IV

NEC TIBI VESPERO SURGENTE DECEDUNT AMORES: CONSIDERAZIONI SU HOR. *CARM.* 2, 9

Par Paola Gagliardi

Résumé. – ***Hor.* carm. *2, 9***, *formellement dédié à Valgius Rufus, 'dialogue' avec l'**Orphée** virgilien à travers le topos du **matin** et du **soir**, rappelant peut-être aussi l'usage qu'en avait fait **Cornelius Gallus**. Dans l'ode Horace exprime son antipathie pour une poésie '**élégiaqu**e' au sens large, lié à l'expression d'une douleur sans fin, reprenant une critique déjà effectuée en* **carm. *1, 24***. *À travers la figure d'Orphée il semble critiquer les sympathies de Virgile pour ce genre de poésie, mais cela aide aussi à renforcer les indices sur la relation entre le chantre mythique et Cornelius Gallus suggérés par l'épyllion virgilien.*

Riassunto. – ***Hor.* carm. *2, 9***, *dedicata formalmente a Valgio Rufo, dialoga con l'**Orfeo** virgiliano attraverso il topos del **mattino** e della **sera**, richiamando forse anche l'impiego che di esso aveva fatto **Gallo**. Nell'ode Orazio esprime la sua antipatia per una poesia '**elegiac**a' in senso lato, legata all'espressione di un dolore senza fine, riprendendo una critica già svolta in **1, 24**. Attraverso la figura di Orfeo egli sembra criticare le simpatie di Virgilio per questo genere di poesia, ma contribuisce anche a rafforzare gli indizi sul rapporto tra il mitico cantore e Cornelio Gallo adombrati dal poemetto virgiliano.*

A rendere particolarmente complessa (e perciò interessante) l'ode 2, 9 di Orazio è senza dubbio la sua natura letteraria, che chiamando in causa autori e opere non sempre noti e alludendo evidentemente a dibattiti contemporanei e forse a discussioni personali tra poeti, rimane per buona parte sfuggente e poco chiara agli interpreti moderni [1]. La struttura superficiale, certo, è lineare: dagli esempi della natura, in cui tutto muta e si alterna, il poeta prende spunto per invitare l'amico Valgio a trovare un limite al dolore per la perdita di un fanciullo amato, Miste, e piuttosto che a poesia di lamento gli suggerisce di dedicarsi alla celebrazione delle imprese di Augusto in Oriente. Ad uno sguardo più attento si scopre però una serie di questioni non facili e di articolati riferimenti letterari, da Cinna a Virgilio, allo stesso Valgio e forse a Cornelio Gallo. A cominciare dalla figura del destinatario Valgio Rufo, poeta perduto del quale è difficile persino tracciare con precisione un profilo letterario o ricostruire i filoni della produzione [2], l'ode offre

1. Un'ampia bibliografia sull'ode è citata da B. Pieri, « Parlando a Valgio perché Virgilio intenda », *Eikasmos* 24, 2013, p. 210, n. 9.

2. Su Valgio Rufo cfr. E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford University Press, 2003², p. 287-290 e 520; A.S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry (c. 60 BC-AD 20)*, Oxford University Press, 2007, p. 290-291; altra bibliografia in Pieri, *art. cit.* [n.1], p. 209, n. 1. Sui frammenti rimasti cfr. H. Dahlmann,

informazioni e spunti di riflessione non sempre semplici da decifrare. Anche il dialogo con il Virgilio georgico che il testo lascia chiaramente intravvedere, sia nel riferimento all'epillio di Orfeo ai vv. 9-12, sia nell'evocazione di *geo*. 3, 28-33 ai vv. 20-24, non può essere ripercorso con chiarezza, stanti l'incertezza sulla datazione precisa dell'ode [3] e l'ambiguità della posizione di Virgilio, come vedremo.

Alcuni di questi problemi sono stati ampiamente dibattuti, mentre ad altri è stata dedicata minore attenzione. Non tutti i dubbi posti dal testo sono in realtà ugualmente importanti per la sua comprensione, giacché alcuni riguardano aspetti non decisivi. L'identità di Miste, il fanciullo per cui Valgio versa lacrime senza fine, ad esempio, non è determinante per l'interpretazione dell'ode: l'ipotesi più probabile è che si tratti di un amasio [4] (assai meno credibile è che possa essere un figlio di Valgio, come pure è stato ipotizzato [5]), ma non si può escludere del tutto che si tratti solo di una creazione letteraria di Valgio [6]. Ciò potrebbe giustificare il tono di Orazio verso il dolore dell'amico, apparso a qualche studioso troppo distaccato e quasi insensibile [7]. Né si può escludere che Miste sia addirittura un'invenzione dello stesso Orazio [8] per alludere, magari con un nome di fantasia, ad uno degli interessi letterari di Valgio, così come verosimilmente a *carm*. 1, 33 egli sintetizza nel nome di Glicera la produzione elegiaca di Tibullo [9]. Neppure la sorte

Zu Fragmenten römischer Dichter, Mainz, Franz Steiner Verlag,1983, p. 34-47; Courtney, *op. cit*. *ibidem*; Hollis, *op. cit*. p. 287-299.

3. La datazione di *carm*. 2, 9 sembra abbastanza sicura tra il 27 e il 26, ma non può essere precisata ulteriormente. A dedurre questi estremi cronologici sono R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford University Press, 2004², p. 137-138, che dall'epiteto *Augustus* (ovviamente non anteriore al 27) e dall'insistenza sul confine orientale, trascurato dal *princeps* a partire dalla campagna in Iberia del 26, delimitano questo lasso di tempo (in particolare essi pensano alla ribellione di Tiridate del 27, risoltasi in un facile successo per i Romani): una datazione al 26 o al 25 va esclusa, giacché sarebbe stato di cattivo gusto da parte di Orazio ignorare i successi di Augusto in Spagna per concentrarsi solo sulle questioni orientali (*ibidem*, a v. 19, p. 149). L. Kronenberg, «Gallus and Valgius Rufus in Horace Odes 2.9», *CW* 112, 2019, p. 63, non condivide il limite cronologico del 26, sostenendo che la menzione dell'Oriente non deriva dall'interesse di Augusto per l'area in quel periodo, bensì dall'intento di Orazio di trasformare il *princeps* "into a new kind of Orpheus figure –one who uses force and not song to dominate nature".

4. Cfr. M. Lowrie, «Lyric's Elegos and the Aristotelian Mean: Horace c. 1.24, 1.33 and 2.9», *CW* 87, 1994, p. 398, che vede riflesso questo ruolo nei due protagonisti degli *exempla* ai vv. 13-17, Antiloco e Troilo; Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 137; F. Citti, «Miste», in *Enc. Or*., I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 814-815. Non crede a questa possibilità Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 57-58, n. 2.

5. Cfr. F. Bücheler, «Zur Auslegung der horazischen Oden», in Id., *Kleine Schriften*, Osnabrück, Zeller, 1965, p. 436, sulla base degli *exempla* mitologici dei vv. 13-17, relativi appunto al dolore di genitori per la morte di figli. *Contra*, G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1920, p. 257-258, ha osservato che in questo caso sarebbe stato sconveniente attribuire al fanciullo un nome greco. Anche il termine *amores* apparirebbe stonato nel contesto di un rapporto padre / figlio.

6. Come hanno supposto S. Harrison, «Didactic and Lyric in Horace Odes 2: Lucretius and Vergil», in T. D. Papanghelis – St. J. Harrison – S. Frangoulidis (edd.), *Generic Interfaces in Latin Literature, Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, p. 381; Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136.

7. Cfr. K. Quinn, *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*, London, Routledge, 1963, p.160; Nisbet –Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136.

8. Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 58-59 e *passim*, avanza l'ipotesi che in Miste possa celarsi addirittura Cornelio Gallo e che nell'ode Orazio scoraggi Valgio dal 'dialogare' poeticamente con lui, indicandogli piuttosto Augusto come interlocutore.

9. Così Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136, seguiti da Hollis 2007, p. 292.

di Miste, su cui pure si discute, influisce realmente sul senso dell'ode: che egli infatti sia morto [10], come si ritiene generalmente sulla base di *ademptum* (v. 10), di solito impiegato in questo senso [11], e dei due *exempla* di Antiloco e Troilo (vv. 13-17) [12], o che sia passato ad un altro amante, come si è immaginato, sempre per giustificare lo scarso coinvolgimento emotivo di Orazio nel dolore dell'amico [13], l'elemento davvero importante è quello della perdita, di qualunque natura essa sia, che determina la reazione di Valgio.

