

Filologia

Antica e Moderna

n.s. III, 1
(XXXI,51)
2021

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. III, 1
(XXXI, 51)
2021

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università Napoli - Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Paolo Brocato (Università della Calabria), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Arturo De Vivo (Università Napoli - Federico II), Cristina Figorilli (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Ornella Fuoco (Università della Calabria), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Francesco Garritano (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Francesco Iusi (Università della Calabria), Romano Luperini (Università di Siena), Paolo Mastandrea (Università di Venezia), Laurent Pernot (Università di Strasburgo), Carmela Reale (Università della Calabria), Chiara Renda (Università Napoli - Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Heinrich von Staden (Princeton University), Stefania Voce (Università di Parma), Winfried Wehle (Eichstätt Universität)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all'indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Publicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

N.S. III, 1 (XXXI, 51), 2021

Articoli

- p. 7 **Giulio Ferroni**
Dante Della Terza: la letteratura italiana tra due mondi
- p. 11 **Giandamiano Bovi**
“Da mi basia mille”... ma non solo: imitazioni, riscritture e parodie del carme V di Catullo nella poesia umanistica e rinascimentale
- p. 39 **Debora Carcea**
«Il marxismo non è una prigionia». Politica e cultura in Vita d'artista di Cassola
- p. 57 **Irma Ciccarelli**
«L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»: la vox Orphea tra prodigio e fallimento
- p. 75 **Giuseppe Condorelli**
Il poeta che vola coi piedi per terra
- p. 91 **Luigi De Cristofaro**
A possible Bronze Age connection: Predatory Goddess and Predatory Hero. Homeric Athena and some unexpected clues of Pre-Archaic Religion
- p. 117 **Paolo Esposito**
Lucano nel De remediis utriusque fortune di Petrarca (e un locus deperditus del Bellum Civile)
- p. 135 **José Antonio Fernández Delgado**
Impronta helénica en la literatura española entre el Medioevo y el Renacimiento, a la sombra de la Universidad de Salamanca
- p. 151 **Marco Gatto**
Oltre il paradigma leviano. Subalternità e mediazione da Ernesto de Martino a Rocco Scotellaro
- p. 183 **Ettore Maria Grandoni**
Il consiglio della ratio e la libertà del volere: la teoria del libero arbitrio di Dante alla luce delle fonti teologiche francescane di Pietro di Giovanni Olivi (1248-1298)

- p. 201 **Antonio Gurrieri**
Traduire la littérature francophone des Caraïbes en Italie
- p. 217 **Mario Lentano**
Lucretio fratri suo poetae claro. *Appunti su una variante medievale della biografia virgiliana*
- p. 239 **Concetta Longobardi**
Asconio Pediano scrisse una Vita di Sallustio? Nota a Schol. Hor. Sat. 1, 2, 41
- p. 253 **Florinda Nardi**
Dante Della Terza da “forestiero” a cittadino del “villaggio globale” delle lettere antiche e moderne
- p. 269 **Domenica Perrone**
«Un tempestar di colpi sull’uscio». *La meccanica di Carlo Emilio Gadda*
- p. 287 **Gisèle Vanhese**
Lucian Blaga, Paul Celan et la parole méridienne
- p. 307 **Bernhard Zimmermann**
Formen der griechischen Komödie von Aristophanes zu Menander

Recensioni

- p. 329 **Michela Fantacci** (Francesco Lucioli, *Tramutazioni dell’Orlando Furioso. Sulla ricezione del poema ariostesco*)
- p. 333 **Ornella Fuoco** (Ambrogio di Milano, *La storia di Naboth*, edizione con introduzione, traduzione italiana e commento a cura di Domenico Lassandro e Stefania Palumbo)

Indici

- p. 341 **Francesco Iusi**
Indice dei nomi e dei luoghi citati
- p. 359 **Francesco Iusi**
Indici dei fascicoli e degli autori di «Filologia Antica e Moderna» XXIV-XXV (41-42)-N.S. II, 2 (XXX, 50)

Revisori

- p. 373 *Elenco dei revisori per gli anni 2019-2020*

Articoli

Irma Ciccarelli

«L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»:
la *vox Orphea* tra prodigio e fallimento

Protinus aerii mellis caelestia dona
exsequar: hanc etiam, Maecenas, aspice partem.
Admiranda tibi levium spectacula rerum
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam. 5
In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo.¹

Con un repentino passaggio dalla cupa atmosfera che opprime la terra nel finale del terzo libro a quella aerea e prodigiosa evocata dai *caelestia dona aerii mellis* in apertura del quarto,² Virgilio inaugura l'ultimo libro delle *Georgiche* nel segno di una stupefacente sproporzione in cui un ruolo fondamentale è affidato alla dimensione visiva: allo sguardo benevolo di Mecenate, infatti, il poeta offre la descrizione del microcosmo dalla lieve consistenza delle api nei termini di uno spettacolo degno di suscitare meraviglia (v. 3). L'effetto di tale annuncio si manifesta immediatamente nell'elenco di argomenti dei vv. 4-5: collocata in apertura del catalogo, la formula di ascendenza epica

¹ Verg. *Georg.* 4,1-7.

