



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO
DIPARTIMENTO
CULTURE E SOCIETÀ

9 n.s. (2020)

PAN

Rivista di Filologia Latina



Istituto Poligrafico Europeo®
CASA EDITRICE

Direttori

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

Comitato scientifico

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

Comitato di redazione

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

Editore

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo
tel. 091 7099510
casaeditrice@gipesrl.net - www.gipesrl.net

© 2020 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
Tutti i diritti riservati

This is a double blind peer-reviewed journal

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso
www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Dipartimento Culture e Società
Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze - Edificio 15
90128 Palermo - Italia
redazione.pan@unipa.it

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine 

LUCIANO LANDOLFI

PAN DEUS ARCADIAE (VERG. ECL. 10, 26): L'EUPHMA, L'AITION
(TRA VIRGILIO BUCOLICO E OVIDIO EPICO)

*Pana deum pecoris veteres coluisse feruntur
Arcades...*

Ov. *fast.* 2, 271-272

*And then I changed my pipings,
Singing how down the vale of Maenalus
I pursued a maiden and clasp'd a reed.
Gods and men, we are all deluded thus!
It breaks in our bosom and then we bleed.
All wept, – as I think both ye now would,
If envy or age had not frozen your blood –
At the sorrow of my sweet pipings.*

P.B. Shelley, *Hymn to Pan* 29-36

«È un fatto che nell'ambiente di Lutazio Catulo, presi a modello epigrammatisti della “Corona” di Meleagro, fu coltivata anche poesia d'amore bucolica (Porcio Licino), e personaggi dell'Arcadia letteraria erano familiari a questi dotti preneoterici, grammatici e poeti, se Levio Melisso soprannominava per scherzo “amore di Pan” il liberto Lutazio Dafnide (secondo il noto aneddoto di Svetonio)».

Così Vincenzo Tandoi¹ rievoca l'ingresso a Roma della musa pastorale per il tramite dell'epigramma ellenistico sul finire del II sec. a.C. Nello specifico, la notizia del prezzo esorbitante pagato da Lutazio Catulo per l'acquisto dello schiavo, affrancato di lì a poco², contiene un'allusione malevola ai rapporti esistenti fra i due, giocata su una *cavillatio nominis*. Non mi inoltrerò qui nel ginepraio di identificazioni di Levio Melisso con il poeta preneoterico Levio o meno³: mi preme piuttosto sottolineare come l'appellativo di Πανὸς ἄγασμα ο, meglio ancora, di Πανὸς ἀγάπημα⁴ apposto a Lutazio Dafnide rifletta la cognizione degli amori efebici di Pan da parte dell'élite

¹ Cfr. V. TANDOI, *Lettura dell'ottava bucolica*, in M. GIGANTE (a cura di), *Lecturae Vergilianae. Volume primo. Le Bucoliche I*, Napoli 1981, pp. 263-317: p. 278, poi in ID., *Scritti di filologia e di storia della cultura classica* (a cura di F.E. CONSOLINO, G. LOTITO, M.-P. PIERI, G. SOMMARIVA, S. TAMPANARO, M.A. VINCHESI), I, Pisa 1992, pp. 329-364: p. 338.

² Vd. Suet. *Gramm.* 3, 5, 2 Brugnoli: *Pretia vero grammaticorum tanta mercedesque tam magnae ut constet Lutatium Daphnidem quem Laevius Melissus per cavillationem nominis Panos agasma dicit, DCC milibus nummum a Q. Catulo emptum ac brevi manumissum*. Un avallo alla testimonianza svetoniana in Lucil. 750 Marx: *ne parvo Catulo pretio*.

³ Sufficiente, a riguardo, il consuntivo di A.M. MORELLI, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino 2000, pp. 141-142 e nn. 83 e 84.

⁴ Cfr. T. VILIJAMAA, *Suetonius on Roman Teachers of Grammar*, in *ANRW* II.33.5, Berlin-New York 1991, pp. 3826-3851, a p. 3833.

culturale dell'epoca. Infatti, dai componimenti dell'*Antologia Palatina* agli *Idilli* di Teocrito, per tacere della statuaria tardo-ellenistica, risultano vari i canali attraverso i quali nella Roma coeva si sarebbe diffusa l'immagine di una divinità dedita ai rapporti pederotici⁵, destinata, a distanza di tempo, a riemergere obliquamente dal tessuto della seconda ecloga di Virgilio (vv. 31-38).

Per altro verso, dell'ambivalenza sessuale del nume, altrettanto nota alla poesia alessandrina⁶, non restano tracce nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 689-715), dove Pan concupisce Siringa⁷, ninfa Nonacrina, al solo vederla. Una lussuria incontenibile, la sua, provocata *d'emblée* da una preda femminile. In realtà, tra la fine della Repubblica e il Principato augusteo, a questi amori omo- ed eterosessuali del dio verranno collegati, in ambito poetico, tanto l'εὔρημα quanto l'αἴτιον dello strumento a canne multiple che, nell'odierna nomenclatura strumentale, è designato come 'flauto di Pan'⁸.

In questa sede, complice la densa allusività dei brani appena menzionati, tra Virgilio bucolico e Ovidio epico si profila un percorso interpretativo complesso e stimolante per il filologo classico, scandito in due tempi, praticabile solo a patto di scendere fra i meandri delle convenzioni interne alla Musa pastorale, stratificatesi in Grecia e a Roma fra III e I sec. a.C. a ridosso di suggestioni provenienti ora dall'epos e dall'innografia, ora dalla lirica e dall'epigramma. Sul fondamento di tali presupposti sarà più agevole accostarsi ai due volti della sessualità di Pan in una stagione particolarmente feconda della poesia latina che non di rado lo vede protagonista.

1. PAN E IL SUO EUPHMA NELLO SPAZIO BUCOLICO: PREMESSE DI UN MITO IN VIRGILIO

Cime scoscese, boschi ombreggiati. Tali, tra Grecia e Roma, le invarianti di uno scenario collaudato⁹ nel quale innamorati non corrisposti e/o amanti abbandonati manifestano il proprio dolore¹⁰. Esiguo il restante supporto iconografico, fatto di alberi (olmi, querce, faggi, pini) e di arbusti (tamerici, mirti, ginepri), il cui fogliame è talora attraversato dal fruscio di brezze o dal gorgheggio di uccelli.

⁵ Sul che vd. *infra*.

⁶ Cfr., e.g., Mosch. *Bion. Epit.* 66 (παρθενικᾶν ἐρόνεντα φιλήματα, χεῖλεα παιδῶν). In tempi moderni, della bisessualità del dio hanno discusso, oltre a R. HERBIG, *Pan der griechische Bocksgott: Versuch einer Monographie*, Frankfurt am Main 1949 (essenzialmente dal versante iconografico), pp. 26-27; 37; 48; J. HILLMAN, *Saggio su Pan*, tr. it. Milano 1972, pp. 101-119; PH. BORGEAUD, *The Cult of Pan in Ancient Greece*, tr. ingl. Chicago & London 1988, pp. 55-56; 75-87.

⁷ Del resto, Siringa non è che una delle prede del dio capripede, come ampiamente mostrato da BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., pp. 55-57.

⁸ Detto anche 'flauto agreste', 'flauto a canne multiple', 'siringa' o, addirittura, 'zampogna'. Sulla questione interviene, limitatamente alla produzione virgiliana, M.E. CONSOLI, *Gli strumenti musicali in Virgilio*, in G. TAGLIAMONTE, M. SPEDICATO (a cura di), *L'inesauribile curiosità. Studi in memoria di G. Carluccio*, Lecce 2018, pp. 55-80: pp. 66 e 77.

⁹ Per un'adeguata documentazione in materia vd. P. FEDELI, *Sesto Properzio. Il libro primo delle elegie*, Intr., testo crit. e comm. a cura di P.F., Firenze 1980, pp. 416-418.

¹⁰ Che si tratti di personaggi letterari, come ad es. Aconzio (Call. *Aet.* fr. 73 Pf. e *SH* 276, 6 ss.), Orfeo (Phanocl. fr. 1, 1-6 Pow.), Coridone (Verg. *eccl.* 2, 3-5) o di poeti elegiaci, come Cornelio Gallo (Verg. *eccl.* 10, 14-15; 42-43; 52-54) e Properzio (*el.* 1, 18, 1-2; 19-22).

Studiatamente il fondale delle *μορφολογίαι* si colloca al crocevia fra la morfologia dei luoghi ameni e la morfologia di quelli inameni¹¹: il poeta di turno, bucolico o elegiaco che sia, potenzia l'aspetto solitario degli scorci idilliaci, ne enfatizza l'impraticabilità, ne smorza le luci residue, ne valorizza i silenzi. In un gioco di specchi, il paesaggio in cui l'*amans amens* dà sfogo alla passione riflette di frequente il suo stato d'animo, incline ad estraniarsi dal consorzio umano¹². In tale cornice, scabra e solitaria, costruita più per sottrazione di elementi portanti che per aggiunta, la sofferenza si traduce in lamento, teste Prop. 1, 18, 1-3 (*Haec certe deserta loca et taciturna querenti, / et vacuum Zephyri possidet aura nemus. / hic licet occultos proferre impune dolores*).

Così a sua volta, *inter densas, umbrosa cacumina, fagos* (v. 3), Coridone, protagonista della seconda ecloga virgiliana, confessa il proprio tormento d'amore, benché consapevole di non poter nutrire speranze. In assenza del bell'Alessi¹³, oggetto del desiderio, un uditorio convenzionale fatto di monti e di selve assisterà alle proteste e alle lusinghe dello spasimante infelice (... *ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani* vv. 3-4), convinto dell'indifferenza dell'amato nei riguardi dei suoi canti (*nihil mea carmina curas* v. 6).

In una ridda di vagheggiamenti e minacce, fantasticherie e trasalimenti, tentativi di persuasione e amare delusioni, il soliloquio (vv. 6-73) riflette l'instabilità emotiva del pastore/poeta, non privo comunque di sprazzi di lucidità (vv. 6; 14-18; 56-59; 68-69; 73). A detta di quest'ultimo, se solo Alessi, *deliciae*¹⁴ *domini* (v. 2), acconsentisse a convivere in umili capanne, tra i campi che disdegna, sperimenterebbe un'esistenza ben diversa da quella cui è avvezzo (ecl. 2, 29-38), alternando intermezzi musicali ad occupazioni venatorie (vv. 28-29) e bucoliche (v. 30)¹⁵.

¹¹ Cospicua la letteratura secondaria sui *loci amoeni*, le cui componenti sono notoriamente ribaltate di segno nella rappresentazione dei *loci horridi*: oltre alla monografia di G. SCHÖNBECK, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, diss. Heidelberg 1962 e al basilare contributo di E. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1969, pp. 202-206 (tr. it. Firenze 1992, pp. 219-223), si annoverano gli studi di R. MUGELLES, *Il senso della natura in Seneca tragico*, in AA.VV., *Argentea aetas. In memoriam E.V. Marmorale*, Genova 1973, pp. 29-66; EAD., *Paesaggi latini*, Firenze 1975, pp. 12-17; G. PETRONE, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, in *Aufidus* 5, 1988, pp. 3-18; EAD., *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi: L'uomo antico e la natura*, Torino 28-29-30 Aprile 1997, pp. 177-195; E. MALASPINA, *La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari, e archetipi del 'locus amoenus'*, in *Studi Urbinati* 63, 1990, pp. 105-135; ID., *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco*, in *Aufidus* 23, 1994, pp. 7-22; A.M. MORELLI, *Prostrati in gramini molli. Il locus amoenus come modello di comunità ideale in Lucrezio e nell'Ovidio dei Fasti*, in *Paideia* 67, 2012, pp. 459-481.

¹² Talora offrendo forme di partecipazione simpatetica ai suoi affanni con una forte umanizzazione dei propri tratti, come in Verg. ecl. 10, 13-15 (*Illum etiam lauri, etiam flevere myricae, / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus et gelidi fleverunt saxa Lycaei*).