Anche le indicazioni ricavabili dall'ode riguardo al destinatario appaiono ambigue, giacché la possibilità che Valgio abbia composto elegie erotiche, resa concreta da *flebilibus ... modis* (v. 9) [14], è stata messa in discussione non solo per la mancanza di testimonianze in tal senso negli scarni resti della sua produzione, ma anche per l'assenza del suo nome nei canoni dei poeti elegiaci di Ov. *trist*., 4, 10, 53-54 e di Quint., *Inst.* 10, 1, 93 [15]. Neppure questo compromette però il discorso di Orazio, poiché anche in questo caso egli, più che alludere a circostanze precise, può aver fatto solo generici riferimenti ad un tipo di gusto riconducibile non esclusivamente all'elegia erotica. Il richiamo ad uno dei momenti più patetici dell'epillio virgiliano di Orfeo (*geo*. 4, 465-466) ai vv. 10-12 [16], accanto alla menzione dei *flebiles modi* di Valgio, mostra infatti senza ambiguità come il poeta venosino includa l'uno e gli altri nella medesima temperie di gusto a cui appartiene anche l'elegia d'amore in senso stretto. Si tratta cioè per lui in tutti i casi di poesia di tema erotico e di tono dolente, che fa del pianto il suo fulcro. Come dunque in essa inserisce anche l'epillio di Orfeo, che sul piano formale non è certo classificabile come elegia, così potrebbe aver fatto anche per i componimenti di Valgio, assimilabili a questo àmbito per tema e tono, ma non necessariamente scritti in distici [17].

Una volta risolte o accantonate queste questioni, rimane da sciogliere il nodo centrale dell'interpretazione del messaggio dell'ode. La sua natura fortemente letteraria e la sua forma di dialogo poetico complesso, che oltre a Valgio chiama in causa perlomeno la *Zmyrna* di Cinna per la ripresa del τόπος del mattino e della sera, nonché ovviamente Virgilio, rendono infatti

10. Cfr. M. C. J. Putnam, «Horace Carm. 2.9: Augustus and the ambiguities of encomium», in K.A. Raaflaub – M. Toher (edd.), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990, University of California Press, p. 217, n. 5; Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 292.

11. Si citano solitamente i paralleli di Catull. 68, 20; 92; 101, 6 (cfr. Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136; Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 212 e n. 17; Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 57, n. 2).

12. Cfr. Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], *ad loc*., p. 144; cfr. altresì Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 57, n. 2.

13. Cfr. W. S. Anderson, «Two odes of Horace's Book Two», *CSCA* 1, 1968, p. 41-42; Quinn, *op. cit*. [n. 6], p. 160-161; P. Murgatroyd, «Horace, Odes II 9», *Mnemosyne* 28, 1975, p. 69-71; N. Holzberg, «A Sensitive, even Weak and Feeble Disposition? C. Valgius Rufus and his elegiac ego», in A. Arweiler – M. Möller (edd.), *Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit / Notions of the Self in Antiquity and Beyond*, Berlin – New York, De Gruyter, 2008, p. 24-25 e n. 16.

14. Ne sono convinti Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 135 e 144.

15. Cfr. Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 291.

16. L'allusione, evidente per certi tratti formali, è stata sottolineata da Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 230-235; Holzberg, *art. cit*. [n. 13], p. 25 e n. 17; Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 59-60; Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 227-228; Harrison, *art. cit*. [n. 6], p. 381.

17. Cfr. Lowrie, *art. cit*. [n. 4], p. 387: «Horace's poetic criticism is not confined to elegy in the narrow sense, but extends to *elegos* more broadly construed as the poetry of mourning.»

incompleto ogni tentativo di interpretazione e classificazione, dal più semplice (quello che intende il testo come una vera e propria *consolatio*) [18] ai più elaborati. Alcune proposte di lettura meritano attenzione: tra esse appare di grande interesse quella che vede nel testo un dialogo indiretto con Virgilio, a cui Orazio additerebbe la strada del poema celebrativo, da Virgilio stesso annunciata a *geo*. 3, 8-48, di contro alle ricadute nella 'tentazione elegiaca' di cui sarebbe espressione appunto l'epillio di Orfeo, sia pure superato nella concezione dell'*Eneide* [19]. Si è anche vista nell'ode una velata critica alle imprese di Augusto, che Orazio tratterebbe con una certa ironia [20], nonché una parodia della poesia elegiaca e di quella celebrativa [21]. Ancora, il componimento, soprattutto nella parte finale, è sembrato la parodia di una *recusatio* [22]. Molti dubbi, certo, sono destinati a non trovare soluzione, nella misura in cui chiamano in gioco testi perduti (quello di Cinna, ammirato a quanto pare da Valgio [23], e forse quelli di Valgio stesso), e su certi punti rimane un'insuperabile ambiguità [24].

Ma è soprattutto il dialogo poetico di Orazio con gli amici che rimane difficile da ricostruire. Il genere di poesia celebrativa qui raccomandato a Valgio come rimedio al dolore è presentato infatti come un obiettivo dello stesso Orazio (*cantemus*, v. 19), laddove invece ben conosciamo le sue reiterate e convinte *recusationes* in merito nelle *Odi* [25]. Di qui è scaturito il dubbio che il riferimento alla poesia encomiastica e alle imprese del *princeps* possa avere un intento vagamente ironico [26]. Più coerente appare invece la posizione critica di Orazio riguardo all'elegia [27], intesa però nel senso lato di poesia più o meno relativa a temi erotici e focalizzata sull'espressione del

18. Su questa lettura dell'ode cfr. le obiezioni di Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 211-216.

19. E' la posizione di Pieri, *art. cit*. [n.1], *passim*. Cfr. altresì Lowrie, *art. cit*. [n. 4], p. 391.

20. Putnam, *art. cit*. [n. 10], *passim*.

21. Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 234, n. 23.

22. Così Murgatroyd, *art. cit*, [n. 13], p. 71.

23. Lo si deduce dal fr. 166 Hollis (= 1 Bl.; 2 C.): *Codrusque ille canit quali tu voce solebas / atque solet numeros dicere, Cinna, tuos, / dulcior ut numquam Pylio profluxerit ore / Nestoris aut docto pectore Demodoci* (vv. 1-4).

24. Si pensi alle somiglianze dei vv. 20-24 con il l. 8 dell'*Eneide*, che pongono in discussione la priorità cronologica tra i due testi e dunque la data di composizione del libro virgiliano: sul punto cfr. Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 232; Pieri, *art. cit*. [n. 1], p. 217-218; E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le Opere, I/2. Le Odi, il Carme secolare, gli Epodi*, comm. di E. R., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 670.

25. Cfr. ad esempio *carm*. 1, 6; 2, 1; 2, 12; 3, 3. Che Orazio non sia realmente convinto del genere encomiastico e che lo indichi a Valgio solo per ironizzare elegantemente sulla poesia di tipo elegiaco da questi prediletta sostengono Nisbet –Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 138, per i quali l'apparente volontà di scrivere in onore del *princeps*, affermata a vv. 18-24 non è che un modo di rendere omaggio al regime senza impegnarsi troppo.

26. Cfr. Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 234, n. 23; a p. 213, n. 2, lo studioso sottolinea la tendenza recente a giudicare le *Odi* di Orazio sostanzialmente critiche verso il regime e inclini a caldeggiare un atteggiamento aggressivo verso i Parti.

27. Sull'ostilità di Orazio verso l'elegia cfr. Br. Otis, « Horace and the Elegists », *TAPhA* 76, 1945, p. 185-186; Quinn, *op. cit*. [n. 6], p. 154-162; M. Labate, « La forma dell'amore: appunti sulla poesia erotica oraziana », in *Atti dei convegni di Venosa, Napoli, Roma*, Venosa, Osanna, 1994, p. 82-83; Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136; Holzberg, *art. cit*. [n. 13]; P.J. Davis, « Reception of Elegy in Augustan and post-Augustan Poetry », in B. K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford, Wiley Blackwell, 2012, p. 443-458; altra bibliografia in A. Traina, « *Optivo cognomine crescit*: Properzio e l'ironia di Orazio (*epist*. 2, 2, 99-101) », in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, V, Bologna, Pàtron, 1998, p. 205-209.

dolore, vale a dire ispirata all'atteggiamento e allo stile dell'elegia d'amore latina. In quest'ampia classificazione, che trascende gli elementi formali (soprattutto metrici) dei generi e guarda allo spirito, privilegiando l'aspetto del pianto, Orazio include evidentemente anche l'Orfeo virgiliano [28], oltre – verosimilmente– ad un filone della produzione di Valgio e forse alla *Zmyrna* di Cinna. Anche in questo celebrato poemetto, infatti, il pianto svolgeva un ruolo importante, come attesta il suo frammento più noto (fr. 10 Hollis (= fr. 6 Morel): *te matutinus flentem conspexit Eous / et flentem paulo vidit post Hesperus idem*), ampiamente imitato dai poeti augustei, tra i quali sicuramente Virg. *geo*. 4, 465-466 [29], e forse anche Valgio, se i vv. 9-12 dell'ode oraziana imitano versi suoi [30].