² Tanto il plurale poetico quanto l'accumulazione di epiteti che rinviano ad antiche credenze sull'origine celeste e sulla natura di *munus deorum* del miele suscitano un'impressione di altezza e di sollievo; per una rassegna delle testimonianze sull'origine comune del miele e della rugiada cfr. A. Biotti, *Virgilio. Georgiche libro IV*, Bologna, Pàtron, 1994, *ad loc.*

magnanimi duces proietta gradualmente il dedicatario in una realtà caratterizzata da sorprendenti elementi di affinità con quella degli uomini, considerata anche nei suoi risvolti eroici e bellici,³ come conferma la successione allitterante *populos et proelia* che conclude un elenco di tipo etnografico. Grazie all'assimilazione delle piccole api agli esseri umani, su cui si fonderà gran parte dell'esposizione didascalica del quarto libro, Virgilio supera il problema del carattere limitato dell'argomento e, nonostante la sua *tenuitas*,⁴ può legittimamente aspirare alla gloria con la necessaria cautela nei confronti dei *numina laeva* e l'opportuna protezione che Apollo riserverà ai suoi versi.⁵

Le attese dell'illustre dedicatario non saranno deluse grazie a un sottofondo mitico tendente al meraviglioso, che scandisce con continuità la descrizione epica delle battaglie tra sciami (vv. 67-87), l'elenco delle doti naturali donate alle api da Giove in segno di gratitudine (vv. 149-227), la collocazione del rito della bugonia in Egitto, luogo di *mirabilia* per eccellenza (vv. 287-294); non stupisce che a conclusione del libro Virgilio metta in relazione le vicende prodigiose di due eroi legati al processo di civilizzazione dell'umanità⁶ con gli *admiranda spectacula levium rerum*. Sullo sfondo di tale continuità tematica emerge il contrasto tra la descrizione delle api come collettività ideale e la narrazione dall'intensa tonalità patetica delle imprese di Aristeo e di Orfeo, che condividono l'aspirazione alla rinascita, ma anche la possibilità del fallimento.

La cattura di Proteo da parte di Aristeo costituisce uno snodo narrativo importante nel finale del quarto libro: da un lato orienta positi-

³ Sull'effetto di incongruenza generato dal ricorso allo schema etnografico e a stilemi epici per descrivere *res leves*, cfr. Biotti, *ibid.*, *ad loc.*

⁴ Cfr. Serv. *ad loc. rhetorice dicturus de minoribus rebus magna promittit, ut et levem materiam sublevet et attentum faciat auditorem. Sane perite, quoniam scit breve esse opus hoc de apibus et intra paucos versus posse consumi, usus est translationibus ad dilatandam materiam, dicens apes habere reges, praetoria, urbes et populos.*

⁵ Sulla problematica interpretazione dei *numina laeva* e sul ruolo di Apollo cfr. Biotti, *ibid.*, *ad loc.*

⁶ Per Aristeo cfr. G.B. Conte, *Aristeo*, «Enc. Virg.» I, Roma 1984, pp. 319-322; per Orfeo cfr. F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Buch X-XI, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, p. 8.

distingue nettamente dalla loquacità del suo antecedente omerico e crea i presupposti per un racconto ellittico.

A Proteo Virgilio affida il compito di raccontare con accenti solenni una vicenda in cui al potere eccezionale della voce di Orfeo di varcare i confini tra la vita e la morte è conferito un ruolo centrale; sulla rivelazione oracolare, aperta dal disvelamento del rapporto tra la grave colpa di Aristeo e l'ira di un *numen*, si avverte il condizionamento dell'empatia tra il narratore e il protagonista, che culmina nella triplice ripetizione del nome di Euridice a conclusione della vicenda.¹² Sullo sfondo della narrazione sentimentale, apparentemente incongruente con la natura profetica di Proteo, subiscono una progressiva e simmetrica amplificazione patetica anche la solitudine e l'autonomia del mitico cantore, tratti costitutivi del personaggio nel finale del quarto libro delle *Georgiche*. Tale crescendo è scandito dal dolore per la perdita della sposa che, dapprima condiviso dalle Ninfe e dal paesaggio della Tracia, alimenta l'invocazione solitaria e incessante del suo nome da parte di Orfeo *solo in litore*: nei vv. 465-466¹³ l'impiego dell'imperfetto e il ritmo anaforico, che si prolunga grazie alla *geminatio*, preannunciano il prodigio finale in cui Orfeo, nonostante la morte cruenta, continua a chiamare Euridice sullo sfondo dei medesimi luoghi con la sua *vox* ancora viva e vitale. Alla costruzione del carattere sovrumano del canto concorre la descrizione dei suoi effetti sugli abitanti dell'Oltretomba, che prevale nettamente sui contenuti, in linea con lo stile asimmetrico della narrazione. Privo di aiutanti e di istruzioni, Orfeo affronta il viaggio negli Inferi con la sola forza della sua voce: l'in-

¹² Nel rapporto di empatia che lega Proteo ad Orfeo (su cui cfr. C. Segal, *Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization*, «The American Journal of Philology» LXXXVII, 1966, pp. 313-316) A. Perutelli (*Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, «Lexis» XIII, 1995, pp. 199-202) individua l'intento virgiliano di mettere la funzione oracolare dell'indovino al servizio della struttura dell'epillio, con la sua caratteristica articolazione a cornice e le frequenti ellissi narrative. D'altra parte già nell'*Odisea* la lunga risposta di Proteo alle domande di Menelao sul destino di altri eroi achei si caratterizza per l'intensa tonalità patetica (cfr. 4, 521-523, 543-545, 556-558).