¹³ Secondo M. FANTUZZI, *Amore pastorale e amore elegiaco, tra Grecia e Roma*, in L. BELLONI, L. DE FINIS, G. MORETTI (a cura di), *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento 2003, pp. 169-198: a p. 186, già nella seconda ecloga «la retorica del discorso erotico di Coridone cerca di trasformare l'amato in funzione delle coordinate del mondo bucolico, prima di rendersi conto dell'impossibilità dell'impresa, ossia della radicale separatezza di amore e vita pastorale, e della prepotente superiorità del primo».

¹⁴ Sull'impiego del lemma, in contesti erotici, per designare la persona amata si consultino R. PICHON, *Index verborum amatoriorum*, r.a. Hildesheim 1966, s.v., p. 126; B. RAWSON, *Children and Childhood in Roman Italy*, Oxford 2003, p. 261.

¹⁵ Per parte propria I. M. LE M. DU QUESNAY, *From Polyphemus to Corydon. Virgil, Eclogue 2 an the Idylls of Theocritus*, in D. WEST, T. WOODMAN (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, pp.

A un primo sguardo, la terna rappresentata da ‘coabitazione’, ‘caccia’ e ‘pascolo’ indurrebbe a riannodare il passo virgiliano alle sequenze di Theocr. 11, 44-49 e 65-66 in cui, come si rammenterà, il Ciclope invita Galatea a dormire nell’antro, presso di lui (ἐν τῶντρῳ παρ’ ἐμὶν v. 44), e ad occuparsi insieme della pastura (ποιμαίνειν δ’ ἐθέλοις σὺν ἐμὶν ἅμα v. 65)¹⁶. In realtà, come vedremo presto, la contiguità formale con il modello teocriteo adombra il progetto di una iniziazione di Alessi al mondo venatorio-pastorale, caratterizzato da forti pulsioni omoerotiche¹⁷. Ivi, suonando in compagnia di Coridone, l’amato potrà imitare il dio capripede¹⁸, preposto alla cura delle pecore¹⁹ e dei loro guardiani, nonché inventore dello strumento a fiato, divenuto suo emblema distintivo nella ritrattistica letteraria²⁰ e artistica²¹, la *syrix*. In Verg. *eccl.* 2, 31-38²²:

35-69, qui a p. 53, rileva finemente come nella seconda ecloga «The choice of a different type of addressee introduces a new perspective and is a major modification of both models poems (that is: Theocritus’ *Idylls* 3 and 11). However, it is probably to be seen as a simple variation in selection and combination from traditional material. Theocritus, *Idyll* 7.96ff. is a homosexual komos with an urban setting; *Idyll* 23 is also an urban homosexual komos; the unhappy wooing of the city girl Eunice by a rustic is the subject of *Idyll* 20. Especially interesting is a poem of Bion (Fragment 11 Gow) which is a komos addressed to shepherd boy. If the speaker was a rustic, the this was a homosexual variation on *Idyll* 3... If so, Virgil has inverted the situation of that poem in making Corydon a rustic lover and Alexis an urban beloved».

¹⁶ Cfr. TH.K. HUBBARD, *The Pipes of Pan. Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor 1998, p. 62.

¹⁷ Come osserva A. CUCCHIARELLI, *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche*, P. Virgilio Marone. *Le Bucoliche*, Intr. e comm. a cura di A. C., trad. a cura di A. Traina, Roma 2012, pp. 181-182, al v. 12 dell’ecloga Coridone confessa di seguire le tracce dell’amato, valendosi di una metafora peculiare dell’amore paidico. Peraltro, l’associazione fra omoerotismo e attività venatoria torna in *eccl.* 3, 74-75, verisimilmente sul modello dell’*ep.* 3, 3 Gow di dubbia paternità teocritea (cfr. A.S.F. GOW, *Theocritus*, edit. with Transl. and Comment. by A.S.F. G., Cambridge 1973³, II, p. 527), dove a Dafni vien detto ἀγρεύει δὲ τὸ Πᾶν καὶ ὁ... Πρίηπος.

¹⁸ Dal canto suo Serv. *ad Verg. eccl.* 2, 31 commenta: *IMITABERE PANAM CANENDO exemplo nymis in agris mecum poteris canere*. Per altro verso, l’icona in questione ricorre in Long. 3, 23, 5 (μμεῖται καὶ αὐτὸν σὺρίττοντα τὸν Πᾶνα).

¹⁹ Alla stregua del Πᾶν νόμιος di ps. Hom. *Hymn.* 19, 4 e 32 (rimodellato, a giudizio di R.G.M. NISBET, M. HUBBARD, *A Commentary on Horace, Odes Book I*, Oxford 1989, p. 218, da Hor. *c.* 1, 17, 12 nel ritratto del dio Fauno, corrispettivo romano del Pan greco). Profitto dell’occasione per segnalare come l’epiteto μηλοσκόπος, che sta alla base del sintagma virgiliano, occorra per la prima volta in ps. Hom. *Hymn.* 19, 11 in connessione alla vetta più alta su cui Pan s’inerpica per scorgere le greggi. In *Pap. Rainer* 29801 (su cui vd. *infra*), col. A. v. 11 esso sarà direttamente concordato alla divinità, già invocata come νομέων μέγα κοίρανος (v. 8).

²⁰ Fra V-IV sec. a.C. l’immagine del dio intento a suonare la *syrix* al tramonto, di ritorno dalla caccia, appare in ps. Hom. *Hymn.* 19, 15-16 (δονάκων ὑπο μούσαν ἄθῦρον / νήδυμον), brano ispirato ad Hom. *Il.* 18, 525-526 in cui i pastori, camminando, soffiavano sulle canne del flauto composito. Lo stereotipo iconografico perdura nell’epigramma alessandrino, come mostrano i casi di *A.Pl.* 16, 1-2; 226, 1-4; 231, 1-2.

²¹ Del resto, proprio a partire dal V sec. a.C. la *syrix* diviene attributo precipuo di Pan, ricca com’è di valenze simboliche legate al potere seduttivo della musica che, in prima battuta, si dispiega nello spazio bucolico dove le note del soffio divino conducono e fecondano gli animali da pastura. Sul tema vd. anche FR. BROMMER, *Pan*, in *PWRE* Suppl. 8, col. 951, 35 ss.; BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., pp. 86-87; H. OELLACHER, *Πᾶν σὺρίζων* (*Pap. Graec. Vind.* 29801), in *SIFC* 39, 1941, pp. 113-150.

²² Per parte propria, F. ROBERTSON, *Virgil and Theocritus*, in *PVS* 10, 1970-71, pp. 8-23: p. 18 sottolinea l’assenza di riscontri diretti fra questi versi e Theocr. 11, ipotesto primario della seconda ecloga. Ciò non toglie che per descrivere il flauto agreste Virgilio abbia potuto trarre ispirazione da altri idilli del poeta siracusano, come cercherò di evidenziare a breve.

*Mecum una in silvis imitabere Pana canendo*²³
 (Pan primum calamos cera coniungere pluris
 instituit, Pan curat ovis²⁴ oviumque magistros²⁵),
 nec te paeniteat calamo trivisse labellum:
 haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas? 35
 est mihi disparibus septem compacta cicutis
 fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
 et dixit moriens: "te nunc habet ista secundum".

la terna iniziale, martellata dal poliptoto del teonimo, arieggia moduli innodici²⁶. Presentato qui nei panni di chi ha insegnato per primo a unire più canne con l'ausilio della cera²⁷, Pan ricoprirà dichiaratamente il ruolo di πρώτος εὐρητής del congegno in ecl. 8, 24 (*Panaque qui primus calamos non passos inertis*)²⁸.

Sulla scorta dei cataloghi eumematici di strumenti musicali redatti in età ellenistica, del genere di Bione fr. 10 Gow, sarei propenso a ritenere che in ecl. 2, 32-33 Virgilio abbia voluto prendere posizione riguardo alla dibattuta paternità del flauto agreste, dandone una versione di lì a poco reinterpretata in forme erotico-eziologiche da Ovidio. Un pronunciamento, quello del poeta bucolico, in linea sia con le norme del genere da lui praticato, sia con le istanze di un noviziato letterario a stretto contatto con testi dalla circolazione limitata²⁹. Nella fattispecie, rispetto al frustulo in cui Pan è detto inventore dell'aulo traverso (ὡς εὐρεν πλαγιάυλον ὁ Πάν v. 7), Atena dell'aulo (ὡς αὐλὸν Ἀθάνα *ibid.*), Hermes della lira (ὡς χέλυν Ἑρμάων v. 8) e Apollo

²³ «Canendo: here 'piping' as the context shows; see 5.9n.» puntualizza W. CLAUSEN, *A Commentary on Virgil Eclogues*, Oxford 1995, p. 74 *ad loc.*

²⁴ Come in *georg.* 1, 17 (*ovium custos*).

²⁵ R. COLEMAN, *Virgil. Eclogues*, Ed. and Comm. by R.C., Cambridge 1977, considera l'emistichio di Theocr. 8, 48 (χὼ τὰς βῶς βόσκων καὶ βόες) modello del nesso *oviumque magistri* di Verg. ecl. 2, 33.

²⁶ Vd. DU QUESNAY, *From Polyphemus to Corydon*, cit., p. 55; CUCCHIARELLI, *P. Virgilio Marone. Le Bucoliche*, cit., p. 190.

²⁷ K.J. GUTZWILLER, *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, Madison 1991, p. 203, n. 4 ipotizza che un mito plasmato in epoca ellenistica abbia fatto del dio capripede l'inventore della siringa, strumento talmente connesso alla musa bucolica da rappresentarla per via metonimica. Viceversa, BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 82; A. GRIFFIN, *Amorous Pan's Bucolic Rise and Fall*, in S. MORTON BRAUND, R. MAYER (ed.), *Amor: Roma. Love and Latin Literature. Eleven Essays (and one Poem) by Former Research Students presented to E. Kenney*, Cambridge 1999, pp. 104-122: p. 104; L. GALASSO in L. GALASSO, A. PERUTELLI, G. PADUANO, *Ovidio. Opere II. Le Metamorfosi*, Torino 2000, p. 799, dopo aver identificato in Hermes l'effettivo *fistulae inventor*, sostengono che tale ruolo sarebbe stato definitivamente rivestito da Pan a partire dalle *Ecloghe* di Virgilio.

²⁸ Secondo Serv. *ad Verg. ecl.* 8, 24: PANAEQUE QUI PRIMUS C.P.N.I. *Pan Arcadiae deus est, ut "Pan deus Arcadiae venit", qui fistula canere primus invenit, quia calamos in usum cantilenae adducens inertes esse non passus est, id est otiosos, sine arte.*

²⁹ Interessante la notizia fornitaci da Athen. *Deipn.* 4, 82 (Εὐφορίων δ' ὁ ἐποποιὸς ἐν τῷ περὶ μελοποιῶν (fr. 33 M) τὴν μὲν μονοκάλαμον σύριγγα Ἑρμῆν εὐρεῖν, τινὰς δ' ἰστορεῖν Σεῦθην καὶ Ῥονάκην τοὺς Μαιδοὺς, τὴν δὲ πολυκάλαμον Σίληνόν, Μαρσύαν δὲ τὴν κηρόδετον) in base alla quale in età ellenistica il dibattito sugli inventori degli strumenti a fiato avrebbe coinvolto, tra gli altri, anche Euforione.

della cetra (κίθαριν ὡς ἄδὺς Ἀπόλλων *ibid.*)³⁰, nel brano bucolico in oggetto la costruzione della siringa è attribuita a Pan, come, negli ultimi decenni del III sec. d.C., non mancherà di fare Nemesiano³¹.