Contro questo tipo di poesia, e in particolare contro la tendenza ad insistere su un dolore senza fine e senza speranza, che diviene esso stesso materia del canto, la critica di Orazio è precisa e ripetuta. E' stato individuato infatti un persuasivo legame tra *carm*. 2, 9 e due odi del l. 1, la 24 e la 33, entrambe rivolte ad amici poeti (rispettivamente Virgilio e Tibullo [31]) sul medesimo tema dell'inutilità di un pianto sterile, a cui Orazio contrappone, come in 2, 9, la saggia accettazione delle leggi naturali, che prevedono un giusto limite per ogni cosa [32]. La varietà e la complessità dei testi in qualche modo collegabili a *carm*. 2, 9 è dunque grande e presuppone un'analisi attenta.

A parte le eventuali allusioni a poesia di Valgio, ovviamente irriconoscibili, si distingue abbastanza chiaramente all'interno di *carm*. 2, 9 il richiamo all'elegia erotica latina, concentrato in tre espressioni emblematiche, *flebiles modi* (v. 9), *amores* (v. 11) e *mollium querellarum* (vv. 17-18), che contengono termini chiave del genere. L'allusione al tema erotico si serve del termine *amores*, notevole sia per l'accezione particolare di 'persona amata' [33], sia per l'impiego come titolo di raccolte elegiache, attestato da Ovidio, ma forse già utilizzato da Gallo [34]. L'uso ripetuto del termine anche

28. Come nota giustamente Lowrie, *art. cit*. [n. 4], p. 379-380, l'elemento che accosta Orfeo all'elegia erotica latina è l'incapacità di superare il suo dolore.

29. Notevoli sono anche le riprese dei poeti elegiaci (cfr. Prop. 2, 3, 43-44; Ov. *amor*. 1, 15, 29-30; *ars* 3, 537 e 724; *Met*. 5, 440-441; *Fast*. 1, 140; *trist*. 4, 9, 21-22; *Ibis* 38), che ne indicano spesso una stretta connessione con Gallo, lasciando ipotizzare che anche il loro *inventor generis* lo avesse utilizzato nei suoi versi.

30. Cfr. Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136. Sulla plausibile imitazione del frammento cinnano da parte di Valgio cfr. Lowrie, *art. cit*. [n. 4], p. 386, n. 47: "Valgius' documented admiration of Cinna tempts one to believe he also used the image."

31. Non c'è ragione di dubitare che l'Albio di 1, 33 sia il poeta elegiaco: cfr. R. G. M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Oxford University Press, 2001², p. 368.

32. Cfr. Lowrie, *art. cit*. [n. 4].

33. In poesia erotica *amores* spesso definisce una singola storia d'amore o una persona amata (cfr. Catull. 45, 1 e Prop. 4, 4, 37), alla stessa maniera di *furor* in Virg. *ecl*. 10, 38, che ricorre in tal senso nel discorso diretto di Gallo, dando forse sia pur vagamente un'idea di quello che potesse essere il linguaggio dell'elegia galliana. Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 230, vede nell'uso oraziano di *amores* nel senso di 'persona amata' un richiamo diretto a Virgilio.

34. L'ipotesi che la raccolta elegiaca di Gallo si intitolasse *Amores*, suggerita da Serv. ad *ecl*. 10, 1 (*amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor*) e avanzata da F. Skutsch, *Aus Vergils Fruhzeit*, Leipzig, Teubner, 1901, p. 21-24, e da F. Jacoby, «Zur Entstehung der römischen Elegie», *RhM* 60, 1905, p. 71-73, è stata accolta dalla maggioranza degli studiosi; *contra*, M. Pohlenz, «Das Schlussgedicht der *Bucolica*», in Id., *Kleine Schriften*, 2, Hildesheim, Olms, 1965, p. 210, n. 2; Fr. Cairns, *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 230-232. Sulla questione cfr. C. Monteleone, «Cornelio Gallo tra Ila e le Driadi», *Latomus* 38, 1979, p. 48-49, con bibliografia, e

nell'*ecl*. 10 [35] costituisce un elemento interessante per la possibilità che esso riprenda una parola ricorrente nel lessico erotico di Gallo, o che addirittura evochi il titolo della sua opera. *Flebiles* indica invece l'altra componente fondamentale dell'elegia in senso ampio, il pianto, a cui tradizionalmente il genere veniva collegato [36]; al suo sinonimo *miserabilis*, peraltro, ricorre lo stesso Orazio a *carm*. 1, 33, 2 per designare l'elegia di Tibullo [37]. Allo stesso àmbito del pianto, a cui si ascriveva l'origine dell'elegia, rinvia anche *querellarum* [38], il cui epiteto *mollium* è addirittura un termine tecnico per definire il tono del distico elegiaco e il carattere di questa poesia [39].

Visibile è anche l'allusione al fr. 10 Hollis = fr. 6 Morel della *Zmyrna* di Cinna: se irrisolvibili sono i dubbi sul momento della vicenda a cui il distico si riferisce [40], i suoi elementi fondamentali, e cioè il pianto incessante, l'indicazione del sorgere e del tramontare del sole e l'apostrofe diretta al personaggio, con abbondanza di pronomi personali [41], sono riconosciuti e ripresi dai poeti successivi, che li adattano alle situazioni più diverse. E' probabile che anche Valgio vi avesse fatto ricorso [42], stante la sua ammirazione per Cinna che sembra possibile dedurre dal fr. 166 Hollis (= 1 Bl.; 2 C.). Orazio potrebbe dunque aver richiamato indirettamente i versi di Cinna citando quelli di Valgio [43], benché la presenza di *flere* possa rappresentare un'allusione diretta al frammento.

A giustificare il richiamo a Cinna nel testo oraziano può tuttavia valere ampiamente anche l'imitazione di Virg. *geo*. 4, 465-466 (*te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat*), riconoscibile nei vv. 9-12 [44]. Tra le riprese più significative del distico cinnano, infatti, c'è quella virgiliana nell'epillio di Orfeo per descrivere il dolore inconsolabile del cantore alla morte di Euridice. Riferendolo tuttavia al suo personaggio,

B. M. Gauly, *Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids* Amores, Frankfurt am Main, Lang, 1990, p. 35-36. Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], *ad loc*., p. 145, e Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 292, avanzano l'ipotesi che anche un'opera elegiaca di Valgio potesse avere questo titolo.

35. Vv. 6, 34, 53 e 54, sempre in clausola: cfr. P. Gagliardi, «*Sollicitos Galli dicamus amores*: *amor* e *amores* nell'*ecl*. 10 di Virgilio», *Pallas* 105, 2017, p. 313-325.

36. Cfr. Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 292. Per l'elegia intesa come 'poesia del pianto' (si ricordi la definizione di *elegis qui molles fleret amores* di Domizio Marso, fr. 7, 3 Morel = 9, 3 Büchner) cfr. W. Stroh, «Troestende Musen: zu Ovids Exilgedichtung», *ANRW* II 31, 4, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, p. 2642; A. Barchiesi, recensione a G. D'Anna, *Virgilio*, *RFIC* 118, 1990, p. 471.

37. Cfr. Nisbet –Hubbard, *op. cit*. [n. 31], *ad loc*., p. 371.

38. Il genitivo *querellarum* appare a Nisbet –Hubbard, *op. cit*. [n. 3], a v. 17, p. 148, «a grandiose Grecism, appropriate to a mannered writer like Valgius.»

39. Cfr. Prop. 1, 7, 19; 2, 1, 2; Ov. *trist*. 2, 349; *Pont*. 3, 4, 85; Hermesian. fr. 7, 36 Pow., *ap.* Ath. XIII 597- 598, definiva μαλακός il ritmo del pentametro. Si veda anche G. Baldo, *Eros e Storia. Orazio, Carm. I 1-20 e II 1-10*, Verona, Fiorini, 2009, p. 300-301.

40. Cfr. G. Brugnoli, «*Ovidi Zmyrna*», *RCCM* 24, 1982, p. 49; G.E. Manzoni, Foroiuliensis poeta. *Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 52. Per Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136, il distico si riferisce al momento in cui, avvenuta la metamorfosi, le lacrime di Mirra diventano resina; Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 40, lo colloca immediatamente prima della trasformazione.

41. Che è una caratteristica del lamento: cfr. Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 40.

42. Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136; Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 292.

43. Se la citazione di Cinna fosse in Valgio – affermano Nisbet –Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136 – sarebbe avvalorata l'ipotesi della morte di Miste, piuttosto che dell'abbandono per un altro amante.

44. In realtà le allusioni all'epillio virgiliano sono distribuite anche altrove nel testo, come nota giustamente Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 230, n. 18: si vedano *glacies* (*carm*. 2, 9, 5; *geo*. 4, 517); *viduo*, (*carm*. 2, 9, 8; *geo*. 4, 518), *menses per omnis* (*carm*. 2, 9, 6) e *septem … totos … menses* (*geo*. 4, 507).