¹³ *Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum / te veniente die, te decedente canebat*; per il topos del canto che si prolunga incessante dal mattino alla sera cfr. A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)* V, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 77-83.

congruenza tra lo stato d'animo del cantore e l'ambiente sinistro in cui discende è colmata dal potere del suo canto, che produce conseguenze immediate e straordinarie su un uditorio tradizionalmente non benevolo.¹⁴ D'altra parte il carattere del tutto autonomo della sua iniziativa, alimentata dall'amore esclusivo per Euridice e dal dolore irrimediabile per la sua perdita, ne fa presagire il fallimento: in forte contrasto con l'avanzata trionfale *ad superas auras* con Euridice alle spalle, l'improvvisa infrazione del divieto di voltarsi indietro verso la sposa riafferma una volta per tutte l'implacabilità degli dei infernali e i limiti di Orfeo come *poeta amans*.¹⁵

Se l'insuccesso di Orfeo non altera il potere soprannaturale della sua voce, come dimostra la capacità di incantare animali selvatici e alberi, con la perdita definitiva di Euridice si rinnova e si amplifica l'isolamento del poeta sullo sfondo di un paesaggio desolato che è in totale sintonia con il suo stato d'animo (vv. 507-510),¹⁶ in linea con il procedimento narrativo già impiegato nei vv. 465-466. Con il v. 516 la narrazione in stile oracolare di Proteo giunge a un punto di svolta, che non solo arricchisce di nuovi aspetti la solitudine del cantore, ma pone anche le premesse per la sua morte cruenta e per il prodigio conclusivo:

«Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei:
solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
arvaeque Riphaeis numquam viduata pruinis

¹⁴ Cfr. vv. 471-472 *at cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum*: l'accostamento dell'avversativa al nesso allitterante *cantu commotae* crea un intenso contrasto tra gli effetti straordinari della voce di Orfeo e la descrizione precedente dell'ingresso del personaggio nell'Oltretomba (vv. 467-470 *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis / et caligantem nigra formidine lucum / ingressus, Manisque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda*), in cui la sinestesia (*nigra formidine*) amplifica l'immagine della discesa in un luogo terribilmente oscuro. «The *at sets Orpheus' song against the whole weight of the four preceding lines: the might of hell itself*» (B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 202).

¹⁵ Per un'interpretazione della concorrenza degli aspetti metrici e fonici nel repentino mutamento del destino dei due sposi nei vv. 485-493 cfr. Otis, *ibid.*, pp. 203-204.

¹⁶ *Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / flesse sibi, et gelidis haec evolvisse sub antris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus*; le analogie e le differenze con i vv. 465-466 sono sottolineate da Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*

lustrabat, raptam Eurydicen atque irrita Ditis
 dona querens. Spretae Ciconum quo munere matres 520
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuvenem sparsere per agros.
 Tum quoque marmorea caput a ceruice revulsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua 525
 a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:
 Eurydicen toto referebant flumine ripae».

Nel v. 516 la duplice negazione segnala con tono perentorio il carattere esclusivo dell'amore di Orfeo per la consorte, che si manifesta nel rifiuto assoluto di qualsiasi passione e legame matrimoniale; tale scelta di vita si riflette subito su *solus* in apertura del v. 517 e sull'ampia distesa di terre gelide e inospitali percorse dal cantore. Il paesaggio fa eco e nello stesso tempo si oppone al poeta *solus*: lo sottolinea nel v. 518 l'espressione *arva numquam viduata Riphaeis pruinis*, che, collocata al culmine di un elenco di luoghi leggendari freddi ed estremi, evoca grazie alla litote una condizione di stabile e assidua presenza in contrasto con il lamento del cantore per la sottrazione definitiva di Eurydice (*raptam Eurydicen* v. 519).¹⁷

Nell'arco di due versi (519-520) la voce oracolare di Proteo orienta il racconto verso la tragica fine di Orfeo grazie alla successione chiasmatica *irrita Ditis / dona querens. Spretae Ciconum quo munere*: il rapido passaggio dal punto di vista del cantore, che rivolge il suo lamento ai doni ormai vani eccezionalmente concessi da Dite,¹⁸ a quello delle *matres Ciconum*, offese dal tributo di fedeltà assoluta di Orfeo¹⁹ du-

¹⁷ Il rapporto stabilito da Virgilio tra il lamento di Orfeo per la perdita della sposa in nome di un amore assoluto e il paesaggio nordico costantemente oppresso dal gelo subisce un'inversione in Hor. *Carm.* 2,9: alla natura, non sempre travagliata da fenomeni meteorologici estremi, il poeta oppone il carattere incessante del canto doloroso dell'amico Valgio per la perdita di Miste; cfr. in particolare l'uso di *viduare* nel v. 8 (*non semper*) *et foliis viduantur ornis*.

¹⁸ L'idea dell'eccezionalità del beneficio ricevuto è suggerita dal nesso allitterante *dona Ditis*, che acquista un valore ossimorico, in relazione a un dono che proviene dal regno dei morti, e chiama nuovamente in causa sia il carattere straordinario della voce di Orfeo, sia la sua responsabilità; come nota Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*, la colpa di Orfeo sarebbe amplificata se ad *irrita* si attribuisse una funzione predicativa, che troverebbe conferma in Ov. *Met.* 10, 51-52.