A loro volta, i pastori virgiliani³² si mostrano esperti nel suonare lo strumento suddetto³³, basti pensare al Mopso della quinta ecloga, abilissimo in quest'arte. Del resto, com'è stato notato, nell'Arcadia ideata dal poeta di Andes³⁴ Pan, nume autocotono³⁵, «pur conservando i tratti mitici della tradizione greca, risulta quasi spogliato dei suoi elementi divini e reso pastore illustre tra i pastori, in quanto protettore degli armenti e del canto e inventore della siringa: in tale veste è chiamato a intervenire e a partecipare attivamente all'azione»³⁶.

Tornerei adesso ai vv. 31-38 della seconda ecloga, veicolo di un *double entendre* per chi abbia cognizione di usanze e stereotipi diffusi nel mondo bucolico.

Proprio negli *Idilli* del poeta siracusano, menzionati all'inizio dell'indagine, Pan appare come divinità omosessuale per antonomasia³⁷, oltre che come figura di spicco dell'intero pantheon pastorale: non a caso a lui si rivolge il Simichida delle *Talisie* perché spinga tra le braccia di Arato, divorato fin nelle ossa dal fuoco della passione per un ragazzo (v. 102), εἴτ' ἔστ' ἄρα Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς εἶτε τις ἄλλος (v. 105). Imitare gesti, abitudini, comportamenti del dio permette ai pastori teocritei di mantenere vive consuetudini da lui stesso introdotte, destinate ad un'ininterrotta trasmissione di consegne.

Se nell'Arcadia virgiliana si avvertono distanze più ravvicinate fra Pan e i suoi protetti, la paradigmaticità del primo non viene comunque posta in discussione. Infatti, per i personaggi che popolano la silloge del poeta d'Andes, occupazioni, interessi e scoperte del nume rappresentano un costante punto di riferimento, direi quasi un memoriale di quel βουκολικὸς βίος cui essi sono fortemente legati sia da un punto di vista identitario, sia da un punto di vista affettivo. Sulla base di queste premesse non è difficile intendere come, proponendosi nelle vesti di *music teacher* di Alessi, Coridone aspiri a replicare il tipo di relazione ingaggiata da Pan con i suoi

³⁰ H. BERNSDORFF, *The Idea of Bucolic in the Imitators of Theocritus*, in M. FANTUZZI, TH. PAPANGHELIS (eds.), *Brill's Companion to Greek and Roman Pastoral*, Leiden 2007, pp. 167-207: p. 190, n. 100, ipotizza che qui la *gyrnax* sia stata probabilmente dimenticata a causa della natura erotica del suo αἴτιον.

³¹ In *ec.* 3, 13-14.

³² Su mediazione teocritea, naturalmente, basti pensare a *id.* 1, 2-3, 13-14; 4, 28-30; 6, 44; 7, 27-28; 8, 4; 20, 28 oltre ad *ep.* 2, 1-2; 5, 3-4 Gow, pur se di dubbia paternità (cfr. GOW, *Theocritus*, cit., II, pp. 527-529; 532). Per altro verso, di saper suonare la zampogna come nessuno dei Ciclopi si vanta Polifemo in Theocr. 11, 38. Viceversa, di avere facilità esecutiva nel maneggiare zampogna, piffero, zufolo o flauto traverso (vv. 28-29) fa professione il pastorello protagonista di Theocr. 20.

³³ Cfr. Verg. *buc.* 5, 2: *calamos inflare leves*. Sulla genesi dell'immagine potrebbe aver influito il ricordo dell'ep. 5, 4 Gow (Δάφνης κηροδέτω πνεύματι μελπόμενος) che, come ricordato nella n. prec., è di autore incerto.

³⁴ Vd. B. SNELL, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in ID., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. Torino, 2002², pp. 387-418.

³⁵ Cfr. Verg. *ec.* 10, 26; *georg.* 3, 392. Già in Pind. *Hymn. Pan.* fr. 1, 1-2 (e in PMG 4, 1 Page) il dio veniva invocato quale Ἀρκαδίας μεδ<έω>v essendo questa la sede del suo κληῖρος (sul tema vd. L. LEHNUS, *L'Inno a Pan di Pindaro*, Milano 1979, pp. 113-115).

³⁶ Estrapolo la citazione da D.M. COSÌ, *Pan*, in *EV*, III, Roma 1987, pp. 948-951: p. 948.

³⁷ Come sostenuto da FANTUZZI in M. FANTUZZI, R. HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002, p. 206.

*shepherd darlings*³⁸, una relazione di tipo didattico-erotico che, intorno al 100 a.C., aveva suggerito la realizzazione di un gruppo marmoreo, il *symplegma* di *Dafni e Pan*, a firma di Heliodoros di Rodi, riprodotto in una ventina di esemplari in età romana³⁹.

Il passo virgiliano qui chiamato in causa rivela come la mimesi del dio musico⁴⁰ corrisponda all'ultimo gradino di una progressiva integrazione di Alessi al genere di vita abbracciato dal potenziale *erastés*⁴¹, avviata con la caccia ai cervi (v. 29) e proseguita con la guida dei capretti al pascolo (v. 30). Le singole tappe di questo processo, abbozzato da Coridone, ritmerebbero la 'bucolicizzazione' dell'identità del ritroso, sottratto gradualmente al genere di vita condotto in precedenza. *Mecum una* (v. 31)⁴², prefigura il corteggiatore, *in silvis* (*ibid.*), Alessi sarà in grado di riprodurre le cadenze del creatore della siringa: l'assidua compagnia del pretendente e lo scenario boschivo asseconderanno, garantendola, l'imitazione del *Bocksgott* cui, come sappiamo, solo il capraio coprotagonista del *Tirsi* di Teocrito poteva dirsi secondo in ambito musicale (v. 3)⁴³.

³⁸ Faccio mia una definizione di HUBBARD, *The Pipes of Pan*, cit., p. 64, per il quale «... the associations of such tutelage are both initiatory and homoerotic: Pan's discovery of the panpipe is explicitly motivated here by a desire of teaching, connected with his care for "sheep and the masters of sheep"» (così a p. 63).

³⁹ Secondo il computo effettuato da M. BIEBER, *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York 1961², p. 147, mentre in *LIMC* III, p. 350, si parla di otto copie dell'originale eliodoro (sul tema una sintesi in N. MARQUARDT, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn 1995, pp. 182-186). Confrontando poi le quattro copie più celebri presenti in Italia, si constata come tra la replica dislocata al Museo Archeologico di Napoli (inv. n. 6329), quella ospitata a Museo Nazionale di Roma, sez. di Palazzo Altemps (inv. n. 8571), quella ubicata alla Banca d'Italia in via Nazionale 91, Roma e quella presente alla Galleria degli Uffizi di Firenze (inv. n. 92) si manifesti il gusto della variazione sul tema, tradotto nella sottolineatura più o meno accentuata della lascivia del dio, dalle labbra sensuali e aperte, in stato di eccitazione [si pensi a Call. fr. 689 Pf., Πάν ὁ Μαλειήτης τρύπανον αἰπολικόν, (sull'accezione omosessuale dell'epiteto cfr. BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., pp. 74-75); a loro volta, Theocr. 5, 6 Gow (= *A.P.* 9, 433, 6); Anon. *A.P.* 6, 31, 1; Meleag. *A.P.* 12, 128, 2; Phil. Thessalon. *A.P.* 6, 99, 3 si spingono ben oltre, definendo il dio αἰγυβάτης], colto mentre allunga il braccio sinistro verso la spalla dell'efebo – appoggiato accanto a lui ad una roccia – e corregge con la mano destra l'impugnatura della siringa. Dafni, visto frontalmente, sorregge lo strumento con entrambe le mani e incrocia le gambe quasi per evitare il contatto con la divinità, rivelando nel primo esemplare uno sguardo timido e pudico, nel secondo uno pressoché fisso nel vuoto, nel terzo uno sottomesso e assorto, nel quarto uno consapevole del desiderio destato nel 'maestro', ma rivolto al di là dello spettatore che contempla il gruppo scultoreo. Elaborata e ricciuta la pettinatura del pastorello nella riproduzione 'napoletana' e in quella 'romana' del Museo Nazionale, composta e lineare nella copia presente alla Banca d'Italia, estremamente semplice in quella 'fiorentina', conformandosi ancor meglio al particolare statuto del personaggio.

⁴⁰ D'altra parte, per TH. PAPANGHELIS, *Eros Pastoral and Profane: on Love in Virgil's Eclogues*, in MORTON BRAUND, MAYER (eds.), *Amor, Roma*, cit., pp. 44-59, qui a p. 50 «in *Ecl.* 2, the pastoral landscape... is inherently musical; in fact, it is a circuit that produces, echoes and broadcasts a tradition of a pastoral voices stemming from Pan».

⁴¹ Neanche a dirlo, il percorso tracciato da Coridone è segnato da due performativi (*imitabere* v. 31; *nec te paeniteat* v. 35), come si conviene al tipo di discorso rivolto ad Alessi, tra il parenetico e il didascalico.

⁴² Nella ridondanza che la connota, la formula proviene dall'*Umgangssprache*, come confermano i passi di Naev. *scæn.* 87 R³; Plaut. *Amph.* 850; *Cur.* 650; Ter. *Heaut.* 907; *Hec.* 131, 433.

⁴³ Successivamente, per ragioni epicediche, l'impareggiabilità di Pan nel suonare la cetra sarà posta in discussione da *Bion. Epit.* 55-56 Gow, al cui dire il dio esiterebbe a porre la bocca sulla siringa di Bione nel timore di risultare secondo a lui, ormai scomparso. Sul solco di Theocr. 1, 123-126, lo strumento sembra ormai inutilizzabile per qualunque altro musico diverso da Tirsi o da Bione stesso, impareggiabili nella loro grandezza.

Notoriamente, sia nei carmi teocritei⁴⁴ sia nelle ecloghe virgiliane i protagonisti formulano progetti erotico-pedagogici a corto e a medio raggio sull'onda dell'attrazione provata per begli adolescenti, delle cui grazie sperano di godere ostentando possessi materiali e facendo regalie⁴⁵. Tra queste rientra a pieno titolo la siringa, che tuttavia in *Pap. Rainer* 29801⁴⁶, col. A, v. 10 Pan non porterà con sé all'agone musicale. Una stranezza, a detta di Sileno⁴⁷, coprotagonista della scena, proclive a malignare sugli autori dell'eventuale furto, ossia il bovato Dafni, oppure Licida o Tirsi, il piccolo Aminta o Menalca (vv. 13-15)⁴⁸, tutti amati ardentemente dal dio (κείνοις γὰρ κραδίην ἐπικαίαι ηἰθέοισι[iv; v. 12). In alternativa lo strumento potrebbe esser stato dato in pegno a qualche ninfa montana⁴⁹, dato che il cuore del legittimo possessore è sempre trascinato sulle ali di Eros⁵⁰.

Ora, sia Pan l'effettivo inventore della siringa⁵¹ o meno, in poesia bucolica i pastori mostrano comunque di aver appreso a fabbricarne esemplari⁵² – come nel caso di Egone in Theocr. 5, 28 – e a farne doni a quanti reputino loro eredi in ambito affettivo e/o esecutivo, senza scartare l'eventualità di donativi a titolo amicale⁵³. Proprio nella seconda ecloga Virgilio pone in bocca a Coridone il ritratto della *fistula* in suo possesso, ricevuta da Dameta in punto di morte (*eccl.* 2, 36-38):

⁴⁴ Il punto sulla questione in R. PRETAGOSTINI, *La rivalità tra Comata e Lacone: una paideia disconosciuta*, in ID., *Ricerche sulla poesia alessandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, Roma 2007, pp. 77-81.

⁴⁵ Tra i quali, guarda caso, si annoverano i flauti di Pan, come riferisce il passo di Theocr. 5, 134-135: ἀλλ' ἐγὼ Εὐμήδεος ἔραμαι μέγα· καὶ γὰρ ὄκ' αὐτῶ / τὰν σύριγγ' ὠρεῖα, καλὸν τί με κάρτ' ἐφίλησεν.