Virgilio modifica opportunamente il modello e trasforma il pianto di Orfeo in canto (il *flere* di Cinna diventa *canere*), per suggerire la sua qualità di straordinario artista, capace di sublimare in poesia anche l'espressione del dolore [45]. E in questo, come nella natura erotica del pianto di Orfeo, è inevitabile scorgere un richiamo all'elegia d'amore latina, in cui le sofferenze dell'amante diventano poesia. Il linguaggio stesso (in cui spicca *dulcis* [46]) e l'andamento molle e cantilenante dato dalla quadruplice ripetizione di *te* e dalla rima interna dei participi al v. 466, nonché dalla monotona insistenza sul suono *e* nello stesso verso [47], dichiarano senza ombra di dubbio l'ispirazione 'elegiaca' di questo piccolo brano [48]. Quale che fosse l'eventuale rielaborazione di questi versi fatta da Valgio, i richiami di Orazio al passo virgiliano sono evidenti: in primo luogo i due ablativi assoluti con il participio presente, poi il verbo *decedere*, che già in Virgilio è frutto di una scelta insolita, dettata forse, come quella di *venire*, dall'esigenza di mantenere il ritmo ripetitivo e dominante delle *e* nel v. 466 [49]. Anche la trasformazione del pianto in poesia è un segno dell'imitazione del passo virgiliano da parte di Orazio, giacché compare solo in questo distico virgiliano rispetto alle altre riprese note del *locus* cinnano, così come solo Virgilio (e Orazio nella sua scia) lascia all'indicazione di *Eous* ed *Hesperus*, pur senza nominarli, il valore di designazioni temporali (negli elegiaci prenderanno il senso spaziale dei 'confini del mondo). L'espressione *urges flebilibus modis* (v. 9), che sembra riferirsi a poesia di lamento composta da Valgio per Miste [50], crea un altro parallelo con il passo virgiliano, giacché nel presentare il poeta infelice

45. A. Parry, « The idea of Art in Virgil's *Georgics* », *Arethusa* 5, 1972, p. 48, così sintetizza la concezione dell'Orfeo virgiliano: « The language […] presents Orpheus as the essence of poetry as well as grief. »

46. Sull'indubbia coloritura elegiaca di *dulcis* nel linguaggio virgiliano, cfr. E. Zaffagno, s. v. « *dulcis / dulcedo* », in *Enc. Virg*. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, p. 151-152, e A. Traina, « Topoi virgiliani nel finale delle *Georgiche* », in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, V, Bologna, Pàtron, 1998, p. 81.

47. Per un'analisi formale dei due versi, cfr. Traina, *art. cit*. [n. 46], p. 81.

48. Sulla natura 'elegiaca' dell'epillo di Orfeo, sia per il tema, sia per l'atteggiamento del personaggio e del poeta nei suoi confronti, sia infine per il linguaggio, non ci sono dubbi tra gli studiosi: gli aspetti del poemetto mutuati dalla poesia neoterico-elegiaca (asimmetria tra le parti, eliminazione di passaggi logici del racconto, stile fortemente soggettivo, apostrofi dirette ai personaggi) sono stati posti in luce da Br. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 199-208, e da P. Domenicucci, « L'elegia di Orfeo nel IV libro delle "Georgiche" », *GIF* 16, 1985, già nel titolo e poi a p. 243. W.V. Clausen, « Callimachus and Latin Poetry », *GRBS* 76, 1965, p. 191, rileva come molte caratteristiche possano derivare da Euforione e J.-P. Boucher, *Caius Cornélius Gallus*, Paris, Les Belles Lettres,1966, p. 65, n. 10, ne sottolinea le affinità con il gusto degli Ἐρωτικὰ παθήματα. Cfr. ancora Lowrie, *art. cit*. [n. 4], p. 379-380. Sul taglio ellittico della narrazione, con la selezione solo dei momenti più patetici, cfr. A. Pennacini, « La narrazione patetica di Virgilio: Orfeo nell'Ade », in A. Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'orfismo. Atti del seminario nazionale (Roma – Perugia 1985 – 1991)*, Roma, Gruppo Editoriale Interna, 1993, p. 213, e A. Biotti, Virgilio, *Georgiche, libro IV*, a cura di A. Biotti, Bologna, Pàtron, 1994, p. 369.

49. I verbi consueti per descrivere il sorgere e il tramontare del sole sono infatti altri, tanto che *decedo* è addirittura un ἅπαξ con *dies*: così Traina, *art. cit*. [n. 46], p. 81 (ma Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], *ad loc*., p. 145, notano gli impieghi del verbo in àmbito astronomico, citando anche Virg. *ecl*. 2, 67, riferito al sole), che rileva anche l'altissima percentuale di *e* nei due versi, in particolare nel v. 466, in cui anche tutti gli accenti metrici cadono su questa vocale.

50. Nel verbo *urges* Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], *ad loc*., p. 143, vedono una sfumatura erotica che ben si addirebbe alla natura del rapporto tra Valgio e il suo amasio. Cfr. in tal senso anche Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 221, che ne risente l'eco in *surgente* (v. 11) e ne vede rafforzata la connotazione erotica.

mentre sfoga il suo dolore con il canto, Orazio lo assimila al mitico Orfeo, per il quale pure lo strazio si fa arte. Ancora, la scelta oraziana di evocare gli estremi del giorno a partire dalla notte [51] non ha forse solo un sottinteso erotico, come si è affermato [52], ma potrebbe voler richiamare un altro punto notevole dell'epillio di Orfeo, quello in cui il pianto incessante del cantore dopo la definitiva perdita di Euridice è paragonato al dolore dell'usignolo che ha perso i piccoli e riempie la notte del suo lamento (vv. 511-515 [53]). La famosissima similitudine è infatti tutta giocata sul motivo del pianto e –inevitabilmente– del canto, prerogativa tradizionale dell'usignolo (e di Orfeo) [54], e non è dunque da escludere che anche per questa via Orazio abbia accostato Valgio al mitico poeta dell'epillio.

Le allusioni a Virgilio tuttavia non finiscono qui. Ai vv. 17-22, infatti, nelle ultime due strofe dell'ode [55], nell'invito a Valgio a superare il dolore celebrando le vittorie di Ottaviano in Oriente, è chiaro il riferimento a *geo*. 3, 28-33 [56], in cui l'enfasi visionaria di Virgilio si volge alle conquiste orientali del *princeps*. Molti sono gli elementi formali di somiglianza tra i due testi, che non lasciano dubbi sulla volontà di Orazio di evocare il passo virgiliano: la menzione del raro *Niphates*, l'accenno ai Parti (*Medum flumen* per Orazio, il v. 31 per Virgilio), lo stesso verbo *addere*, la menzione dei popoli vinti (le *victae gentes* di Orazio, le *triumphatae gentes* di Virgilio) [57]. Data l'esplicito significato del proemio virgiliano e il chiaro riferimento ad un àmbito di poesia encomiastica, il senso dei versi dell'ode sembra altrettanto chiaro come invito, rivolto sia a Valgio, sia a se stesso, a dedicarsi a questo genere di composizione. Nella misura in cui il discorso si rivela tuttavia indirettamente indirizzato a Virgilio, l'invito può apparire esteso anche a lui, forse anche con l'intento di dissuaderlo dalla poesia di impronta 'elegiaca' ancora rappresentata nel poema georgico dall'epillio di Orfeo, richiamato appena prima in tono di disapprovazione [58].

51. Cfr. Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], a v. 10, p. 144.

52. Cfr. Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 213.

53. *Qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumes detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet*.

54. Sull'usignolo come metafora del poeta elegiaco cfr. G. Rosati, «Sabinus, the "Heroides" and the Poet-Nightingale», *CQ* 46, 1996, p. 214-215. Per Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 60, anche il motivo del freddo nei versi iniziali dell'ode può costituire un rimando all'ambientazione del poemetto di Orfeo, che almeno nella parte finale (vv. 507-527) si svolge in luoghi desolati e gelidi.

55. *Desine mollium / tandem querellarum et potius nova / cantemus Augusti tropaea / Caesaris et rigidum Niphaten / Medumque flumen gentibus additum / victis minores volvere vertices / intraque praescriptum Gelonos / exiguis equitare campis*.

56. *In foribus pugnam ex auro solidoque elephanto / Gangaridum faciam victorisque arma Quirini, / atque hic undantem bello magnumque fluentem / Nilum ac navali surgentis aere columnas. / addam urbes Asiae domitas pulsumque Niphaten / fidentemque fuga Parthum versisque sagittis; / et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea / bisque triumphatas utroque ab litore gentis*. Per l'influsso del proemio di *geo*. 3 sull'ode cfr. S. Harrison, *Horace:* Odes *Book II*, Cambridge University Press, 2017, p. 118; Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 231; Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 65 n. 30; Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 217.

57. Tutte le analogie tra i due passi sono esaminate da Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 216-219.

58. A giudizio di Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 226, l'allusione di Orazio a *geo*. 4, 465-466 è ironica verso Orfeo e verso il tono dell'epillio. Ironia invece verso il sentimentalismo di Valgio vedono nel componimento Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 136-137 e Putnam, *art. cit*. [n. 10], p. 221, che la ritrova soprattutto in *flebilibus modis*.