¹⁹ In *munus* l'idea del tributo d'amore si associa a quella dell'offerta funebre, come sottoli-

rante la celebrazione dei riti in onore di Bacco, prepara la scena cupa e cruenta del dilaniamento del corpo del mitico cantore. Grazie alla formula epica di ascendenza omerica *Ciconum matres*,²⁰ le donne di Tracia entrano in scena nel v. 520 con la solennità che è propria del loro ruolo di seguaci del culto di Bacco; *spretae*, tuttavia, preannuncia l'imminente aggressione delle donne ai danni di Orfeo, che è descritta nei due versi successivi con una tendenza ad accentuare pateticamente l'orrore dello scempio perpetrato sul corpo del cantore.²¹ Nella dimensione rituale degli *orgia nocturni Bacchi* (v. 521) si consuma per mano delle *matres Ciconum* la morte violenta e prematura di Orfeo (*iuvenem* v. 522): l'assonanza, il duplice iperbato (*discerptum...iuvenem / latos...per agros*) e l'accostamento nello stesso verso di *discerptum* a *sparsere* dispongono in rapida successione temporale la lacerazione e la dispersione per ampio tratto del corpo del cantore sullo sfondo di un'atmosfera cupa.

A tum quoque in apertura del v. 523 è affidato il compito di inaugurare la sezione conclusiva del racconto di Proteo in cui la solitudine e l'autonomia di Orfeo, ormai morto, si manifestano in modo estremo e prodigioso; la sofferenza d'amore è una scelta di vita che ora supera

nea R.A.B. Mynors, *Virgil Georgics*, Oxford, Oxford University Press, 1990 *ad loc.*; l'interpretazione di *spretae* come sinonimo di *offensae* è sviluppata da M. Bettini, *La follia di Aristeo. Morfologia e struttura della vicenda virgiliana al quarto libro delle Georgiche*, «MD» VI, 1981, p. 74, il quale mette in rilievo come la perdita dei *dona Ditis* inneschi una seconda infrazione in luogo di una reazione dell'eroe, in conformità con il suo statuto elegiaco (su quest'ultimo aspetto sono sempre valide le osservazioni di G.B. Conte, *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 65-89); del resto sembra chiaro che *spretae* debba essere messo in relazione con il rito in onore di Bacco; sulla questione cfr. P. Esposito, *La fine di Orfeo e le matres / nurus Ciconum: tra Virgilio e Ovidio*, «Incontri di filologia classica» XI, (2011-2012), p. 129, che approfondisce la differenza tra la scena virgiliana e la rilettura ovidiana del comportamento delle *nurus Ciconum* (*Met.* 11,3) nei termini di una vendetta femminile per il rifiuto di Orfeo.

²⁰ Per *matres* nel senso di «donne» in contesti bacchici cfr. Mynors, *Virgil...* cit., *ad loc.*; a *Cicones*, che fin da Omero designa la più antica popolazione della Tracia (cfr. *Od.* 9,39, 59), è affidato il compito di ricollocare Orfeo sullo sfondo del paesaggio che aveva accolto concordemente il suo lamento nei vv. 461-463.

²¹ L'effetto patetico, suscitato dall'ambientazione della morte di Orfeo in una dimensione rituale notturna nel v. 521, era stato già evidenziato da Macrobio (*Sat.* 4,3,13); come nota Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*, l'ipallage (*nocturni Bacchi*) trova una significativa ripresa nei celebri versi del quarto libro dell'*Eneide* dedicati alla descrizione del *furor* di Didone (4, 301-303, cfr. in particolare *nocturnus Cithaeron* nel v. 303).

i confini della morte, come preannunciano la nota di eccezionalità espressa da *quoque* e l'impiego dell'epiteto *marmoreus*, in cui il riferimento alla bellezza dell'incarnato, bianco e liscio come il marmo, si salda con l'idea della rigidità del corpo ormai privo di vita. Il carattere non comune della morte di Orfeo è chiarito dall'intenso contrasto, messo in rilievo dall'allitterazione (*volveret...vox* v. 525), tra l'immagine della sua testa, trascinata dal flusso vorticoso dell'Ebros, e la sorprendente vitalità della *vox*, che continua a invocare Euridice, sostenuta solo dalla lingua, benché ormai *frigida* come la morte. Una sintonia automatica, ma nello stesso tempo soprannaturale, regola il rapporto tra l'emissione della voce e il movimento meccanico della lingua, che converte i suoni nel nome dell'amata con uno sforzo estremo.

All'inconsueta variazione della solenne figura etimologica *voce vocare*, ricorrente in contesti religiosi nel senso di «invocare ad alta voce», concorrono sia l'uso di *vox* in luogo di *voce*, che evidenzia il prodigioso riscatto della voce del cantore, ancora percepibile nonostante lo smembramento del corpo, sia l'impiego di *ipsa*: attestato fin da Ennio, il ricorso ad aggettivi, che per lo più caratterizzano l'intensità della *vox*, attenua il valore tecnico rituale dell'ablativo etimologico *voce vocare*.²² A *ipsa vox* («la voce da sola»), tuttavia, è affidato un compito diverso, quello di amplificare il potere soprannaturale della voce ancora viva, del tutto autonoma rispetto al corpo morto; tale estensione di enniana memoria dei limiti morfologici ed espressivi della figura etimologica *voce vocare* ben si adatta alla narrazione in stile oracolare del prodigio conclusivo: la scena è collocata al culmine del crescendo patetico-sentimentale che si era aperto con il canto solitario di Orfeo per la morte di Euridice, capace di incantare gli abitanti