⁴⁶ Vd. A.S.F. GOW, *Bucolici Graeci*, Oxford 1963, pp. 168-170. Il papiro, datato al III sec. d.C., contiene su due colonne, rispettivamente di 49 e 48 vv., un testo esametrico anonimo ascrivibile al III o, al massimo, agli inizi del II sec. a.C. Per una messa a punto della cronologia e della paternità del frammento non si può prescindere dalla messa a punto di H. BERNSDORFF, *Das Fragmentum Bucolicum Vindobonense (P. Vindob. Rainer 29801). Einleitung, Text und Kommentar*, Göttingen 1999, pp. 28-32.

⁴⁷ Πῶς δὲ χ[ο]ρῶν ἐπ' ἀγῶνας ἄνευ σύριγγος ἰκά[νεις; Il papiro lascia ingiudicata l'identità dell'inventore dello strumento, presentando Pan nei panni del costruttore di una pettide, ossia, nel caso particolare, di un congegno a più canne tenuto insieme dalla cera sciolta dai raggi del sole (col. B, v. 61 (ἀνγαῖς ἠελίῳ τακεῖς ὑπελύετο κηρός). Della polisemia del lemma πηκτίς discute BERNSDORFF, *Das Fragmentum Bucolicum*, cit., p. 88 sulle orme di M.L. WEST, *When is a Harp a Panpipe? The Meaning of πηκτίς*, in *CQ* 47, 1997, pp. 48-55, retrodatando all'epoca ellenistica la specifica accezione di 'siringa' acquisita correntemente solo in epoca imperiale.

⁴⁸ Svariati secoli dopo, il motivo del furto della zampogna di Pan ad opera di giovinetti, citati singolarmente, sarà ripreso da Nem. *eccl.* 3, 6-8 (vd. BERNSDORFF, *Das Fragmentum Bucolicum*, cit., p. 46).

⁴⁹ Come quelle cui alludono, cripticamente, i versi iniziali (vv. 4-8) e finali (vv. 18-20) della *Syrinx* pseudo-teocritea.

⁵⁰ Σὸν γὰρ ὑπὸ πτερύγεσσιν αἰεὶ φέρετ' ἦτορ [Ἔρωτος:] v. 18.

⁵¹ Secondo quanto riportato dagli *Schol. Bern. ad Verg. eccl.* 2, 31 (p. 90 Hagen): *Dicitur enim Pan Syrinx Nympham amasse, quam dum persequeretur, in calamus versam esse, et excinde Pan fistulam fecisse unde Graece fistula syrinx dicitur.*

⁵² Addirittura in Bion fr. 5 l'interlocutore della *persona loquens* riceve l'ingunzione a fabbricarsi da solo una zampogna non essendo bello andare da chi è competente in materia per qualunque motivo, né aver bisogno di altri per qualunque cosa. Infatti, costruire un tale strumento risulta un lavoro semplice (Οὐ καλόν, ὃ φίλε, πάντα λόγον ποτὶ τέκτονα φοιτῆν, / μηδ' ἐπὶ πάντ' ἄλλω χρέος ἰσχέμεν· ἀλλὰ καὶ αὐτός / τεχνᾶσθαι σύριγγα, πέλει δέ τοι εὐμαρὲς ἔργον).

⁵³ Cfr. in materia BERNSDORFF, *Das Fragmentum Bucolicum*, cit., pp. 97-98.

*est mihi disparibus septem compacta cicutis*⁵⁴
fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
et dixit moriens: "te nunc habet ista secundum"

creando un prototipo soggetto a molteplici riprese e riadattamenti in poesia latina⁵⁵. In effetti l'impalcatura di questi versi si regge su una topica ben collaudata, di cui fa fede il passo di Theocr. 1, 128-129⁵⁶, là dove Dafni⁵⁷ descrive in breve la propria σύριγξ, per continuare poi con i brani di 4, 29-30⁵⁸ e 5, 8⁵⁹ dove la trasmissione dello strumento da un pastore ad un altro (nel primo caso da Egone a Coridone, nel secondo da Licone a Lacone) funge da passaggio di testimone fra di loro. Inoltre, a scandagliare pazientemente il *Corpus Theocriteum* si individua almeno un caso in cui viene duplicato il ritratto del flauto agreste all'interno di un unico componimento: mi riferisco alla coppia di strofe agonali compresa fra i vv. 18-24 dell'ottavo idillio⁶⁰, i cui protagonisti, Dafni e Menalca, vantano ciascuno la costruzione e il possesso di una σύριγξ ἐννεάφωνος (vv. 18 e 21)⁶¹ tenuta insieme da cera bianca (λευκὸν κηρὸν ἔχοισαν ἴσον κάτω ἴσον ἄνωθεν vv. 19 e 21).

⁵⁴ *Cicuta* (su cui vd. *Tb.I.L.* III 1053, 2-29), lemma presente qui e in *ecl.* 5, 85, surroga, *metri causa*, la specifica inutilizzabilità del più corrente *calamus*, adoperato da Virgilio in *ecl.* 1, 10; 3, 13; 5, 2 e 48; 6, 69; 8, 24 oltre che, naturalmente, in 2, 32 e 34. In tal senso, antesignano risulta Lucrezio in un contesto legato alla ricostruzione della nascita della musica (*cavas inflare cicutas* 5, 1383), che ho avuto modo di analizzare in LANDOLFI, *Ducere multimodis voces et flectere cantus* (*De rer. nat. V 1406*). Lucrezio, *il canto, la musica*, in *SIFC*, 20, 2002, pp. 143-153. Profitto dell'occasione per ricordare come secondo Plin. *Nat. hist.* 16, 164, solo il *calamus... totus concavus*, per forma e configurazione interna, risultasse particolarmente utile alla costruzione di *fistulae* (*calamus vero alius totus concavus, quem vocant syringian, utilissimus fistulis, quoniam nihil est ei cartilaginis et carnis*), un dato, questo, anticipato in parte da Teophr. *Hist. plant.* 4, 11. All'interno del lessico 'strumentale' di Virgilio bucolico si segnalano, peraltro, il lemma *avena* (*ecl.* 1, 2; 10, 51) a confine fra l'accezione di 'flauto di Pan' e 'flauto a canna singola', come ribadito da CUCCHIARELLI, *P. Virgilio Marone. Le Bucoliche*, cit., p. 139, nonché il lemma *barundo*, ossia 'canna', impiegato metonimicamente in 6, 8, e adoperato tanto dall'autore del *Culex*, al cui dire (v. 100): *compacta solitum modulatur barundine carmen* (*scil. pastor*), quanto da Ov. *met.* 11, 154 nel ritratto di Pan che fa mostra della propria bravura alle ninfe: *et leve cerata modulatur barundine carmen*.

⁵⁵ Sebbene non costituisca l'unico caso in cui Virgilio riproduca la foggia del flauto agreste, quello di *ecl.* 2, 31-33 è il solo in cui siano rappresentate dettagliatamente le sue componenti. Infatti, in *ecl.* 3, 25-26 (*aut unquam tibi fistula cera / iuncta fuit?*) rapido è il cenno al collante, così come altrove cursori suonano i riferimenti alle peculiarità delle canne: in 5, 2 (*calamos... leves*) la leggerezza, in 5, 85 (*gracili... cicuta*) la 'sottigliezza', in 6, 8 (*tenui... barundine*) l'esilità.

⁵⁶ Cfr. Theocr. 1, 128-129: τάνδε φέρει πακτοῖο μέλιπνον / ἐκ κηρῶ σύριγγα, con il commento di GOW, *Theocritus*, cit., p. 27 ad loc. Notoriamente, un elenco di *loci similes* fra Teocrito e Virgilio bucolico ha redatto S. POSCH, *Beobachtungen zur Theokritnachwirkung bei Vergil*, Innsbruck 1969, p. 19; per la seconda ecloga si vedano inoltre le pp. 41-42.

⁵⁷ Significativo, mi pare, in tal senso che proprio all'inizio dell'idillio (vv. 2-3) l'autore dica di Dafni: ἀδὸν δὲ καὶ τὴν / συρίσδες μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ.

⁵⁸ Vd. Theocr. 4, 30: δῶρον ἐμοὶ νιν ἔλειπεν.

⁵⁹ Cfr. Theocr. 5, 8: τάν μοι ἔδωκε Λύκων.

⁶⁰ Non entro nel merito della disputa sull'autenticità dell'ottavo idillio della silloge teocritea, posta in discussione già da U. VON WILAMOWITZ MOELLENDORF, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin 1906, pp. 122-123 e da G. PERROTTA, *Teocrito e il poeta dell'idillio VIII*, in ID., *Poesia ellenistica. Scritti minori II*, a cura di B. GENTILI, G. MORELLI, G. SERRAO, Roma 1978, pp. 9-32.

⁶¹ Per quanto concerne lo scarto dalla norma delle sette canne vd. GOW, *Theocritus*, cit., p. 175 ad loc.

A sua volta, in Verg. *ecl.* 2, 31-33 l'esametro d'attacco, allacciato *en rejet* al dattilo che apre il verso successivo, riproduce una *fistula* composta di sette canne diseguali⁶². Come di consueto, le canne più brevi dovrebbero stare alla sinistra, non alla destra delle labbra del pastore pronto a soffiarvi dentro. Il testo pone in risalto l'applicazione del *labellum*⁶³ di Alessi – che rischia di consumarsi per l'attrito⁶⁴ – ai *calami* (v. 34), per poi accennare alla gelosia invidiosa di Aminta⁶⁵, pronto a tutto *haec eadem ut sciret* (v. 35).

Mutuando dalla poesia ellenistica il modello iconografico, che, per suo stesso tramite, di lì a poco avrebbe trovato nel ritratto tibulliano di Pan e della sua invenzione una sintesi esemplare, sullo sfondo di una Roma remota (2, 5, 27-32):

*lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae
et facta agresti lignea falce Pales,
pendebatque vagi pastoris in arbore votum*⁶⁶,
garrula silvestri fistula sacra deo, 30
*fistula, cui semper decrescit harundinis ordo,
nam calamus cera iungitur usque minor.*

Virgilio conduce il lettore ad interrogarsi sulle origini del flauto agreste, alla ricerca di personaggi e miti ad esso riconducibili. Prudenzialmente tanto Bömer⁶⁷ quanto Galasso⁶⁸ ipotizzano che la vicenda di Pan e Siringa, su cui la tradizione pre-ovidiana tace, non sia presupposta di necessità in *ecl.* 2, 32-33⁶⁹, né, aggiungerei, in *ecl.* 8, 24. Manifestamente di questo mito poco noto⁷⁰ si impossessa il poeta di Sulmona in *met.*

⁶² Così in Ov. *rem.* 181: *pastor inaequali modulatur harundine carmen*; *met.* 8, 191-192: *sic rustica quondam / fistula disparibus paulatim surgit arenis*. Volutamente abnorme la zampogna di Polifemo, dotata di cento canne, descritta da Ov. *met.* 13, 784: *sumptaque harundinibus compacta est fistula centum*.

⁶³ Il diminutivo ben si confà all'età del *puer*, basti rammentare l'uso fattone da Catullo in *c.* 63, 74 a proposito di Attis (*roseis... labellis*). Non è da escludere, a mio avviso, che l'icona delle labbra applicate alle canne, senza però consumarsi, provenga da Mosch. *Bion. Epit.* 52.

⁶⁴ Immagine trasposta alle canne consuete dall'uso da Prop. 2, 34, 67-68: *tu canis umbrosi subter pineta Galesi / Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus*.

⁶⁵ Capace di suscitare sensi di rivalità, come non manca di ribadire G. SERRAO, *Aminta*, in *Enc. Virg.* I, Roma 1984, pp. 137-138: p. 138. Tale, d'altronde, appare l'Aminta virgiliano in *ecl.* 5, 8; 15, 18 (e, con tutta probabilità, in 2, 39).