Il problema è tuttavia complicato, giacché i brani virgiliani chiamati in causa e il loro rapporto reciproco non sono di facile interpretazione. Se infatti all'annuncio di dedicarsi alla celebrazione di Augusto e di scrivere epica nel l. 3 Virgilio farà seguire l'effettivo impegno dell'*Eneide* (forse già intrapresa quando Orazio scrive *carm*. 2, 9), è pur vero che, nella struttura delle *Georgiche*, l'ultima parte è riservata ancora a poesia di tipo 'elegiaco' o comunque 'privata' e lontana da temi politici e celebrativi: ciò accade nella dolente figura di Orfeo, ma anche nella contrapposizione finale (vv. 559-566) tra Ottaviano che *fulminat* in Oriente e la vita umbratile e *ignobilis* di Virgilio, che fino all'ultimo verso rivendica la composizione delle *Bucoliche* [59]. Se dunque fosse vero che Orazio rimprovera in qualche modo a Virgilio la tendenza, ancora ben visibile nelle *Georgiche*, verso una poesia di ispirazione 'elegiaca', lo farebbe tenendo conto che fino alla fine del poema il poeta continua a rivendicare la validità (e forse l'attualità?) dell'atteggiamento appartato delle *Bucoliche*, non a caso proposto come ultima immagine di sé a *geo*. 4, 563-566, cioè ben dopo che il suo impegno civile al fianco di Ottaviano ha preso corpo con la composizione delle *Georgiche* (e d'altronde ancora l'*Eneide* rivelerà una concezione dell'epica ben più ampia e problematica della mera poesia encomiastica). Non è vero infatti che il finale della vicenda di Orfeo sancisca la 'sconfitta' (il superamento?) di quel tipo di poesia in nome di una diversa visione dell'arte, più coinvolta e schierata al fianco del *princeps*.

Di questo dualismo virgiliano Aristeo e Orfeo rappresentano solo la sintesi, ma già prima esso si manifesta nel poema. Basti pensare, nel finale del l. 2, all'accostamento tra il *felix* e il *fortunatus* (vv. 490-494) [60], simboli di due atteggiamenti intellettuali e artistici opposti, quello dell'orgogliosa fiducia nelle capacità umane di sottomettere e annullare timori e realtà negative e quello del totale abbandono alle forze sovrumane, della natura o degli dei, che condizionano e stravolgono la vita [61]. A loro volta queste due figure concludono e riassumono l'ampio discorso precedente, letterario ed esistenziale al tempo stesso, in cui sono poste a confronto le ambizioni della poesia scientifica, persuasa di riuscire a dare una spiegazione dei fenomeni naturali, e l'aspirazione ad una vita semplice e oscura, ma serena, rappresentata dalla

59. *Haec super arvorum cultu pecorumque canebam / et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum / fulminat Euphraten bello victorque volentes / per populos dat iura viamque adfectat Olympo. / Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (vv. 559-566). Io non credo infatti ad una lettura in senso 'politico' dell'epillio di Aristeo, adombrata ad esempio da J. Griffin, «The Fourth Georgic, Virgil and Rome», *G&R* 26, 1979, p. 61-80). Anche nella σφραγίς finale l'accento mi sembra più sull'ideale bucolico virgiliano che sulle conquiste di Ottaviano, a proposito delle quali c'è stato addirittura chi ha letto in *fulminat* di v. 561 un tocco ironico del poeta (cfr. R. F. Thomas (ed.), Vergil, *Georgics*, volume 2, books III-IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, a *geo*. 4,560-561, p. 240; A. S. Hollis, «Octavian in the Fourth *Georgics*», *CQ* 46, 1996, p. 305-308). Sulla relazione tra la geografia orientale citata da Orazio ai vv. 1-6 e il finale delle *Georgiche* hanno posto l'attenzione Nisbet – Hubbard, *op. cit*. [n. 3], p. 137.

60. *Felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari: / fortunatus et ille deos qui novit agrestis / Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores*.

61. Sul senso simbolico delle figure contrapposte di Aristeo e Orfeo e sui valori che rappresentano, cfr. P. Gagliardi, Gravis cantantibus umbra. *Studi su Virgilio e Cornelio Gallo*, Bologna, Pàtron, 2003, p. 95-114.

bucolica (vv. 475-489) [62]. Di questo duplice atteggiamento Aristeo e Orfeo non sono che la sintesi, o meglio la 'traduzione' in un genere diverso [63]; poste a chiudere la seconda metà del poema (e l'intera opera), in una posizione parallela al *felix* e al *fortunatus*, che chiudono la prima, le vicende dei due personaggi complicano e per così dire confondono i termini della questione, giacché Aristeo e Orfeo condividono caratteristiche, meriti e colpe, agiscono sugli stessi piani, compiono prove simili, sperimentano situazioni analoghe [64]. Per giunta la pietà del narratore, rivolta totalmente ad Orfeo, rende difficile giudicare le effettive ragioni e i torti dei due protagonisti [65], tanto che alla fine, nonostante tutto, non è semplice stabilire le cause del successo di Aristeo e del fallimento di Orfeo. E in ogni caso è proprio il mitico cantore a suscitare le simpatie dei lettori, confermando che non è la riuscita materiale a determinare la superiorità artistica ed emotiva di un personaggio e che la grande poesia nasce dal dolore [66].

Nell'estrema chiusa del poema, dopo che la meravigliosa rinascita delle api ha dato un segno di speranza e di continuità, Virgilio ritorna su questo dualismo, stavolta in prima persona, con la σφραγίς dei vv. 559-566. Nel creare un'opposizione con Ottaviano, glorioso esempio di βίος πρακτικός grazie alle sue vittorie in Oriente, Virgilio non rappresenta se stesso come autore del poema che sta concludendo, bensì come il giovane e *audax* poeta delle *Bucoliche*. Al di là dei possibili sottintesi ideologici di questa scelta [67], rimane il fatto che anche dopo l'impegno civile e sociale delle *Georgiche*, ai suoi occhi la poesia bucolica, con l'atteggiamento e la scelta di vita 'appartata' che implica, rimane un'alternativa non solo valida, ma desiderabile. Non a caso, ancora nell'*Eneide* la vita semplice degli Arcadi di Evandro sarà descritta con i toni sognanti di un mondo ideale che ricorda non poco quello delle *Bucoliche* [68]. Si tratta dunque di una 'categoria spirituale' che per Virgilio rimane sempre viva e che rappresenta una sua personale aspirazione: non solo nelle *Georgiche* egli lo afferma a chiare lettere a 2, 483-489, quando al fallimento eventuale della poesia scientifica sopperisce appunto con il rifugio nella bucolica, ma lo conferma con forza nel momento cruciale

62. Su questo brano cruciale cfr. A. Barchiesi, «Lettura del secondo libro delle *Georgiche*», in M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, II, Napoli, Giannini, 1982, p. 41-86, e P. Gagliardi, «Orfeo e Lucrezio nelle *Georgiche*», *AAPN* 51, 2002, p. 75-90.

63. Sui legami tra il finale del l. 2 e l'epillio del l. 4, e in particolare tra il *felix* e Orfeo, cfr. Gagliardi, *art. cit*. [n. 62], *passim*.

64. Sul senso simbolico di Aristeo e Orfeo e sui valori che rappresentano, cfr. G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, p. 43-53; Gagliardi, *op. cit*. [n. 61], p. 95-114.

65. La vistosa differenza di registro tra i due poemetti è stata sottolineata da Otis, *op. cit*. [n. 48], p. 190-208, che definisce la prima parte del racconto di Aristeo il pezzo più 'omerico' di tutta la poesia virgiliana (per lo stile, per la mancanza di sentimenti dei personaggi e per l'atteggiamento distaccatamente oggettivo dell'autore), laddove la *fabula Orphei* si distingue per un'intensa partecipazione e uno stile decisamente soggettivo. Per A. La Penna, *Il canto, il lavoro, il potere*, introduzione a Virgilio, *Le bucoliche*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1990, p. ci, pochi brani virgiliani appaiono così densi di pietà verso il personaggio come il poemetto di Orfeo.

66. E' la stessa logica dell'elegia d'amore, in cui sono proprio l'insuccesso e la sofferenza a dar vita alla poesia: su questo scarto tra successo concreto (amoroso, in questo caso) e riuscita poetica cfr. L. Nicastri, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli, D'Auria,1984, p. 44-45.

67. Sui quali cfr. P. Gagliardi, «*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*: Virgilio e Ottaviano tra *Bucoliche* e *Georgiche*», *A&A* 61, 2015, p. 10-20.

68. P. Gagliardi, «Virgilio e l'Arcadia nell'*ecl*. 10», *Eirene* 50, 2014, p. 130-146.

della chiusa dell'opera, quando l'impegno già dimostrato con la composizione del poema e l'apertura ormai conclamata verso l'epica farebbero immaginare che la bucolica sia un esperimento ormai concluso e superato [69]. Ancora nell'*Eneide*, dopo tutto, l'atteggiamento dello stesso protagonista sembra riflettere quello del suo autore, giacché Enea afferma chiaramente (*Aen*. 4, 340-344) che la sua suprema ma irrealizzabile aspirazione sarebbe stata quella di rimanere nella sua patria distrutta, e che solo la sua *pietas* gli dà la forza di lasciarla per seguire i comandi divini.