²² A partire dalle osservazioni di E. Löfstedt, *Syntactica. Studien zur Historischen Syntax des Lateins*, II, Lund, Gleerup, 1933, pp. 185-186, che attribuisce il senso di «ad alta voce» all'ablativo di *vox* con funzione strumentale in dipendenza da *verba clamandi* e *orandi*, A. Traina, *Esegesi e sintassi. Studi di sintassi latina*, Padova, Liviana, 1955, pp. 41-42 si sofferma sulle testimonianze poetiche, in particolare su quelle virgiliane, dell'ablativo etimologico *voce vocare* in contesti religiosi solenni – che rinviano a una prassi liturgica antica, ma priva di attestazioni – per cogliere parallelamente l'indebolimento di tale valore rituale fin da Ennio fr. 49 Sk. (*tendebam lacrumans et blanda voce vocabam*), quando *voce* è accompagnata da un aggettivo.

degli Inferi, per svilupparsi con il netto rifiuto del legame con altre donne sullo sfondo dell'incessante lamento per la perdita definitiva della sposa.

La *vox* di Orfeo, che già una volta è stato in grado non solo di varcare i confini tra terra e oltretomba, ma anche di commuovere i *corda nescia mansuescere humanis precibus*, supera il limite della morte proprio nel nome di Euridice, che continua ad essere l'unico argomento di canto, in conformità con la scelta di vita espressa in tono perentorio nel v. 516: lo mette in rilievo la triplice anafora, con l'accostamento simmetrico di *Eurydicen* a *vox* nel v. 525, poi a *vocabat* nel v. 526 e infine a *referebant ripae* nel v. 527, che amplifica la riproduzione del suono sottoforma di parola grazie all'allitterazione. La *geminatio* in anafora, che nei vv. 465-466 scandiva con effetto mimetico il lamento solitario del cantore *in litore* dall'alba al tramonto sullo sfondo del precedente compianto della natura, lascia il posto alla sorprendente sopravvivenza della voce riprodotta dall'eco *toto flumine*: tale inversione delle parti nel rapporto tra Orfeo e gli elementi naturali della Tracia esalta la vitalità eccezionale della voce del cantore che trionfa sul tempo e sullo spazio nonostante il fallimento della sua impresa.²³

La conclusione della vicenda ribadisce la congruenza tra il narratore e il protagonista della vicenda: Proteo condivide con Orfeo una serie di caratteristiche, dalla natura divina, al possesso di poteri straordinari, al rapporto positivo con il mondo della natura; la funzione meta-diegetica del *vates caeruleus* permette a Virgilio da un lato di mettere in rilievo il potere soprannaturale della *vox* di Orfeo e di concludere l'epillio nel segno del meraviglioso, in linea con l'argomento del libro, dall'altro di presentare con tono patetico i limiti di Orfeo come poeta d'amore e di evidenziare la portata del suo fallimento.²⁴

²³ Per un confronto di tipo stilistico-retorico tra i due contesti, cfr. A. Traina, *Topoi virgiliani nel finale delle Georgiche* (vv. 465-466; 499-502; 557-558), in *Poeti latini...cit.*, pp. 77-83.

²⁴ Il prodigio conclusivo ridimensiona la svalutazione etica a cui Platone (*Symp.* 179d) sottopone il citaredo – vile, a suo giudizio – capace di cantare, ma non di sacrificarsi per Euridice, in opposizione al modello positivo di Alceste; Virgilio proietta su uno sfondo pessimistico l'eroismo del poeta d'amore che fallisce, ma non rinuncia ai propri ideali (cfr. L. Nossarti, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova, Zielo, 1996, p.175).

rilievo dal forte iperbato, l'ampio tratto di cielo attraverso il quale Imeneo si allontana dall'isola per dirigersi *ad oras Ciconum* allude a una distanza che non è soltanto fisica: lo sottolinea nel v. 2 *digreditur*, che indica separazione e differenza.²⁹ Ovidio pone gradualmente le premesse per la descrizione di un matrimonio del tutto diverso da quello felice con cui si è appena concluso il libro nono; scanditi dal polisindeto, la collocazione di *Hymenaeus* tra *Ciconumque* e *ad oras* nel v. 2 e l'impiego della figura etimologica *Orphea voce vocatur* nel v. 3 rinviano in modo inequivocabile alla narrazione virgiliana della triste fine di Orfeo dopo la perdita definitiva di Euridice, quando il netto rifiuto di altre nozze da parte del mitico cantore suscita la fatale aggressione delle *matres Ciconum* e giunge al culmine il potere eccezionale del suo canto. La vicenda ovidiana di Orfeo e di Euridice si colloca così sotto il segno del contrasto tematico con la storia che precede, dell'analogia formale con la conclusione della narrazione virgiliana. Ovidio allude e nello stesso tempo esautora il suo modello: da un lato la rilettura della storia di Orfeo e di Euridice subisce fin dall'inizio il condizionamento narrativo e stilistico dei vv. 516-527 del quarto libro delle *Georgiche*, dall'altro la voce di Orfeo non sortisce alcun effetto prodigioso sull'intervento di Imeneo, mentre il riferimento alla terra dei Ciconi proietta sullo sfondo la tragica morte del mitico cantore.