⁶⁶ Cfr. già Theocr. *ep.* 2, 2-3: *ἄνθετο Πανὶ τὰδε, / τοὺς τρητοὺς δόνακας (scil. Δάφνις)*, modello diretto di Verg. *ecl.* 7, 24: *hic arguta sacra pendebit fistula pinus*, quest'ultimo citato a mo' di *locus similis* di Tib. 2, 5, 29-30 da R. MALTBY, *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge 2002, p. 442.

⁶⁷ F. BÖMER, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen: Kommentar Buch I-III*, Heidelberg 1969, p. 205.

⁶⁸ In GALASSO, PERUTELLI, PADUANO, *Ovidio. Opere II*, cit., p. 799.

⁶⁹ E in Verg. *georg.* 3, 392-393.

⁷⁰ Databile al periodo ellenistico, almeno nel nucleo originario, per GALASSO, PERUTELLI, PADUANO, *Ovidio. Opere II*, cit., p. 799, dato che le riproposizioni di Igino, Servio, Longo Sofista, Achille Tazio e Nonno condurrebbero in tale direzione. Aporetica la posizione di BÖMER, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, cit., p. 205, per il quale la comparsa del mito nelle fonti suddette suggerisce che esso non sia frutto di un'invenzione ovidiana. Per DU QUESNAY, *From Polyphemus to Corydon*, cit., p. 60 e n. 199, le corrispondenze verbali e tematiche fra Verg. *ecl.* 2, 31-39 e Long. *Soph.* 2, 32-37 sarebbero talmente esatte e consistenti da non potersi ritenere casuali. A suo parere ambedue gli autori, sia direttamente sia indirettamente, avrebbero messo a segno perduti poemi ellenistici sulla figura di Pan, sulla creazione del flauto agreste e sulla figura della ninfa *Syrinx*, asserendo che «It is hardly audacious to suggest that it was written by the namesake of the character in Longus, Philotas of Cos».

1, 689-715 riproiettando le vicende occorse ad Io su quelle occorse a Siringa in una sofisticata *mise en abyme*⁷¹ foriera di effetti sorprendenti sui piani narrativo e meta-narrativo. Una verifica diretta dell'impaginazione dell'episodio ovidiano confermerà la studiata complessità della sua regia.

2. HOC MIHI CONLOQUIUM TECUM... MANEBIT (OV. MET. 1, 710): PAN E L'AITION DEL FLAUTO AGRESTE

Ricevuto da Giove l'incarico di liberare Io dalla rigida custodia di Argo, Mercurio si presenta al lettore con le ali ai piedi, in mano la magica verga che infonde sonno e il petaso, sue insegne caratteristiche, allorché cala dall'Olimpo per eseguire la volontà del *pater deum*. Siamo nel primo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, vv. 671-674.

In rapida sequenza, un celebre tropo epico quale la 'vestizione delle armi', riadeguato ad una vera e propria *Steigerung* figurale⁷², viene rovesciato nell'esatto contrario: infatti, una volta toccata terra, il dio deporrà i propri distintivi portando con sé solo la *virga potens* (v. 675)⁷³ per spingere fuori mano caprette rubate al passaggio. Così facendo egli potrà assumere l'aspetto di un pastore (*hac agit ut pastor per devia rura capellas / dum venit abductas* vv. 676-677), secondo il paradigma fissato da ps. Hom. *Hymn.* 4, 314 (Ερμῆς τ' οιοπόλος), un dato, questo, ignorato dai commentatori. Tuttavia, per essere del tutto credibile, il camuffamento difetta ancora di un tocco, la siringa. Seduta stante il messaggero degli dèi ne costruisce una e la suona (*et structis cantat avenis* v. 677).

Adesso Mercurio sembra davvero un guardiano di greggi come tanti: al veder rispettati i canoni iconografici che la poesia teocritea e virgiliana da un lato e la poesia epigrammatica ed elegiaca dall'altro hanno fissato in proposito, l'orizzonte di attese del pubblico ovidiano può dirsi soddisfatto. Eppure, proprio sul particolare delle *structae... avenae* poggia l'impianto metanarrativo del nuovo racconto, dal momento che l'attributo irrinunciabile di Pan e dei pastori presuppone un determinato αἴτιον, connesso alla trasformazione della ninfa Siringa in canne palustri⁷⁴. Da queste il dio avrebbe ricavato uno strumento antonomasticamente legato a colei che non aveva potuto far sua. Un omaggio tardivo, che non compensa o cancella il tentativo di violenza fisica ai danni della Naiade, potenziale preda della *libido* del nume, ma che comunque garantirà una sorta di costante dialogo con lei almeno sul piano sonoro (v. 710).

Certo, il fatto che in *met.* 1, 677 Mercurio appronti su due piedi un congegno di canne per suonarlo disinvoltamente lascerebbe intravedere l'esistenza di un filone

⁷¹ Oggetto di lucido riesame da parte di G. ROSATI, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in *MC.SN* 3, 1981, pp. 297-309.

⁷² L'archetipo della scena non può non rimontare ad Hom. *Il.* 24, 339-342 (= *Od.* 5, 43-46).

⁷³ Presentata da Hom. *Il.* 24, 342-343 (= *Od.* 5, 47-48) come *ράβδον, τῆ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει / ὄν ἐθέλει, τοὺς δ' αὐτὲ καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει*.

⁷⁴ Su cui rinvio a S. ETREM, *Syrinx*, in *PWRE* IVA, 1956, coll. 1777-1779. Non si dimentichi, peraltro, come già lo scolio ad *Theocr. Syr.* 7-8a, p. 339, 3-6 Wendel riporti l'etimo dello strumento in rapporto al nome della ninfa amata invano dal dio (ἐπεὶ Σύργγός τινος ἠράσθη ὁ Πάν καὶ εἰς μνήμην τοῦ ἔρωτος, ἐπειδὴ πρὸ ὄρας μετήλλαξε τὸν βίον, τὸ μουσικὸν ὄργανον ἐποίησεν καὶ οὗτο ἐκάλεσεν).

della poesia⁷⁵ e della mitografia⁷⁶ greche, in base al quale sarebbe stato lui stesso, non Pan, a idearne la fabbricazione. Nel caso particolare, il problema della reale identità dell'inventore del flauto agreste viene risolto facendo rievocare a Mercurio la recente invenzione di Pan⁷⁷, benché tale soluzione debba misurarsi con l'esistenza di stretti vincoli parentali fra le due divinità, ben nota in antico.

Aniché anticipare i tempi dell'indagine, per il momento preferirei concentrarmi sull'arrivo del falso pastore al cospetto di Argo, *voce nova captus* (*met.* 1, 678). Affascinato dai suoni provenienti dalla siringa dello sconosciuto⁷⁸, mai uditi prima, il mostro dai cento occhi lo invita a sedere accanto a lui sulla rupe su cui è appostato⁷⁹ con un gesto che riscrive il virgiliano *hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem* di *ecl.* 1, 45⁸⁰ in *hoc poteris mecum considerare saxo* (*met.* 1, 679). Va da sé che l'uso di *consido* presupponga un'ulteriore suggestione virgiliana (*mixtas inter consedimus ulmos ecl.* 5, 3)⁸¹ percepibile da chiunque abbia memoria distinta dello *Sprachgebrauch* bucolico.

In un destinatario dotto, quale quello presupposto dall'autore delle *Metamorfosi*, lo scenario appena abbozzato non desta alcun stupore. Difficile per lui aver dimenticato come in ps. Hom. *Hymn.* 4, 443, poche ore dopo la nascita, Hermes fosse già capace di lasciare basito con una θαυμασίη... νεήφατος ὄσσα un dio del rango di Apollo, pronto a chiedere che arte fosse mai la sua, che canto fosse mai il suo, tale da ispirare passioni irresistibili sulle note della cetra (τίς τέχνη, τίς μοῦσα ἀμηχανέων μελεδῶνων...; v. 447). Indubbiamente tra Grecia e Roma la *novitas* in ambito musicale e/o canoro non smette di contraddistinguere il figlio di Latona, già inventore della lira in ps. Hom. *Hymn.* 4, 24-25. Nell'epos ovidiano all'autorevolezza e alla facondia del dio è affidato il compito di fornire una versione della scoperta della siringa che possa divenire protocollare, cancellando al suo interno tracce residue di slegature o di contraddizioni. In tal modo sarà possibile, una volta per tutte, dare un volto ad un inventore che in Grecia né l'innografia, né la lirica, né, tantomeno, la poesia bucolica, a dispetto dei suoi cataloghi musicali eurematici, avevano saputo indicare univocamente.

Prima di inoltrarmi in quest'ambito vorrei riservare un brevissimo cenno alla ricezione e alla riappropriazione, da parte del poeta di Sulmona, di alcune convenzioni della musa pastorale, garanti della coerenza dell'episodio qui discusso sui piani paesaggistico, attanziale, situazionale.

⁷⁵ Cfr. ps. Hom. *Hymn.* 4, 511-512; Aesch. *Prom.* 574-575.

⁷⁶ Vd. Apollod. 3, 115. Un quadro dettagliato della questione in EITREM, *Syrinx*, cit., coll. 1777-1778; BROMMER, *Pan*, cit., col. 1002, pp. 43 ss.

⁷⁷ Alludo ad EITREM, s.v. *Syrinx*, cit., col. 1778, 27 ss.; GRIFFIN, *Amorous Pan's Bucolic Rise*, cit., p. 105.

⁷⁸ *Quisquis es*, soggiunge Argo al v. 679 con un'espressione che ammicca proletticamente alla reale identità del suo futuro assassino.

⁷⁹ *Montis sublime cacumen* lo aveva definito Ovidio in *met.* 1, 666, adatto a scrutare da ogni parte.

⁸⁰ Come notato da PH. HARDIE, *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge 2002², p. 130, n. 45 e ribadito da BARCHIESI, *Music for Monsters*, in M. FANTUZZI, TH. PAPANGHELIS (eds.), *Brill's Companion*, cit., pp. 403-425: p. 412.

⁸¹ Scoperta, a giudizio dei commentatori, la ripresa di Theocr. 1, 19-23, cfr. COLEMAN, *Vergil. Eclogues*, cit., p. 155; CLAUSEN, *A Commentary on Vergil*, cit., p. 155; CUCCHIARELLI, *P. Virgilio Marone. Le Bucoliche*, cit., p. 284.

Incontestabilmente un manierismo raffinato⁸² domina l'orchestrazione di *Ov. met.* 1, 678-684 in cui situazioni e personaggi 'da repertorio' rivelano, di caso in caso, piena uniformità rispetto alla tradizione o aggiunte innovative, come attestano:

- a) le quinte dell'incontro fra Mercurio ed Argo, fatte di erbe e di ombra secondo stereotipo teocriteo-virgiliano;
- b) i ruoli ricoperti dai due protagonisti⁸³, pastori decisamente 'estemporanei'⁸⁴;
- c) il loro modo d'ingannare il tempo, tra conversazioni amene e accompagnamento di siringa, vero e proprio copione *d'antan*⁸⁵.