Di questa costante e convinta posizione ideologica di Virgilio, ribadita con estrema chiarezza e senza schermi nei versi finali delle *Georgiche*, Orazio comprende evidentemente tutta la forza e perciò interviene a contestarla in *carm*. 2, 9 e a suggerire all'amico di perseguire piuttosto l'altro orientamento da lui stesso indicato a *geo*. 3, 10-48, quello dell'epica celebrativa, escluso dalla contrapposizione finale con Ottaviano. Appare questa al Venosino la via intermedia tra la vita d'azione e quella totalmente appartata presentate a *geo*. 4, 559-566; che è poi la strada già intrapresa da Virgilio con la composizione dell'*Eneide* e in realtà destinata ad essere ulteriormente modificata nella particolarissima visione dell'epica virgiliana, ben più problematica che celebrativa (ma a quest'epoca Orazio non poteva prevedere questi esiti). Virgilio non rappresenta dunque un modello da indicare a Valgio per le sue future scelte letterarie, ma un reale interlocutore, la cui radicata inclinazione verso un ideale di poesia ritenuto da Orazio inadatto, se non addirittura nocivo sul piano della saggezza, spinge il poeta venosino a rivolgergli questo sentito appello. Spunto per questo suggerimento è evidentemente qualche evento relativo a Valgio (forse la composizione di qualche nuova opera di tipo 'elegiaco'), che dà modo ad Orazio di includere nel suo discorso entrambi gli amici, rivolgendosi a Valgio in modo diretto [70], ma estendendo il pensiero anche a Virgilio, come rendono chiaro le citazioni dalle *Georgiche*.

Tutto ciò gli consente di esprimere ancora una volta la propria disapprovazione per la poesia di ispirazione 'elegiaca', entro cui egli fa rientrare l'epillio di Orfeo e la *Zmyrna* di Cinna, e forse la produzione di Valgio. Non è questa d'altronde l'unica occasione in cui Orazio dichiara la propria antipatia per questo atteggiamento poetico, lontano dal suo ideale del *modus*: lo fa anche, dialogando con Tibullo, a *carm*. 1, 33, e con lo stesso Virgilio a *carm*. 1, 24 [71]. Sceglie cioè sempre poeti amici e ad essi rimprovera un orientamento 'elegiaco', caratterizzato in tutte le tre odi come abbandono quasi compiaciuto al pianto [72]; comune ai tre componimenti è anche il rimedio proposto, l'accettazione delle leggi naturali e del mutamento implicito nelle cose. Di particolare interesse per il nostro discorso è 1, 24, non solo per la dedica a Virgilio, ma anche per l'*exemplum*, altrettanto esplicito, di Orfeo. In quest'ode, infatti, la consolazione a Virgilio per la morte dell'amico

69. Sull'elemento 'bucolico' nelle *Georgiche* cfr. Barchiesi, *art. cit*. [n. 62], p. 56-61.

70. Sulle ragioni per cui Orazio avrebbe utilizzato lo schermo di Valgio per dialogare con Virgilio cfr. Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 223-226.

71. Il rapporto tra le tre odi è stato studiato in dettaglio da Lowrie, *art. cit*. [n. 4].

72. Nel caso di 1, 33, diretta ad un poeta elegiaco, Orazio sottolinea in particolare la stretta unione tra dolore vissuto e cantato in poesia: cfr. Lowrie, *art. cit*. [n. 4], p. 384.

Quintilio è incentrata sul tema della misura nel dolore e il rimedio indicato è la *patientia*, nella scia dell'insegnamento archilocheo del fr. 13 W [73]. L'*exemplum* del mitico cantore, incapace di alterare le leggi naturali nonostante la sua arte miracolosa (vv. 13-18) [74], esprime il concetto dell'impotenza della poesia a dare conforto. Il fatto che già Virgilio nell'epillio avesse affidato la stessa idea alla figura e alla vicenda di Orfeo complica alquanto l'interpretazione del testo oraziano: perché ribadire all'amico, che lo ha già sostenuto, il fallimento di un ideale artistico incentrato sull'espressione un dolore senza fine? Per di più Orazio tocca questo tema in relazione ad un evento della vita reale che ha segnato personalmente Virgilio, cioè la perdita di un amico. Si può pensare che il 'rimprovero' riguardi l'incoerenza di Virgilio, pienamente persuaso della fallacia del comportamento di Orfeo, ma pronto a ricadervi dinanzi al proprio dolore personale? E' chiaro che gli elementi biografici hanno sempre un peso marginale, se non pretestuoso, nei dialoghi letterari, e dunque la morte di Quintilio (come quella di Miste in 2, 9) non è che l'occasione, vera o inventata, per sviluppare temi di natura poetica. L'elemento che sembra importante è il ricorso, anche in 1, 24, ad Orfeo come simbolo di un tipo di 'poesia del pianto' condannata da Orazio e praticata invece da Virgilio, sia pure in riferimento al personaggio e non come espressione personale, date le leggi del genere scelto. Alla 'critica' diretta di 1, 24 segue in 2, 9 un discorso più sfumato, che dietro lo schermo di Valgio tocca un'intera tendenza di gusto e di poesia. Non a caso, se in 1, 24 la soluzione proposta è di tipo morale (la *patientia*), qui è letteraria (la poesia celebrativa, pure intrapresa da Virgilio, ma senza rinunciare alle simpatie verso l''elegia').

L'analisi di *carm*. 2, 9 e il confronto con 1, 24 autorizzano dunque diverse conclusioni. Innanzitutto, la lettura dell'epillio di Orfeo in senso 'elegiaco' non si basa su impressioni dei moderni, ma ha radici profonde e antiche: già i contemporanei di Virgilio (o almeno quelli più raffinati e sensibili, come Orazio) inquadravano l'epillio in quella temperie di gusto. Il che permette quanto meno di porre in dubbio l'interpretazione del poemetto virgiliano come critica all'elegia, sostenuta da alcuni studiosi moderni [75]. In secondo luogo, in termini di datazione, l'accenno di 2, 9 ad Orfeo attesta che il poemetto era già scritto e pubblicato, o almeno noto agli amici di Virgilio, alla data di composizione dell'ode, verosimilmente tra il 27 e il 26, nel lasso di tempo in cui avvenne il suicidio di Gallo [76], in qualche modo connesso, secondo Servio, alla composizione dell'epillio. Sembra dunque arduo ipotizzare –come talvolta si è fatto– una modifica del testo originario da parte di Virgilio dopo la morte di Gallo, con il cambiamento del finale

73. Ἀλλὰ τάχιστα τλῆτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι (vv. 9-10).

74. *Quid si Threicio blandius Orpheo / audita moderere arboribus fidem, / num uanae redet sanguis imagini, / quam uirga semel horrida, / non lenis precibus fata recludere, / nigro compulerit Mercurius gregi?*

75. Cfr. ad esempio J. Fabre-Serris, «Histoires d'inceste et de furor dans les *Metamorphoses* 9 et dans le chant en catalogue d'Orphée: une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques* », *Dictynna* 2, p. 1-23; Ead., *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 79; 83, n. 83.

76. Delle due date contrastanti della morte di Gallo, collocata da Dio. Cass. 53, 23 al 26 e da S. Girolamo al 27 a. C., discute Boucher, *op. cit*. [n. 48], p. 5-6, spiegando le ragioni dello scarto.

della storia di Orfeo da positivo a negativo [77]. Inevitabilmente in questo discorso è coinvolto anche il difficile problema della data di pubblicazione delle *Georgiche*, che non riceve una soluzione chiara dal testo oraziano, non solo perché esso stesso non è databile con assoluta precisione, ma soprattutto perché il poemetto di Orfeo poteva circolare tra gli amici anche prima della pubblicazione, e Orazio nell'ode potrebbe riferirsi ad esso in questa fase [78]. Non si tratta di questioni da poco, e anche se quelli forniti dall'ode sono destinati a rimanere solo indizi, date l'imprecisione della sua datazione, la vaghezza nel dialogo con Virgilio e Valgio e le troppe lacune nella nostra conoscenza di quest'ultimo, essi aprono comunque prospettive non sempre considerate o mettono in discussione elementi e ricostruzioni troppo spesso dati per sicuri.