Grazie all'impiego antifrastico della figura etimologica che, nelle *Georgiche* aveva decretato il potere soprannaturale della voce del cantore, si manifesta chiaramente l'intento di Ovidio di amplificare il fallimento della *vox* di Orfeo mentre invoca Imeneo perché assista benevolo alle uniche nozze da lui desiderate.³⁰ Il depotenziamento della

sequitur comes Iphis euntem; 795-797 postera lux radiis latum patefecerat orbem, / cum Venus et Iuno sociosque Hymenaeus ad ignes / conveniunt, potiturque sua puer Iphis Ianthē; Ovidio sigilla l'ultimo verso con i nomi dei due sposi, finalmente uniti e felici. Repentino è il rovesciamento di tale situazione in apertura del libro decimo: il fallimento di Orfeo fa presagire l'imminente separazione dalla sposa.

²⁹ Cfr. *ThIL* 5,1,1153,81 ss.

³⁰ Come osserva J.D. Reed, *Ovidio. Metamorfosi*, V (libri X-XII), Milano, Mondadori, 2013 *ad loc.*, è possibile dedurre il contenuto dell'epitalamio composto e cantato da Orfeo grazie al confronto con i carmi 61 e 62 di Catullo, in cui ricorrono le formule *o Hymen Hymenaeae* (cfr. Catull. 61,5); *Hymen o Hymenaeae*, *Hymen ades o Hymenaeae* (cfr. 62,5 con il commento *ad*

voce, amplificato dalla collocazione di *nequiquam* tra *Orphea* e *voce*, passa attraverso l'originale recupero dell'inconsueto impiego virgiliano della figura etimologica *voce vocare* in un contesto rituale che richiama il suo uso tecnico tradizionale.³¹ Orfeo, dunque, fa il suo ingresso nel poema con una sineddoche che lo identifica con la sua voce: l'accostamento di *Orphea* a *voce*, che condivide con il nesso virgiliano *ipsa vox* l'indebolimento e l'estensione di senso del nesso *voce vocare*, amplifica l'autonomia del canto, ma ne svela l'inefficacia. L'insuccesso dell'invocazione a Imeneo, che trasforma un'occasione lieta in un giorno infausto, si contrappone al potere eccezionale attribuito da Virgilio alla voce di Orfeo, che continua a invocare Euridice sullo sfondo notturno e ostile della sua morte cruenta.

Il senso e le conseguenze di tale contrasto sono chiariti nel v. 4: da un lato *adfuit ille quidem* costituisce la logica conclusione del viaggio del dio, invocato da Orfeo *ad oras Ciconum*,³² dall'altro *nequiquam* è approfondito nei vv. 4-7 dal sistematico rovesciamento degli aspetti rituali che avrebbero dovuto caratterizzare quel *dies hilaris* di catulliana memoria.³³ A *sed* nel v. 4, è affidato il compito di introdurre i limiti dell'intervento di Imeneo, che sono scanditi dallo stile negativo: a stigmatizzare l'inefficacia della *vox Orphea* concorrono in un crescendo prima il cambiamento di segno dei *verba* e del *vultus* del dio, che normalmente sono adeguati al lieto evento nuziale, quindi nei vv. 6-7 l'assoluta negazione della possibilità che dalla fiaccola si sprigioni la

loc. di A. Agnesini, *Il carne 62 di Catullo*, Cesena, Stilgraf, 2007), che si riflette nell'impiego di *adesse* nel v. 4 in relazione all'effettiva presenza, benché non benefica, del dio.

³¹ Cfr. n. 19; nel corso del libro decimo sarà proprio Orfeo a servirsi della figura etimologica *voce vocari* nella sua accezione liturgica tradizionale in occasione della narrazione della storia di Mirra e Cinira, in relazione a una situazione opposta alla propria: dopo la metamorfosi in pianta, Mirra, in procinto di partorire la creatura sciaguratamente concepita con il padre, non ha più voce per invocare Lucina, ma la dea interverrà benevola per favorire la nascita nonostante l'assenza di parole efficaci di invocazione (cfr. vv. 506-507 *tendit onus matrem, neque habent sua verba dolores / nec Lucina potest parientis voce vocari* con il commento *ad loc.* di Reed, *Ovidio...* cit.).

³² Del tutto assenti, invece, sono le divinità nuziali in occasione del matrimonio di Tereo e Procne: cfr. *Ov. Met.* 6, 428-429 con il commento *ad loc.* di G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi III*, Milano, Mondadori, 2013.