Da intrattenitore consumato qual è, il dio riesce a dissimulare prontamente i veri motivi della sua presenza in Arcadia (*met.* 1, 682-684):

*Sedit Atlantiades et enntem multa loquendo
detinuit sermone diem iunctisque canendo
vincere harundinibus⁸⁶ servantia lumina temptat.*

Tra i due interlocutori le ore passano veloci. Via via che Mercurio dà fondo alle proprie arti di 'intrattenitore', una parte degli occhi di Argo fatica però a resistere al sonno finendo per chiudersi, laddove l'altra non smette di vegliare (vv. 685-687):

⁸² Se si accede all'ipotesi prospettata da BARCHIESI, *Music for Monsters*, cit., p. 411, saremmo di fronte al momento della «appropriation and impersonation», allorché Ovidio si impossessa delle convenzioni della musa bucolica applicandole a due personaggi, Argo e Mercurio, che vestono *ad interim* panni pastorali. In genere, nota lo studioso a p. 407 e n. 8, negli sguardi metamorfici d'intonazione bucolica, nessun pastore è solo un pastore, o in quanto mostro, o in quanto attore straordinario (oltre ad Hermes travestito, si considerino Pan capripede e Polifemo, *freak of nature*), o in quanto ascoltatore inconsueto (Argo dai cento occhi, il Monte Tmolos dalle orecchie coperte da alberi e Mida dalle orecchie d'asino). Al contrario, ovunque il poeta introduca dei pastori 'regolari', nelle loro vite non c'è spazio per poesia e musica: istruttivo il caso del pastore apulo che atterrisce e mette in fuga le ninfe (solite abitare le grotte, divenute poi sede stabile di Pan), le quali, riavutesi dall'iniziale sconcerto, intrecciano danze con il movimento ritmico dei piedi, venendo per questo imitate con salti goffi e derise con villanie e insulti osceni. La metamorfosi in oleastro impedirà a colui che le ha irrise di schernirle oltre (*met.* 14, 514-526). Pertanto, l'episodio stesso costituirebbe una sorta di commento sul contrasto fra tradizione musicale e orchestra greca da un lato, *asperitas* e *rusticitas* italiche dall'altro, queste ultime connesse alla tradizione della satira e dei fescennini.

⁸³ Per quanto concerne il dio, il mascheramento e la gestualità da pastore sono fatti risaltare da Ovidio con una cura meticolosa (*tantummodo virga retenta est* v. 675; *hac agit ut pastor... capellas* v. 676; *structis cantat avenis* v. 677). Inoltre, da ps. Hom. *Hymn.* 4, 570-571 si apprende come, per tramite di Apollo, Zeus stesso avesse preposto Hermes a *ἄσα τρέφει εὐρέϊα χθών, / πᾶσι δ' ἐπὶ προβάτοισιν ἀνάσσειν*.

⁸⁴ Dal canto suo, BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi. Volume I*, cit., p. 224, insiste sulla studiata 'bucolicizzazione' di Argo, capace di pensare e di esprimersi come un qualunque pastore virgiliano. Tenendo presente il paradigma letterario di riferimento, per il lettore ovidiano la curiosità nutrita dal mostro nei rispetti della *nova ars* della zampogna risulta pienamente legittima.

⁸⁵ Si ricordi che in Theocr. 1, 11-13 suonare la siringa è quanto, paradigmaticamente, Tirsi chiede al capraio di fare, una volta seduto sul declivio del colle coperto di tamerici (*λῆξ ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, λῆξ, αἰπόμε, τεῖδε καθίξας, / ὥς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἴτε μυρκαί, / συρσίδεν; τὰς δ' αἶγας ἐγὼν ἐν τῷδε νομευσῶ*).

⁸⁶ Il nesso *iunctis...* / ... *harundinibus* verrà rimodulato da Ovidio stesso in *iunctis... avenis* in *trist.* 5, 10, 25.

desto solo per metà⁸⁷, il mostro interroga l'interlocutore riguardo alla scoperta dello strumento che ha in mano (*quaerit quoque... / ... qua sit ratione reperta met. 1, 687-688*) presumendo che ne sia al corrente. Nella *mascarade bucolique* sta per fare il suo ingresso il *récit étimologique* in un intreccio di generi letterari ben dosato: in effetti, se l'ambientazione del racconto deriva da canovaccio teocriteo-virgiliano⁸⁸, la rievocazione del mito peregrino s'ispira a paradigmi callimachei⁸⁹. Il tutto in vista dell'uccisione di Argo, decapitato dalla spada falcata che Mercurio, protagonista dell'aristia, brandirà di lì a poco.

Dunque, ben tre generi (pastorale, eziologico, epico) sono mobilitati nell'intelaturazione di un episodio ricco di implicazioni d'ordine metaletterario al cui interno il secondo e il terzo forzano, superandola d'un balzo, l'apparente *tenuitas* del primo, che fa da cornice.

Il contiguo inciso ovidiano, una sorta di glossa al testo (*namque reperta / fistula nuper erat vv. 687-688*), informa direttamente il lettore della recentissima invenzione del flauto a più canne, aprendo nella trama del racconto la maglia utile a rievocare le vicende di Pan e Siringa.

Nel dipanarne i fili, l'avvicinamento di ruoli dal narratore onnisciente a quello intradiegetico (*Tum deus «Arcadiae gelidis in montibus» inquit v. 689*) sortisce quel che nessun *storyteller* professionista auspicerebbe, fare addormentare il proprio ascoltatore⁹⁰; al contrario, il lettore è incuriosito dal cambio inatteso della voce narrante. Insomma, tra l'*ovidian listener* e l'*ovidian reader*, il primo intradiegetico, il secondo extradiegetico, si producono effetti diametralmente opposti, a seconda che si valuti il

⁸⁷ Secondo A.G. LEE, *Ovid. Metamorphoses I*, edit. with Introd. and Notes by A.G. L., Bristol 2010², p. 138 ad loc.: «The conflict of ictus and accent makes one feel the effort that Argus made; cf. 294. The fact that O.'s hexameters are predominantly dactylic makes his use of consecutive spondees doubly effective».

⁸⁸ In aggiunta, si potrebbe ricordare come, stando ad un preciso filone della scoliastica teocritea (p. 2 Wendel ss.), le origini stesse della poesia bucolica andrebbero ricondotte a competizioni musicali in onore della dea Artemide (cfr. Gow, *Theocritus II*, cit., p. 94), quella divinità del cui seguito fa parte, in vesti di cacciatrice, Siringa stessa. Raguagli sulla questione in GRIFFIN, *Amorous Pan's Bucolic Rise*, cit., p. 105.

⁸⁹ Vd. ancora GRIFFIN, *Amorous Pan's Bucolic Rise*, cit., p. 105.

⁹⁰ «Mercurio canta ad Argo la storia di Pan e Siringa con lo specifico intento di farlo addormentare, e questa volta il racconto funziona tanto bene che Argo crolla al punto culminante della storia (1, 682 sgg.). Si direbbe quindi che l'arte del raccontare sia negata a qualunque ritorno pratico; tranne uno – il più pericoloso di tutti per chi di mestiere fa il narratore: l'addormentamento del pubblico»: conclude BARCHIESI, *Poeti epici e narratori*, in A. PAPPONETTI (a cura di), *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona, 20-22 novembre 1994*, Sulmona 1997, pp. 121-141: p. 124. Se a Roma, nello spazio oratorio, il solo far sbadigliare un giudice poteva costituire per un *intellegens dicendi existimator* la controprova dell'inesperienza di un oratore (Cic. *Brut.* 200), nello spazio poetico il racconto del Mercurio ovidiano si risolve addirittura nell'assopimento di Argo tradendo implicitamente la 'monotonia' che lo contraddistingue. Nondimeno, il lettore delle *Metamorfosi* constaterà ben presto quanto sia vantaggioso per il dio aver reso la propria narrazione talmente noiosa da far chiudere gli occhi al mostro, ormai vulnerabile. Suggestiva l'ipotesi affacciata da D. KONSTAN, *The Death of Argus, or what stories do: Audience Response in Ancient Fiction and History*, in *Helios* 18, 1991, pp. 15-30: p. 17, per cui: «Rather is the listener – the narratee – who suffers the penalty when his attention flags, and sleeps overcomes him. Argus is not without curiosity. He himself had requested Mercury to tell him the origin of his reed pipes... But it is not his curiosity that betrays him, but the apparent failure of it. If is true that narrative equals life, then the burden in the story of Argus has shifted from the teller to the hearer. Not to listen to the tale means death».

racconto di Mercurio dalla visuale dell'uno o da quella dell'altro⁹¹. Di sicuro dal resoconto del dio tanto Argo quanto il lettore appurano prima una serie di dati topografici inerenti l'Arcadia⁹², teatro della vicenda (*Arcadiae in gelidis montibus* v. 689; *inter Hamadryades... Nonacrinas* v. 690; *colle Lycaeo* v. 698; *harenosi placidum Ladonis ad amnem* v. 702)⁹³ e luogo di elezione della divinità capripede, poi il nome (*nymphae Syringa vocabant* v. 691) e le abitudini della ninfa, più volte sfuggita alla caccia di Satiri e di dèi boschivi e rurali (*non semel et Satyros eluserat illa sequentes / et quoscumque deos umbrosa que silua feraxque / rus habet* vv. 693-694), infine la sua adesione incondizionata al culto di Diana, vergine e cacciatrice, cui somiglia in modo impressionante (*Ortygiam studiis ipsaque colebat / virginitate deam; ritu quoque cincta Dianae / falleret et posset credi Latonia, si non / cornuus huic arcus, si non foret aureus illi. / Sic quoque fallebat.* vv. 694-698).

L'avvistamento di Siringa da parte di Pan, sostanzialmente affine al quello di Io da parte di Giove⁹⁴, prelude ad un'apostrofe alla ninfa cui di fatto non assistiamo («*talìa verba refert*» *restabat verba referre* v. 700). In realtà il transito all'*oratio obliqua*, marcato dall'epanafora in poliptoto verbale, segnala il mutamento inatteso della voce narrante, riconsegnata al narratore onnisciente, tenuto ad integrare il racconto del dio, interrotto dallo sprofondamento di Argo nel sonno⁹⁵.

Una volta 'neutralizzato' l'*Ovidian listener*, resta ancora da informare sull'accaduto l'*Ovidian reader*. Pertanto l'autore si sostituisce a Mercurio, riscrivendo quanto questi avrebbe dovuto riferire per giungere al momento della creazione del flauto agreste, senza comunque rinunciare al piacere di una citazione che funga, al contempo da epitafio e da dedica. Basta solo riportarla alla lettera, così come l'avrebbe 'concepita e pronunciata' Pan, coprotagonista del mito, nell'arco di un esametro («*boc mihi conloquium tecum*» *dixisse «manebit»* (v. 710). Da ultima, la mossa analettica presente al v. 713 (*talìa dicturus...*) ancora alla riflessione in retrospettiva sulla parte restante del racconto la sottolineatura del silenzio obbligato di Mercurio, ben attento a non svegliare la vittima predestinata (*vidit Cyllenius omnes / succubuisse oculos adopertaque lumina somno* vv. 713-714).

Dunque, poco dopo l'avvio della narrazione Ovidio si diverte a disorientare, in certo qual modo, il proprio pubblico, ponendolo di fronte ad un dio incapace di tener desto l'interlocutore di turno ad onta delle doti retoriche attribuitegli dalle fonti let-

⁹¹ D'altronde KONSTAN, *The Death of Argus*, cit., p. 16 afferma: «The device by which the audience of a tale is made to fall asleep in the middle of story is an amusing one for an artist whose medium is story-telling. Ovid obviously expects to hold the reader's interest in a tale that, by his own account, bore one of its listeners to death».

⁹² Sugli scenari arcadici in Ovidio epico vd ora ST. HINDS, *Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the Metamorphoses and Its Tradition*, in HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2005³, pp. 149: alle pp. 128-129.

⁹³ Un abbozzo dei siti frequentati da Pan in Theocr. 1, 123-124 (ὦ Πᾶν Πᾶν, εἶτ' ἔσσι κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίω, / εἶτε τῶν ἀμφοπολεῖς μέγα Μαίναλον).

