thompson 1936² = D. W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, London [1895¹].
- Thomson 1922 = H. J. Thomson, 'Glossographica', «AJPH» 43.4: 352-354.
- Timpanaro 1986 = S. Timpanaro, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Roma.
- Tomcik 2023 = M. Tomcik, *Aurores et crépuscules dans la Thébaïde de Stace*, Leiden/Boston.
- Tosi 2017 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano [1991¹].
- Townend 1987 = G. B. Townend, 'Some Animal-Similes in the *Aeneid*', in Bonanno 1987: 84-88.
- Tozzi 1987 = P. Tozzi, 'Mincio', in *EV* III: 531b-532b.
- Traina 1985 = A. Traina, 'dirus', in *EV* II: 94a-95a [= Id. 2022: 329-330.]
- Traina 1986² = A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). I serie*, Bologna [1975¹].
- Traina 1986²a = A. Traina, 'La chiusa della prima egloga virgiliana (vv. 82-83)', in Traina 1986²: 175-188 e 400-401 [Addenda bibliografici] [= «L&S» 3 (1968): 45-53].
- Traina 1986²b = A. Traina, 'Conuexo nutantem pondere mundum (Verg. *ecl.* 4, 50). Cosmologia e poesia', in Traina 1986²: 197-218.
- Traina 1987 = A. Traina, 'musso', in *EV* III: 644a-645a [= Id. 2022: 351-352].
- Traina 1989 = A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici. III serie*, Bologna.
- Traina 1989a = A. Traina, 'Note virgiliane', in Traina 1989: 133-140.
- Traina 1991² = A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici. II serie*, Bologna [1981¹].
- Traina 1991²a = A. Traina, 'Dira libido (sul linguaggio lucreziano dell'eros)', in Traina 1991²: 11-34.
- Traina 1994 = A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici. IV serie*, Bologna.
- Traina 1994a = A. Traina, 'Il libro XII dell'Eneide', in Traina 1994: 75-89.

- Traina 1995 = A. Traina, 'Un probabile verso di Ennio e l'apposizione parentetica', «MD» 34: 187-193 [= Id. 1998: 11-17].
- Traina 1998 = A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici. V serie*, Bologna.
- Traina 1999² = A. Traina, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna [1977¹].
- Traina 2002⁵ = A. Traina, *L'alfabeto e la pronunzia del latino*, Bologna [1957¹].
- Traina 2003 = A. Traina, *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna.
- Traina 2003a = A. Traina, 'Amor omnibus idem. Contributi esegetici a Virgilio, *georg.* 3, 209-283', in Traina 2003: 39-62 [= «BStudLat» 29 (1999): 441-458].
- Traina 2003b = A. Traina, 'Il Virgilio di Nicholas Horsfall', in Traina 2003: 63-75.
- Traina 2004² = A. Traina (ed.), Virgilio, *L'utopia e la storia: il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino [rist. anast. Bologna, 2017] [1997¹].
- Traina 2022 = A. Traina, *Parva philologa*, a cura di F. Citti, L. Pasetti, B. Pieri; con la collaborazione di V. R. Danovi e L. Galli, Bologna.
- Trimble 2025 = G. Trimble (ed.), Catullus, *Poem 64*, Cambridge.
- Trisoglio 1988 = F. Trisoglio, 'Silvano', in *EV* IV: 853a-854a.
- Tupet 1976 = A.-M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris.
- Ugolini 1952 = G. Ugolini (ed.), P. Virgilio Marone, *Le Georgiche. Libro secondo*, Firenze.
- Vallana 2021 = F. Vallana, 'Leopardi traduttore di Virgilio', «Maia» 73.2: 417-439.
- Vallana in c.d.s. = F. Vallana, 'Le *Bucoliche*: forme del dialogo in un'Arcadia impossibile', in *Dialogo: forma conoscitiva, genere autonomo*, Atti del convegno dottorale dell'Università di Verona (14-16 ottobre 2024), Limena: 43-61.
- Vallat 2026 = D. Vallat, 'Aeneas puella? Furor, faux-semblants et incertitudes de genre aux livres 7 et 8 de l'*Énéide*', in Garambois-Vasquez, Vallat 2026: 63-87.
- Vallat, Béjouis-Vallat 2023 = D. Vallat, M. Béjouis-Vallat (ed.), Servius, *Commentaire sur l'Énéide de Virgile*, Livre I; Donat, *Vie de Virgile – Introduction aux Bucoliques*, Paris.