³³ Cfr. *Catull.* 61,11 con il commento di Fedeli, *Il carne 61...* cit., p. 27.

fiamma, messa in rilievo dal contrasto con il continuo propagarsi del fumo.³⁴ Grazie all'ellissi del verbo, *exitus auspicio gravior* nel v. 8 non solo amplifica la catena di responsabilità che risale al fallimento della *vox Orphea* e si abbatte repentinamente su Euridice attraverso l'infausta presenza di Imeneo,³⁵ ma proietta la sua luce sinistra anche sulla fine di Orfeo nella prima parte del libro undicesimo. Qui, con una inversione dello sviluppo narrativo dell'esordio del libro decimo, i primi versi vedono il personaggio perfettamente allineato al suo statuto mitico tradizionale di poeta dotato del potere prodigioso di amma- liare animali, selve e sassi con il suo canto;³⁶ la ritrovata capacità di cantare si pone in continuità con la sezione del libro precedente in cui Orfeo mette fine al silenzio di tre anni dopo la perdita definitiva di Euridice per assumere il ruolo di narratore di storie secondo un preciso programma ispirato ad una *levior lyra*.³⁷

L'improvviso ingresso in scena delle *nurus Ciconum* non fa che confermare l'allusione alla tragica morte di Orfeo nell'esordio del libro decimo, mediata dall'ipotesto virgiliano; l'intenso contrasto tra il trambusto delle donne seguaci di Bacco e l'accordo armonioso tra la lira e il canto di Orfeo è il tratto distintivo di uno scontro che renderà non più udibili la voce del poeta e la melodia del suo strumento, entrambi sommersi dal frastuono caratteristico del rito bacchico.³⁸

³⁴ La letizia di Imeneo e la presenza delle fiaccole accese sono elementi convenzionali nel rito matrimoniale, come dimostrano i vv. 8-15 del carne 61 di Catullo, su cui cfr. il commento *ad loc.* di A. Fo, *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, Torino, Einaudi, 2018.

³⁵ Il mutato atteggiamento di Imeneo è il riflesso dell'instabilità del comportamento degli dei nelle *Metamorfosi*: tale irregolarità determina un ridimensionamento della responsabilità umana, pur senza mettere in discussione l'attacco alla gravità eroica del mitico cantore (cfr. C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 71-72, 89).

³⁶ Lo sottolinea *carmine* in apertura del libro, che non solo riassume il tema del precedente, ma preannuncia la centralità della voce di Orfeo anche dopo la sua morte, mentre il polisindeto scandisce l'eccezionale composizione del pubblico del *Threïcicus vates* (vv. 1-2 *carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threïcicus vates et saxa sequentia ducit*, su cui cfr. Reed, *Ovidio...* cit., *ad loc.*).

³⁷ Si tratta della sezione che dal v. 78 giunge alla fine del libro: Ovidio fa del racconto delle vicende di Orfeo la cornice narrativa che racchiude altre vicende mitologiche di amori infelici, con una evidente inversione strutturale e tematica dell'epillio virgiliano; sulla questione cfr. Santini, *Il mito di Orfeo...* cit., 1995, pp. 194-196.

³⁸ Nelle alterne fasi dello scontro tra Orfeo e le *nurus Ciconum* al polisindeto è affidato il

Il drastico depotenziamento della *vox Orphea* culmina nella scena della sua uccisione, in cui all'inefficacia delle parole si unisce la perdita del potere di *movere* con il canto:³⁹ la storia di Orfeo, dunque, presenta una struttura chiasmica, in cui due evidenti fallimenti racchiudono il provvisorio recupero del potere soprannaturale della sua voce. Coerente con tale rilettura in chiave antierica del personaggio, è anche la riduzione ovidiana della triplice prodigiosa invocazione del nome di Euridice, che in Virgilio sanciva l'autonomia della voce anche dopo la morte, nella ripetizione nuovamente armoniosa e concorde di un non meglio definito suono triste da parte della lira e della lingua sullo sfondo dell'eco prodotta dalle rive dell'Ebro.⁴⁰ Messa in rilievo dalla *geminatio*, dall'anafora e dall'effetto fonico creato da *respondent ripae*, che amplifica la riproduzione del triste mormorio,⁴¹ l'affinità formale con la scena virgiliana mira nuovamente al ridimensionamento del potere della *vox Orphea* e dell'entità del *mirum*, in nome della tendenza alla verisimiglianza e alla razionalizzazione.⁴²

compito di amplificare i mezzi che garantiscono la vittoria prima al poeta, poi alle donne: dopo l'iniziale superiorità dell'armonia creata dalla voce e dalla lira di Orfeo sul sasso scagliato da una delle donne (vv. 10-11 *alterius telum lapis est, qui missus in ipso / aëre concentu victus vocisque liraeque est*), si assiste alla 'sopraffazione' del suono della lira da parte di urla e suoni sempre più intensi con un effetto fonico di sovrapposizione (vv. 15-18 *cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens / clamor et infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepere sono citharae*).

³⁹ Vv. 39-41 *tendentemque manus atque illo tempore primum / irrita dicentem nec quicquam voce moventem / sacrilegae perimunt* con il commento *ad loc.* di Reed, *Ovidio... cit.*, che puntualizza l'inesattezza di *primum* alla luce di 10,3.

⁴⁰ Vv. 52-53 *flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae*.

⁴¹ Cfr. Verg. *Georg.* 4,527 *referebant ripae*; affine è l'effetto fonico a cui ricorre Calzabigi, *Orfeo ed Euridice* Atto I, scena I, n. 9 Aria «Pietoso al pianto mio va mormorando il rio e mi risponde».