⁹⁴ Cfr. *Ov. met.* 1, 588-589: *viderat a patrio redeuntem Iuppiter illum / flumine.*

⁹⁵ Se per P. MURGATROYD, *Ovid's Syrinx*, in *CQ* 51, 2001, pp. 620-624: p. 623 l'idea di far addormentare qualcuno, raccontando un tentato stupro di una ninfa ad opera di un dio risoltosi in una metamorfosi, rappresenta «a great joke», soprattutto qualora si consideri l'ignoranza di Argo sui 'trascorsi' della giovenca che ha in custodia – motivo, questo, della maliziosa beffa di Mercurio –, a sua volta per BARCHIESI, *Music for Monsters*, cit., p. 412, il dio travestito da pastore adopera ironicamente le «relaxing properties of pastoral style» contro Argo pur disponendo di una facile alternativa: usare la verga soporifera che porta sempre con sé ma che strofinerà sugli occhi del malcapitato per rafforzare ulteriormente il suo sonno (*met.* 1, 735-736).

terarie⁹⁶. Come se non bastasse, nel sèguito del racconto il senso di spaesamento che invade i lettori si accresce allorché Mercurio ripercorre l'invenzione di uno strumento legato ad un tentativo di stupro da parte di Pan, quel Pan che larga parte della mitografia antica gli attribuisce come figlio...⁹⁷. È questo il nodo ingombrante della natura dei vincoli esistenti fra i due cui accennavo poc'anzi. Tuttavia nella fucina compositiva delle *Metamorfosi*, non lo si ribadirà mai abbastanza, miti e profili di divinità subiscono di continuo rimodellamenti, rientrando in un complessivo progetto di canonizzazione tematico/iconografica non senza sottostare a specifiche necessità di riadattamento. Non derogano a tale norma neppure le genealogie celesti, quali che siano le relazioni parentali fra gli dèi in scena. Di conseguenza, malgrado le numerose testimonianze della diretta discendenza dell'uno dall'altro⁹⁸, in *met.* 1, 668-721 tra Mercurio e Pan non emergono legami di consanguineità: al lettore viene porta una versione 'neutra' dei loro rapporti, ritenuta da Bömer⁹⁹ interamente ovidiana, così come ovidiano parrebbe l'inserimento della figura di Argo nell'impianto eziologico dell'episodio.

Nell'accostarsi al figlio di Arestore, Mercurio si mostra immediatamente αἰμυλομήτης, come in ps. Hom. *Hymn.* 4, 13, sagace nel parlare e nell'agire (ἄμ' ἔπος τε καὶ ἔργον ἐμήδετο κύδιμος *ibid.* 4), autenticando, nell'epilogo della vicenda, l'epiteto Ἀργειφόντης con cui già Omero suole designarlo¹⁰⁰. Pronto all'abigeato¹⁰¹, informatore astuto e pericoloso, esecutore infallibile della volontà di Giove, il figlio di Maia compirà l'ordine intimatogli dal padre (*letoque det imperat Argum* v. 670) non appena Argo avrà chiuso tutti e cento gli occhi (vv. 713-714), ma fra il suo racconto 'live' e la resa incondizionata del mostro al sonno Ovidio introduce il risultato della metamorfosi di Siringa, mutata in *calami... palustres* (v. 706) proprio quando Pan ritiene di averla ormai catturata. Con un fascio di fusti tra le mani, il dio sospira e il vento, vibrando all'interno delle canne, dà vita a *sonum tenuem similemque querenti* (v. 708)¹⁰².

In tema di strumenti a fiato, già nel quinto libro del *de rerum natura* Lucrezio aveva tentato di ricostruirne in chiave 'naturalistica' la produzione del suono¹⁰³, affermando

⁹⁶ Hermes è definito πολύτροπος già in ps. Hom. *Hymn.* 4, 13, oltre che provvisto di μῦθοι ... κερδάλαιοι nel controbattere (*ibid.* 162, 260, 463). *Facunde nepos Atlantis* lo apostrofa a sua volta Orazio in *c.* 1, 10, 1, tal che, commentando l'epiclesi in questione (*ad Hor. carm.* 1, 10, 1), Porfirione sostiene: *Facundum autem Mercurium / dixit, quia orationis inventor est.*

⁹⁷ Almeno dai tempi di ps. Hom. *Hymn.* 19, 1 il dio Pan è ritenuto figlio di Hermes. D'altra parte, anche quest'ultimo ha visto la luce in Arcadia, è stato allevato dalle ninfe, con cui mantiene stretti contatti in quella stessa regione e intrattiene rapporti intensi con il mondo pastorale (cfr. J. LARSON, *Greek Nymphs: myth, cult, lore*, Oxford-New York 2001, pp. 154-156).

⁹⁸ Una panoramica in BROMMER, *Pan*, cit., coll. 952, 28-34; 1006-1007.

⁹⁹ Cfr. BÖMER, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, cit., p. 205.

¹⁰⁰ Vd. Hom. *Il.* 16, 181; 21, 497; 24, 182, 339, 345, 378, 389, 410, 432, 435; *Od.* 5, 43, 49, 94, 145, 148; 8, 338; 10, 302, 331; 24, 99.

¹⁰¹ Del resto l'abigeato contraddistingue il dio appena venuto al mondo sin dai tempi di ps. Hom. *Hymn.* 4, 17-19.

¹⁰² «Musica lieve che sembra un lamento» traduce suggestivamente la Koch in BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi. Volume I*, cit., p. 59.

¹⁰³ Nessuna interpretazione teologica, quindi, per quel che concerne la nascita della musica, in parallelo a quanto attestato da Philod. *Mus.* 4, 35, 22-23 Kemke: ἀ[λ]λά μὴν [θε]ὸς μὲν οὐ εὗρετ[ῆς] ἐγένετο τῆς μουσικῆ[ς] οὐδὲ π[αρ]ῆδωκε τοῖς ἀνθρώπο[ις], ἀλ[λ]᾽ οὕτω παρ[εξέ]μαθον ὡς πρότερον ἀπεδῶκα(μ)εν, testo di cui mi sono occupato in LANDOLFI, *Ducere multimodis voce*, cit., pp. 148-149. Per un inquadramento complessivo del brano lucreziano in questione cfr. V. BUCHHEIT, *Lukrez über die Ursprung der Musik und Dichtung*, in *Rhein.Mus.* 127, 1984, pp. 141-158; pp. 147-149.

che, in un primo momento, i campagnoli sarebbero stati istruiti dai sibili dello zefiro a soffiare dentro le cavità delle canne (*Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum / agrestis docuere cava inflare cicutas* vv. 1382-1383). In séguito, poco per volta, avrebbero appreso i dolci lamenti che il flauto effonde al tocco dei suonatori (*inde minutatim dulcis didicere querellas*¹⁰⁴, / *tibia quae fundit digitis pulsata canentum* vv. 1384-1385)¹⁰⁵, avendolo scoperto per i boschi fuori mano, le selve e le gole montane, per i luoghi solitari dei pastori e gli ozi divini (vv. 1386-1387).

Nelle *Metamorfosi*, dei due tempi di questa breve *Musikgeschichte auf dem Land* sopravvive soltanto il primo, nonostante alla *syrinx* vengano riconosciute quelle caratteristiche tonali ‘dolcemente querule’ che nell’ipotesto epicureo erano state associate alla *tibia*. Tale dato, lasciato in ombra tanto da Hardie¹⁰⁶ quanto dalla Myers¹⁰⁷, merita, a mio avviso, di essere valorizzato più di quanto non abbia fatto la Fabre-Serris, al cui vedere «la production d’un son léger, qualifié dans les deux cas de “plainte”, à ce détail près que le mot désignant la plainte *querenti* ou *querella*, ne se justifie que dans le contexte amoureux évoqué dans les *Métamorphoses*»¹⁰⁸.

Perché in Ovidio la zampogna, emblema del canto pastorale, finisce per assumere le tonalità peculiari che il flauto ha in Lucrezio?

Consideriamo per un attimo i monologhi amorosi dei pastori teocritei e virgiliani: lì lo spartiacque che corre fra la produzione bucolica e quella elegiaca risulta difficilmente tracciabile, tanto insistita, in certi scenari, è l’ibridazione di motivi e stilemi tra l’una e l’altra. A dire il vero, è il tema stesso degli amori infelici a produrre mutui innesti e travasi sui versanti figurali e situazionali, oltre che stilistici e retorici. A ragione, nel 1983 Labate rilevava come non di rado nello spazio letterario «contiguità tematiche

¹⁰⁴ Il passo è rubricato in *OLD* p. 1542 s.v. 2 in questi termini: «(poet, applied to various plaintive or mournful sounds). ‘Complaint’».

¹⁰⁵ Dal canto suo, la *doublette* di *Lucr.* 4, 584-585 ~ 1384-1385:

... *dulcisque querellas*
tibia quas fundit digitis pulsata canentum

... *dulcis didicere querellas*
tibia quas fundit digitis pulsata canentum

associa sistematicamente il lamento al flauto, tuttavia il primo dei due passi fa parte di uno squarcio d’intonazione bucolica in cui, stando all’autore, le genti vicine immaginano che satiri, ninfe e fauni risiedano tra colli, pieni di echi. Ad interrompere i gravi silenzi circostanti sarebbero i fauni nottambuli e i loro giochi, né mancherebbero suoni di corde e dolci lamenti sparsi dal flauto modulato dalle loro dita (vv. 580-585). Analogamente, i campagnoli si accorgerebbero per vasto tratto di quando Pan, scuotendo le fronde che gli ornano il capo, percorre le canne aperte con le labbra curve (vv. 588-589) perché la zampogna non smetta di effondere una *silvestris... musa* (v. 589). *Fingunt* (v. 581), *loquuntur* (*ibid.*), *adfirmitant* (v. 583): tre presenti indicativi legati ad una tradizione orale praticata dai *finitimi*, ma destituita di ogni fondamento (*cetera de genere hoc monstra ac portenta locuntur* v. 590), ribadiscono l’inaccettabilità di tali dicerie, mosse dal timore di venir ritenuti abitanti di luoghi solitari e abbandonati persino dagli dèi (vv. 591-592), considerato peraltro che ... *ut omne / humanum genus est avidum nimis auricularum* (vv. 593-594). Sul tema cfr. BUCHHEIT, *Lukrez*, cit., pp. 144-147; M. GALE, *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge 1994, pp. 133-136; B.W. BREED, *Imitations of Originality: Theocritus and Lucretius at the Start of the Eclogues*, in *Vergilius* 46, 2000, pp. 3-20; pp. 11-13; HARDIE, *Cultural and Historical Narratives in Virgil’s Eclogues and Lucretius*, in M. FANTUZZI, TH. PAPANGHELIS (eds.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden-Bristol 2006, pp. 276-300; pp. 287-288.

¹⁰⁶ Cfr. HARDIE, *Ovid’s Poetics of Illusion*, cit., pp. 131-132.

¹⁰⁷ Vd. K.S. MYERS, *Ovid’s Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor 1994, pp. 56 e 77-79.

¹⁰⁸ Cfr. J. FABRE-SERRIS, *Ovide et la naissance du genre pastoral. Réflexions sur l’ars nova et la hiérarchie des genres* (*Mét.* 2, 668-719), in *MD* 50, 2003, pp. 185-194; pp. 189-190.

e formali si traducono in occasioni per un arricchimento del linguaggio poetico e del suo spessore»¹⁰⁹ richiamando l'esempio della seconda ecloga virgiliana, in cui sul torso del *kómos* teocriteo sono stati impiantati gli elementi patetici del monologo di derivazione elegiaca, del genere di quello pronunziato dall'Aconzio callimacheo.

Non sorprendiamoci, dunque, se in *met.* 1, 668-721 un dio focoso e incontenibile come Pan sospiri alla stregua di un innamorato respinto, constatando come la preda, ormai ridotta ad un fascio di canne, abbia eluso le sue speranze. Inevitabilmente il lessico dell'elegia consuona perfettamente con lo stato in cui versa il dio, costretto a constatare la vanificazione delle proprie voglie. Sospiri dettati da rammarico, da disappunto o da frustrazione? Impossibile stabilirlo, ma già l'uso del verbo *suspiro* al v. 707¹¹⁰ la dice lunga sulla reazione istintiva di Pan, viste le sue occorrenze in poesia erotica latina almeno a partire dal c. 64 di Catullo¹¹¹.