- VE = R. F. Thomas, J. M. Ziolkowski (edd.), *The Virgil Encyclopedia*, 3 voll. (I: A-E; II: F-Pe; III: Ph-Z), Chichester/Malden (MASS.).
- Vetta 1972 = M. Vetta, 'Ps.-Teognide 1231-34 e Apollonio Rodio', «RFIC» 100: 283-294.
- Vetta 1980 = M. Vetta (ed.), Teognide, *Libro secondo*, Roma.
- von Blumenthal 1950 = A. von Blumenthal, 'Pilumnus und Picumnus', in *RE* 20.2: 1369-1372.
- von Domaszewski 1885 = A. von Domaszewski, *Die Fahlen im Römischen Heere*, Wien.
- Vuković 2024 = K. Vuković, 'River, Giant and Hubris: A Note on Virgil, *Aeneid* 8.330-2', «CQ» 74.1: 150-158.
- Warden 1985 = J. Warden (ed.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto/Buffalo/London [rist. 1985].
- West 1969 = D. West, 'Multiple-Correspondance Similes in the *Aeneid*', «JRS» 59: 40-49.
- West 1970 = D. West, 'Virgilian Multiple-Correspondence Similes and their Antecedents', «Philologus» 114: 262-275.
- Wheeler 1993 = S. M. Wheeler, 'Lost Voices: Vergil, *Aeneid* 12.718-19', «CQ» 43.2: 451-453.
- Whitby, Hardie, Whitby 1987 = L. M. Whitby, P. R. Hardie, M. Whitby (edd.), *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol.
- Wilkinson 1955 = L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge.
- Williams 1960 = R. D. Williams (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos liber quintus*, Oxford.
- Williams 1972-1973 = R. D. Williams (ed.), *The Aeneid of Virgil*, 2 voll. (I: *Aen.* 1-6 [1972]; II: *Aen.* 7-12 [1973]), London.
- Williams 1978 = F. Williams (ed.), Callimachus, *Hymn to Apollo. A Commentary*, Oxford.
- Wills 1996 = J. Wills, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford.
- Wills 1997 = J. Wills, 'Homeric and Virgilian Doublets: The Case of *Aeneid* 6.901', «MD» 38: 185-202.
- Wimmel 1960 = W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden.

- Wimmel 1973 = W. Wimmel, *Hirtenkrieg und Arkadisches Rom. Reduktionsmedien in Vergils Aeneis*, München.
- Winnington-Ingram 1971-1972 = R. P. Winnington-Ingram, 'Digna atque indigna relatu', «PVS» 11: 61-74.
- Wiseman 1985 = T. P. Wiseman, *Catullus and his World*, Cambridge.
- Włosok 1986 = A. Włosok, 'Gemina doctrina. On allegorical interpretation', in F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, V, Liverpool: 75-84.
- Woodman, West 1984 = T. Woodman, D. West (edd.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge.
- Xinyue 2019 = B. Xinyue, 'Divinization and Didactic Efficacy in Virgil's *Georgics*', in Xinyue, Freer 2019: 93-103.
- Xinyue, Freer 2019 = B. Xinyue, N. Freer (edd.), *Reflections and New Perspectives on Virgil's Georgics*, London.
- Zaffagno 1984 = E. Zaffagno, 'cano/canto/cantus', in *EVI*: 648b-649b.
- Zaffagno 1987 = E. Zaffagno, 'magnus', in *EVIII*: 319b-322a.
- Zanker 2023 = G. Zanker, *Fate and the Hero in Virgil's Aeneid. Stoic World Fate and Human Responsibility*, Cambridge.
- Zetzel 1983 = J. E. G. Zetzel, 'Re-creating the Canon: Augustan Poetry and the Alexandrian Past', «Critical Inquiry» 10.1: 83-105.
- Ziogas 2010 = I. V. Ziogas, 'The permanence of Cupid's metamorphosis in the *Aeneid*', «Trends in Classics» 2.1: 150-174.
- Ziosi 2023 = A. Ziosi, 'Unreal Cities. Troy is not Troy and Carthage is destroyed', «Maia» 75.2-3: 339-357.
- Zogg 2023 = F. Zogg, *Vergils oeuvre: die Trias und ihre Appendices*, Basel.
- Zurli 2023 = L. Zurli, 'In difesa di *dederis* (*Aen.* 4, 436)', «Myrtia» 38: 313-316.