Un altro elemento posto in luce dall'ode, ma poco studiato, eppure importante, è il suo rapporto con Cornelio Gallo, la cui presenza non può essere inquadrata con chiarezza, ma si intuisce in vario modo. Non si tratta solo di immaginarla giacché, essendo egli il fondatore dell'elegia latina d'amore, le critiche di Orazio dovevano inevitabilmente toccare anche la sua poesia; la si può in effetti indovinare da diversi spunti e suggestioni del testo, a partire ovviamente dall'Orfeo virgiliano, il cui verosimile ma misterioso legame con Gallo, suggerito dalle notizie serviane, continua a tormentare gli studiosi senza speranza di giungere ad una concreta soluzione[79]. In particolare il passo

77. Basandosi su fonti relative alla tradizione orfica più antica, si è sostenuto un originario lieto fine del mito di Orfeo, con il ritorno di Euridice sulla terra: cfr. Eur. *Alcesti* 357 ss. (ma l'accenno euripideo è ambiguo, cfr. Ch. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. it., Torino, Einaudi,1995, p. 24); Isocr. 11, 8; Ps. Mosch. *Epit. Bionis* 123 - 125; Hermesian. *fr*. 2, vv. 1-14 Pow. Cfr. J. Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », *MEFr* 49, 1932, p. 6; C.M. Bowra, « Orpheus and Eurydice », *CQ* 2, 1952, p. 113; P. Dronke, « The Return of Eurydice », *C&M* 23, 1962, p. 198; M. Owen Lee, « Orpheus and Eurydice: Myth, Legend, Folklore », *C&M* 26, 1965, p. 402; W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, New York, Norton, 1966[2], p. 29; F. Klingner, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich-Stuttgart, Artemis, 1967, p. 351-352; D. Sansone, « Orpheus and Eurydice in the Fifth Century », *C&M* 36, 1985, p. 53-64, e G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 178. Per H. Jacobson, « Aristaeus, Orpheus and the *laudes Galli* », *AJPh* 105, 1984, p. 281, 284-285 e 292 (ma cfr. anche O. Bianco, « Orfeo e l'oltretomba virgiliano », in *Atti del convegno virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte*, Napoli, Liguori, 1983, p. 277), Virgilio avrebbe adottato tale versione del mito (che istituirebbe un notevole parallelo con la vicenda di Aristeo, conclusa anch'essa con una rinascita) nella prima redazione delle *Georgiche*, e solo dopo la morte di Gallo avrebbe dato al poemetto il tono mesto e l'epilogo tragico attuali.

78. Sul tema spinoso della datazione del poema le posizioni critiche sono state sempre molto variegate: per R. Sabbadini, « La composizione della 'Georgica' di Virgilio », *RFIC* 29, 1901, p. 16-22 (seguito da R. Martin, « *Georgiche*. La datazione e la pubblicazione », in *Enc. Virg*., II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, p. 664), ad una prima stesura nel 29 sarebbe seguita solo nel 20 / 19 l'edizione definitiva; per Jacobson, *art. cit*. [n. 77], p. 296, la pubblicazione potrebbe essere avvenuta nel 28 / 27, e Paratore 1977, p. 21, ritiene che il poema, rimaneggiato dopo il 29, non sarebbe stato effettivamente pubblicato prima dei ritocchi successivi alla morte di Gallo. Per K.H. Pridik, « Vergils Georgica: Darstellung und Interpretationen des Aufbaus », *ANRW* II 31, 1, Berlin-New York, De Gruyter, 1980, p. 547-548, il poema sarebbe stato completato nel 26.

79. Il dibattito suscitato dalle notizie di Servio è così articolato e complesso che risulta difficile persino riassumerne le questioni particolari: cfr. sintesi accurate in E. Paratore, « L'episodio di Orfeo », in *Atti del convegno virgiliano sul bimillenario delle* Georgiche, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 9-18; L. Nosarti, *Studi sulle* Georgiche *di Virgilio*, Padova, Zielo, 1996, p. 209-214; Domenicucci, *art. cit*. [n. 48], p. 239, n. 1; Jacobson, *art. cit*. [n. 77], p. 271-272, nn. 1 e 4 e p. 278, nn. 24 e 25; Griffin, *art. cit*. [n. 59], p. 60-61; A. Salvatore, « Lettura del quarto libro delle *Georgiche* », in M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, II, Napoli, Giannini, 1982, p. 155, n. 48, e soprattutto A. Setaioli, *Si tantus amor*…, Bologna, Pàtron, 1998, p. 108-110 e 192 ss.; Gagliardi, *op. cit*. [n. 61], p. 61-66, e da ultimo A. Setaioli,

dell'epillio che Orazio sceglie di evocare per alludere ad Orfeo è non solo uno dei più notevoli, ma anche uno dei più 'elegiaci', tanto che si è ipotizzata in esso l'imitazione di un distico di Gallo, con l'opportuna trasformazione del v. 466 da pentametro ad esametro[80]. Ma non è solo l'andamento 'elegiaco' del passo a far pensare a Gallo; anche l'allusione al famoso distico di Cinna sull'alba e il tramonto contenuta in questi versi virgiliani può avere a che fare con lui[81]. Più che come riferimento diretto alla *Zmyrna*, infatti, essa apparirebbe più intrigante se fosse una ripresa di versi galliani, che a sua volta il poeta elegiaco avesse imitato dal testo di Cinna. Ebbene, tale ipotesi non è improbabile: più di un indizio infatti indirizza in questa direzione[82].

Il τόπος dell'alba e del tramonto, che Virgilio (come anche Orazio in *carm*. 2, 9) evoca senza però menzionare *Eous* ed *Hesperus*, ricorre con notevole frequenza in Properzio e soprattutto nella produzione elegiaca di Ovidio[83] e –ciò che più conta– è spesso posto in relazione a Gallo, alla sua amata e alla sua poesia (che nell'ottica elegiaca sono poi la stessa cosa). Se Prop. 2, 3, 43-44 (*sive illam Hesperiis, sive illam ostendet Eois, / uret et Eoos, uret et Hesperios*) se ne serve infatti per esaltare la bellezza di Cinzia, capace di infiammare il mondo intero, Ovidio, riprendendo più volte il passo properziano, lo trasforma variamente e lo connette esplicitamente a Gallo nello stesso senso di esaltazione universale, non però della bellezza di Licoride, ma della sua opera elegiaca[84]. Non è fuori luogo immaginare che Gallo, poeta raffinato di formazione neoterica, avesse imitato il distico di Cinna, forse per descrivere il suo dolore, o che l'avesse arditamente trasformato dandogli un significato spaziale, invece che temporale, per indicare i confini più remoti della terra (e forse dunque l'ampiezza della fama che Licoride avrebbe ricevuto dai suoi versi). Una simile ricostruzione sembra ipotizzabile dagli impieghi degli elegiaci successivi, che imitandolo a loro volta, o adattando in segno di omaggio a lui i suoi stessi versi, potrebbero aver continuato a ripetere e variare il τόπος. Virgilio per primo nel suo

« Ancora a proposito della doppia redazione del finale delle *Georgiche* », *Prometheus* 40, 2014, p. 175-179, e Th. Baier, « Episches Erzählen in Vergils *Georgica* », *RhM* 150, 2007, p. 315-318.

80. Ad un influsso galliano pensano G. Brugnoli, « *Corneli Galli Fragm.* », *MCr* 18, 1983, p. 236; Nosarti, *op. cit*. [n. 79], p. 228, e Thomas, *op. cit*. [n. 59], *ad loc*., p. 227-228, che lo estende anche alla situazione dell'amante solo nella natura: a sostegno lo studioso cita Prop. 1, 18, 1, 2 e 4, ma si potrebbe anche pensare a Virg. *ecl*. 6, 64 (*tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum*).

81. Anche il motivo del freddo, che costituisce un *trait d'union* tra l'ode oraziana e il poemetto virgiliano di Orfeo (cfr. Pieri, *art. cit*. [n.1], p. 227 e n. 100, con ulteriore bibliografia), potrebbe essere appartenuto alla poesia di Gallo, come lascia pensare ad esempio la sua costante presenza nell'*ecl*. 10, a lui dedicata. Il motivo del freddo unisce anche l'*ecl*. 10 all'epillio di Orfeo: notevole ad esempio è ad *ecl*. 10, 65 e a *geo*. 4, 524 l'evocazione della Tracia, patria di Orfeo, attraverso la menzione dell'Ebro, presente solo in queste due occorrenze nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche*.

82. Che il *locus* cinnano possa aver subito una rielaborazione da parte di Gallo e che questa possa aver influenzato le ulteriori riprese degli elegiaci ha sostenuto Brugnoli, *art. cit*. [n. 80], *passim*, ampliando un suggerimento di Boucher, *op. cit*. [n. 48], p. 98-99. Un elemento di raccordo tra Gallo e Cinna potrebbe essere rappresentato da Partenio di Nicea, portato a Roma da un Cinna (si discute se il poeta o suo padre, cfr. C. Francese, *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry*, Frankfurt am Main, Lang, 2001, p. 18-27), e divenuto maestro e modello di Gallo: così Kronenberg, *art. cit*. [n. 3], p. 61, n. 12. Boucher, *op. cit*. [n. 48], p. 99, si spinge ad ipotizzare che Gallo possa aver imitato il distico di Cinna nel *propemptikòn Lycoridis*, che sarebbe diventato un testo rappresentativo della sua produzione.