⁴² Come mette in rilievo Romeo, *Orfeo in Ovidio... cit.*, pp. 11-13 tale tendenza produce effetti di correzione del pathos virgiliano, che sono particolarmente evidenti proprio nella descrizione della vana invocazione a Imeneo e del triste suono prodotto dalla lingua e dalla lira, grazie al meccanismo della citazione che elude il modello; d'altra parte il ricongiungimento finale dei due sposi nell'Oltretomba (vv. 61-66) se da un lato conferma l'intento ovidiano di spingersi al di là della tradizione mitica, dall'altro introduce una situazione non verosimile, che sfuma nel prodigio: il poeta sembra voler suggerire il successo di Orfeo – attestato da una versione previrgiliana utilizzata da Euripide nell'*Alceste* (vv. 357-359) –, ma lo relega al di fuori del mondo reale, se pure in stretta continuità con il passato grazie al

Fin dall'epillio virgiliano il dolore di Orfeo per la morte prematura di Euridice e il potere eccezionale della voce del mitico cantore collocano il personaggio in una zona di confine tra il successo e l'improvviso fallimento che costituisce la premessa per la rilettura in chiave antieroica a cui Ovidio sottopone il poeta. Alla figura etimologica *voce vocare* Virgilio e Ovidio affidano l'uno il compito di amplificare l'eccezionalità della *vox* di Orfeo, che sopravvive alla morte nel nome di Euridice, l'altro quello di decretare fin dal giorno delle nozze la fallibilità del canto rivolto agli dei. Le zone d'ombra del personaggio e del suo rapporto con Euridice sono al centro del dialogo *L'inconsolabile*, tratto dalla raccolta di Pavese *Dialoghi con Leucò*.

L'inaspettato colloquio tra Orfeo e Bacca, una delle donne di Tracia, si avvia *in medias res*: il cantore ripercorre le tappe della risalita dagli Inferi verso la luce della terra con Euridice alle spalle; in realtà gli spazi attraversati alludono metaforicamente alla discesa del personaggio nell'inferno della propria interiorità,⁴³ lacerata dal contrasto tra la fine dell'amore per Euridice e la possibilità di recuperarlo. Riportare in vita il legame con la donna è un'illusione, destinata a scontrarsi con la consapevolezza di una nuova inevitabile separazione: è Orfeo, infatti, a indugiare negli spazi metaforici dell'Oltretomba e a condividere con Euridice il gelo infernale che è conseguenza della fine della relazione. Orfeo discende nelle zone cupe della propria interiorità alla ricerca di se stesso, non di Euridice, che rappresenta una stagione ormai passata della vita; a tale consapevolezza il personaggio giunge mentre intona il suo canto tra i morti («L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»)⁴⁴. Alla figura etimologica, che sembra modella-

ritrovato affetto tra i coniugi, quasi paradossale nella sua fisicità; sulla questione cfr. Segal, *Ovidio e la poesia...* cit., pp. 86-88; M. Fucecchi, *In cerca di una forma: vicende dell'epillio (e di alcuni suoi personaggi) in età augustea. Appunti su Teseo e Orfeo nelle Metamorfosi*, «MD» XLIX, 2002, pp. 109-111.

⁴³ «È necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno»; cfr. le parole pronunciate da Orfeo dopo la discesa nell'Ade in Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, Atto II n. 19 Aria «ho con me l'inferno mio, me lo sento in mezzo al cor».

⁴⁴ «L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. Ho capito che i morti non sono più nulla».

ta su quelle impiegate da Virgilio e da Ovidio, è affidato il compito di sottolineare il potere del canto come strumento di conoscenza dell'io del mitico poeta proprio nel momento in cui la sua voce rievoca il passato felice con Euridice e muove a compassione i morti. Spiazzante è l'effetto della versione di Orfeo su Bacca, che, invece, è depositaria e portavoce della tradizione, soprattutto quando il poeta riconosce di essersi voltato indietro volontariamente; è possibile che su tale scelta di cosciente solitudine e autonomia agisca la correzione razionalistica del *furor* di Orfeo in Ovidio: nelle *Metamorfosi*, infatti, il mitico cantore non è in preda alla follia quando si volta a guardare Euridice, ma al desiderio di rivederla unisce il timore per l'incolumità della sposa mentre percorre il sentiero ripido e oscuro.⁴⁵

Grazie alla rielaborazione della figura etimologica, che dimostra il costante dialogo di Pavese con i modelli latini anche sotto il profilo stilistico, lo scrittore manifesta l'intento di recepire luci e ombre del personaggio, nella prospettiva dell'insufficienza del canto per riportare in vita la felicità passata.

Abstract

The article aims to investigate the intertextual relationship between Ov. *Met.* 10,3 and Verg. *Georg.* 4, 525-426 through Ovid's reuse of the etymological figure *voce vocare*, which is reflected in the Pavese dialogue *L'Inconsolabile*. From the Virgilian epyll Orpheus' sorrow for Euridice's premature death and the exceptional power of the voice of the mythical cantor place the character in a border area between success and sudden failure which constitutes the premise for Ovidian reinterpretation in an anti-heroic key. To the etymological figure Virgil and Ovid entrust one the task of amplifying the exceptional nature of Orpheus' *vox*, the other that of decreeing the fallibility of the song addressed to the gods. The shady areas of the character and of his relationship with Eurydice are essential features in the Pavese dialogue *L'inconsolabile*, taken from the collection *Dialoghi con Leucò*.

Irma Ciccarelli
irma.ciccarelli@uniba.it

⁴⁵ Cfr. Ov. *Met.* 10, 53-57.



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di giugno 2021
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 25,00

ISBN 978-88-498-6909-5



9 788849 869095