83. Ma non solo: Ovidio lo impiega anche a *Met*. 5, 440-441 e *Fast*. 1, 140.

84. Cfr. *amor*. 1, 15, 29-30; *ars* 3, 537.

Orfeo, per tanti aspetti vicino a Gallo (sia pure in modo per noi oscuro), potrebbe aver dato inizio a questo processo e a *geo*. 4, 465-466 la ripresa del motivo cinnano potrebbe aver incluso anche una eventuale rielaborazione galliana [85]. A maggior ragione Orazio, evocando il τόπος dell'alba e del tramonto, potrebbe aver richiamato non solo versi di Valgio e di Cinna, ma anche il passo virgiliano, con il suo eventuale modello galliano, il più elegiaco e dunque più adatto a rappresentare quell'àmbito di poesia.

Al di là delle speculazioni inverificabili, per quanto plausibili, resta il fatto che il τόπος del mattino e della sera, nella versione datane da Cinna, appare ai poeti augustei emblematico e rappresentativo del gusto elegiaco, che proprio dalla lezione neoterica si andava formando ad opera di Gallo. Così per caratterizzare in tal senso il suo Orfeo Virgilio sceglie proprio questo particolare, che forse già Gallo aveva impiegato, avvertendo in esso lo stesso carattere 'elegiaco'. Anche Orazio, quando decide di attaccare quell'atteggiamento e quel gusto, ricorre all'Orfeo virgiliano nella situazione più generica di *carm*. 1, 24, in cui il discorso letterario, suggerito proprio dall'*exemplum* del cantore tracio, si nasconde dietro considerazioni di tipo etico; egli allude poi ancora ad Orfeo a *carm*. 2, 9, nel dettaglio dell'alba e del tramonto, quando il suo messaggio investe più esplicitamente la poesia nella critica congiunta a Valgio e a Virgilio. Il sospetto che sia Gallo l'anello mancante in questa catena di rimandi e imitazioni, che da Cinna arriva ad Ovidio, non è peregrino, giacché tra gli autori che avrebbero ripreso il τόπος fino ad Orazio, sarebbe proprio lui l'unico vero poeta elegiaco, e sarebbe dunque plausibile che gli accenni degli altri coinvolgessero anche la sua opera (specie se del passo cinnano egli aveva dato una rilettura originale, come sembrano lasciar intendere Properzio e Ovidio).

In secondo luogo, non mi sembra da trascurare il legame nebuloso ma intrigante che Orazio potrebbe sottintendere tra Gallo e l'Orfeo virgiliano in *carm*. 1, 24: la menzione di Orfeo e del suo eterno dolore in un carme dedicato a Virgilio per la morte di un amico non può infatti non richiamare alla mente il rapporto adombrato fin dall'antichità tra il mitico cantore tracio e Gallo nell'epillio virgiliano. Al di là dell'insolubile problema delle *laudes Galli* e delle varie ipotesi sulla poco credibile sostituzione di esse con la vicenda di Orfeo dopo la morte di Gallo, ciò che sembra restare in piedi delle notizie serviane è proprio il rapporto che Virgilio pare aver istituito tra il suo Orfeo e l'amico poeta, e ciò non solo per le note somiglianze tra l'epillio e le due ecloghe (la 6 e la 10) in cui Gallo compare come personaggio [86], ma

85. La possibile presenza di Orfeo nella poesia di Gallo, deducibile forse da alcuni passi di Properzio e Ovidio, è stata sostenuta da Jacobson, *art. cit*. [n. 77], p. 288-289, da Boucher, *op. cit*. [n. 48], p. 65, n. 10, e da D.F. Kennedy, «Gallus and the *Culex*», *CQ* 32, 1982, p. 371-389, p. 387-388, n. 91. Forse dunque proprio Gallo poteva aver riferito ad Orfeo e al suo infinito dolore i versi della *Zmyrna*.

86. Per le somiglianze dell'epillio con l'*ecl*. 6, cfr. G. Lieberg, «Lettura della sesta bucolica», in M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, I, Napoli, Giannini, 1981, p. 233 ss. (in particolare p. 236); R. Coleman, «Gallus, the Bucolics and the ending of Fourth *Georgic*», *AJPh* 83, 1962, p. 58-59; Jacobson, *art. cit*. [n. 77], p. 288, e Domenicucci, *art. cit*. [n. 48], p. 242. Le affinità tra l'epillio e l'*ecl*. 10 sono analizzate da Domenicucci, *art. cit*. [n. 48], p. 243-245; cfr. anche Nicastri, *op. cit*. [n. 66], p. 20, n. 9; A. La Penna, «Virgilio e la crisi del mondo antico», introduzione a Virgilio, *Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966, p. xxxviii-xxxix; Manzoni, *op. cit*. [n. 40], p. 66. A. La Penna, *Il canto, il lavoro, il potere*, introduzione a Virgilio, *Le Georgiche*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli,

anche per il tono stesso della narrazione, 'elegiaco' come Orazio conferma in *carm*. 2, 9, nonché per l'immagine, ricorrente in Properzio e in Ovidio, del catalogo di poeti d'amore nell'aldilà, con somiglianze più o meno ravvicinate all'Orfeo virgiliano [87]. A questo quadro Hor. *carm*. 1, 24 potrebbe aggiungere un altro dettaglio, data l'interessante circostanza che qui il nesso tra amicizia, morte e dolore inconsolabile è spostato dal personaggio virgiliano al poeta stesso, elegantemente accomunato ad Orfeo dalla stessa sofferenza che diviene fonte di una poesia incapace di misura.

Se questa ricostruzione ha qualche plausibilità, l'eventuale allusione a Gallo anche in *carm*. 2, 9, ideale prosecuzione di questo dialogo di Orazio con Virgilio, ne risulta rafforzata e il suo confronto con i 'simpatizzanti' dell'elegia si arricchisce di nuovi e più ampi riferimenti e si completa con l'inclusione del poeta più direttamente coinvolto nelle critiche e nei giudizio del Venosino. Diventa più completa anche la lettura del componimento, nel momento in cui la polemica con l'elegia si indirizza anche al suo dichiarato *inventor* (a prescindere ovviamente dal fatto che Gallo fosse vivo o già morto all'epoca della composizione dell'ode [88]). Non solo. La presenza di Gallo in *carm*. 2, 9, evocata con ogni probabilità attraverso il passo virgiliano, con tutti i rimandi che esso suggerisce, fino a risalire a Cinna [89], dà modo ad Orazio di stabilire una serie di connessioni e di allusioni dotte, tanto care al gusto degli augustei, e consente a noi di apprezzare, sia pure in modo nebuloso e indefinito, la sua erudita abilità combinatoria, la sua raffinata eleganza nel dialogare con amici poeti e la sua attenzione al panorama letterario contemporaneo. Il che accresce senza dubbio la nostra consapevolezza dei metodi e degli spunti attraverso cui i grandi poeti augustei sapevano confrontarsi tra loro, ma ci rende anche più evidenti le nostre difficoltà nel comprendere la loro produzione, quando coinvolge autori e opere perduti e allude a dibattiti di cui solo vagamente possiamo riconoscere ancora le tracce. Di certo però sempre più ci rendiamo conto, anche senza poterlo vedere con chiarezza, del ruolo fondamentale che nella formazione e nel cammino letterario dei grandi poeti augustei hanno svolto ambienti culturali stimolanti e vivaci e autori la cui perdita ci appare proprio per questo tanto più dolorosa.

1994[4], p. 100, assimila il finale delle *Georgiche* alle storie d'amore infelice dell'*ecl*. 6, individuando così un ulteriore collegamento tra l'epillio virgiliano e la poesia cara a Gallo. Le analogie del poemetto georgico con le ecloghe in cui compare Gallo si estendono in realtà anche al racconto di Aristeo: le affinità tra Sileno e Proteo, tra Gallo dell'*ecl*. 10 ed Orfeo, tra lo scenario o certe movenze e tonalità dei tre testi sono analizzati da Coleman, *art. cit*., p. 66; da Jacobson, *art. cit*. [n. 77], p. 287; da Domenicucci, *art. cit*. [n. 48], p. 242-243; da Lieberg, *art. cit*., p. 233.

87. Cfr. lo studio di P. Gagliardi, «Orfeo e l'ombra di Cornelio Gallo nei poeti augustei», *WS* 126, 2013, p. 101-126.

88. Ovviamente il discorso di Orazio non interessa la persona in quanto tale, ma il poeta e la sua eredità ed è per questo che esso non viene intaccato dalla morte di Gallo: sia che questa fosse già avvenuta quando l'ode fu scritta, sia che si fosse verificata dopo, Orazio non sentì cioè la necessità di modificare o eliminare il testo, tanto più che formalmente era rivolto a Valgio e solo indirettamente a Gallo (?) e a Virgilio.

89. E ancora più indietro, nella misura in cui il distico di Cinna può essere fatto risalire (sia pure *mutatis mutandis* nella forma e nel senso), Callim. *Hec*. fr. 291 Pf. (cfr. Brugnoli, *art. cit*. [n, 80], p. 233-234; Hollis, *op. cit*. [n. 2], p. 40; R. O. A. M. Lyne, *Ciris, A Poem Attributed to Vergil*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004[2] p. 251, a vv. 351-352).