Con il capo cinto dai rami di una corona di pino (*pinuque caput precinctus acuta* v. 699)¹¹², simbolo di una precedente vicenda amorosa conclusasi tristemente¹¹³, il nume non immagina di andare incontro ad un *déjà vu* allorché, contemplata la ninfa Nonacrina, prova per lei attrazione immediata. Ad attenderlo saranno un altro rifiuto (*precibus spretis* v. 701), un'altra fuga (*fugisse per avia ibid.*), un'altra metamorfosi: dopo Pitys, trasformata in albero, ecco Syrinx, mutata in canne pur di sfuggire alle sue brame. Un nuovo emblema si somma al precedente, ma né la corona intrecciata con aghi di pino, né la siringa derivata dai *calami... palustres* equivalgono a trofei erotici. Tutt'altro.

Ciò posto, non resta che discutere della tipologia di suono emesso dai *moti in barundine venti* (v. 707). Il testo, come ricordavo poc'anzi, recita (v. 708):

effecisse sonum tenuem similemque querenti.

¹⁰⁹ Cito da M. LABATE, *Et amarunt me quoque nymphae* (Ov. *Met.* 3, 456), in *MD* 10-11, 1983, pp. 305-318: p. 309.

¹¹⁰ D'impronta razionalistica la spiegazione addotta a riguardo da A. CAMERON. *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford 2014, p. 302, al cui dire l'inseguimento della ninfa avrebbe reso pesante il respiro di Pan, dal quale accidentalmente, attraverso le canne, sarebbe venuto fuori il suono querulo della siringa.

¹¹¹ Vd. Cat. c. 64, 98: *in flavo hospite saepe suspirantem, scil. Ariadnen*. Da tener presenti inoltre, i passi di Hor. c. 3, 7, 10-11: *suspirare Cbloen et miseram tuis / dicens ignibus uri*; Tib. 1, 6, 35: *absentes alios suspirat amores*; Sulp. 11, 11: *quodsi forte alios iam nunc suspiret amores*; Prop. 2, 22b, 47: *quanta illum toto versant suspiria lecto*; Ov. *am.* 2, 19, 55: *nil metuum? per nulla traham suspiria somnis?*; *ber.* 21, 202: *ingemit et tacito suspirat pectore*; *ars* 3, 675-767: *spectet amabilius iuvenem, suspiret ab imo / femina, tam sero cur veniatque roget*; *met.* 9, 537: *nec causa suspiria mota patenti*; *fast.* 1, 417: *hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa*; ps. Verg. *Lyd.* 106: *et vobis tacite nostrum suspirat amorem*.

¹¹² Come Fauno, in Ov. *ber.* 5, 137 (*cornigerumque caput pinu praecinctus acuta*). In modo sottile A. MICHALOPOULOS, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses*, Leeds 2001, p. 147, s.v. *pinus*, considera etimologico l'uso di *acutus* nel passo metamorfico in oggetto richiamando la testimonianza di Isid. *Etym.* 17, 7, 31 (*pinus arbor picea ab acumine foliorum vocata; pinnum enim antiqui acutum nominabant*) e aggiungendo che la forma *pinus* non ricorre né in poesia pre-augustea, né in poesia augustea. La adopera, viceversa, Quintiliano per chiarire la nascita della *bipennis* in *inst.* 1, 4, 12. In ogni caso il nesso a contatto *pinus acuta* compare in Ov. *ars* 2, 424.

¹¹³ La dendromorfosi di Pitys, ninfa amata da Pan, è ricordata da Prop. 1, 18, 20 (*Arcadio pinus amica deo*). Discute criticamente delle fonti greche del mito FEDELI, *Sesto Propertio. Il libro primo*, cit., pp. 431-432. A sua volta, lo spessore allusivo dell'immagine ovidiana è analizzato da BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi. Volume I*, cit., p. 226.

In questo esametro *tenuis*¹¹⁴ e *querens* – lemmi di per sé carichi di valenze metaletterarie – caratterizzano l'effetto prodotto dall'aria vibrando all'interno dei fusti, non senza alludere, per metonimia, al tipo di *carmen* che col tempo vi si associerà. In ombra rimangono oscillazione, ampiezza e frequenza del suono, laddove risalta appieno la sua percezione. Inizierei dalla prima delle due marcature: tre le occorrenze del nesso *tenuis sonus* reperibili all'interno della poesia ovidiana, dato che, oltre a quella in oggetto, andranno considerati i casi di *her.* 7, 102 (*sono tenui*) e di *fast.* 2, 744 (*tenui... sono*).

Nell'epistola, per ben quattro volte¹¹⁵ è l'immagine di Sicheo a sussurrare a Didone «*Elissa, veni!*» (v. 102): la flebilità del suono è causata dall'inconsistenza della voce del defunto, posto che, di per sé, *tenuis* si predica comunemente all'incorporeità di ombre e fantasmi¹¹⁶. Nel poema eziologico, invece, la clausola divaricata a ponte e rovesciata nella sequenza agg.+sost., caratterizza il tono e il modo con cui Lucrezia esorta le ancelle, impegnate nella filatura, a portare a termine il proprio lavoro. Infatti, preme all'eroina inviare al marito, impegnato al fronte, il mantello fatto con le sue stesse mani: qui la coloritura elegiaca dell'epiteto, evidenziata da Robinson¹¹⁷, si armonizza con il ritratto della sposa innamorata del proprio coniuge, ancorato ai paradigmi properziani di Elia Galla (3, 12) ed Aretusa (4, 3).

La seconda marcatura, ben più sfumata, si vale di uno stilema epico di conio omerico (*ἔοικώς*+ dat. // *similis*+dat.)¹¹⁸ per dare idea della quasi indefinibilità del suono veicolato dalle canne, simile ad una *querela*. Un suono preguo di malinconia, confacente ad un amore inappagato, sfumato via ancor prima di essere vissuto e consumato, un suono in grado di accompagnare il lamento dei pastori innamorati e non corrisposti, non dissimile, per tanti versi, da quello degli *amantes amentes* dell'elegia, tormentati dall'unilateralità della propria passione.

Queror, querela, querens, querulus, costellazione lessicale irrinunciabile per il lessico erotico latino¹¹⁹, permette all'autore delle *Metamorfosi* di porre l'accento sulla malinconica lamentosità del suono emesso dai fusti in cui Siringa si è tramutata. Cospicue le presenze di *queror, querela, querulus* nella produzione ovidiana: negli *amores* (11 in tutto fra verbo e

¹¹⁴ Basterà qui rimandare alle precisazioni di FEDELLI, *Properzio. Il libro terzo delle elegie. Introduzione, testo e commento di P.F.*, Bari 1985, pp. 55-56.

¹¹⁵ Sulla rielaborazione di Verg. *Aen.* 4, 460 in Ov. *her.* 7, 101 cfr. P.E. KNOX, *Ovid Heroides. Select Epistles*, Cambridge 1995, p. 220; L. PIAZZI, *P. Ovidii Nasonis. Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze 2007, p. 222.

¹¹⁶ Vd. OLD p. 1922 6b s.v. Ai passi di Verg. *georg.* 4, 472 e Ov. *met.* 14, 411 riportati dalla PIAZZI, *P. Ovidii Nasonis. Heroidum Epistula VII*, cit., p. 222, aggiungerei quelli di Verg. *Aen.* 6, 292; Prop. 2, 12, 20; 3, 9, 29; Lygd. 2, 9; Ov. *fast.* 2, 565.

¹¹⁷ Mi riferisco a M. ROBINSON, *A Commentary on Ovid's Fasti, Book 2*, Oxford 2011, p. 476.

¹¹⁸ Possibile che sulla scorta di Verg. *Aen.* 12, 754-755 (*baeret bians / iam iamque tenet similisque tenenti*) Ovidio abbia potuto concepire la scena concitata dell'inseguimento di Siringa ad opera di Pan a mo' di simbolica *venatio*, separando le singole tessere del modello e recuperando uno stilema di antica provenienza, *similis* + part. in dativo, di cui disespressivizza l'icasticità originaria con il passaggio dall'ambito visivo a quello uditivo (*met.* 1, 705-708), passaggio acutamente colto da A. TRAINA, *Laboranti similis. Per la storia di un omerismo virgiliano*, in ID., *Poeti latini (e neolatini)*, II, Bologna 1981, pp. 91-103.

¹¹⁹ Lo attestano i passi di Cat. c. 64, 195; Verg. *ecl.* 8, 19; *Aen.* 4, 677; Prop. 1, 3, 43; 4, 28; 5, 17; 6, 8 e 11; 7, 8; 8, 22; 16, 13 e 39; 17, 9; 18, 1, 26 e 29; *etc.*; Tib. 1, 2, 9; 4, 71; 8, 23; 2, 3, 9; 6, 34; Lygd. 4, 75; 6, 37.

sostantivo) l'utilizzo del primo spicca soprattutto a proposito delle mutue lagnanze di coppia (1, 4, 23; 2, 5, 60; 3, 3, 41; 12, 4), mentre l'agg. *querulus* ricorre in nesso con *chorda* in un esametro (2, 4, 27) speso ad elogiare il tipo di donna esperta nel suonare 'le querule corde' della lira¹²⁰. Nelle *heroides*, neanche a dirlo, *queror* veicola soprattutto il lamento della *relicta* come già in Prop. 1, 3, 43 (cfr. Ov. *her.*: 1, 8; 2, 2, 26 e 96; 3, 5-6; 5, 4, 49 e 63; 6, 17; 7, 17; 8, 88; 9, 2; 13, 158; 14, 67; 16, 75: 17, 194) assieme a *querela* (1, 70; 2, 8; 13, 110; 15, 71; 17, 12), tuttavia bisognerà attendere l'undicesimo libro delle *Metamorfosi* perché Ovidio descriva il verso emesso da Alcione (11, 734-735), trasformato in uccello, attingendo direttamente a *met.* 1, 708 (*effecisse sonum tenuem similemque querenti*):

... *maesto similem plenumque querellae*
*ora dedere sonum tenui crepitantia rostro*¹²¹

forte di uno stereotipo di marca omerica (*ἄλκυόνης πολυπενθέος* *Il.* 9, 563). Del resto, al lamento degli alcioni il poeta aveva accennato in *her.* 18, 82, facendo rievocare a Leandro, prima della traversata a nuoto, il silenzio notturno¹²² circostante, infranto solo dai loro versi (*nescioquid visae sunt mihi dulce queri*)¹²³.

Tornando all'episodio racchiuso in *met.* 1, 689-715, il suono malinconico e lamentoso emesso dai fusti palustri incanta Pan con la sua inusitatezza (*arte nova ... deum ... captum met.* 1, 709) come, qualche tempo dopo, succederà ad Argo (*voce nova captus custos Iunonis* v. 678), tuttavia al v. 709 le *dulces querellae* lucreziane, effetto dei flauti, sono rimpiazzate dalla *voce dulcedo* delle canne¹²⁴ con cui il dio sceglierà di costruire il proprio strumento intitolandolo a Siringa. Una scelta mirata, questa.

Già nel programmatico attacco di Theocr. 1, 1-3, Tirsi definiva *ἄδύ* sia il mororio modulato dal pino presso le fonti, sia il suono della zampogna del capraio, suo rivale nella contesa musicale:

¹²⁰ Rimpasto di Ov. *am.* 2, 4, 27 (*haec querulas habili percurrit pollice chordas*) in *met.* 5, 539 (*Calliope querulas praetemptat pollice chordas*).

¹²¹ Per quanto ne so, l'autoimprestito è rimasto inosservato. Per parte propria REED in J.D. REED, G. CHIARINI (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi. Volume V. Libri X-XI*, Milano 2013, 370 ad loc. afferma: «Gli elementi di continuità in questa metamorfosi riguardano insieme amore (vv. 743, 750) e dolore; ma in *maesto similem* ricorre una mediazione, e un dubbio se il grido esprima emozione, o semplicemente il lamento di un uccello..., per quanto le sue azioni successive possano indicare il persistere dell'amore per Ceice. L'alcione ha un sottile (*tenui*) becco anche per Aristotele, *Hist. an.* VIII 616a 18 (*λεπτόν*)».

¹²² In poesia greca, triste e melanconico risuona il canto degli alcioni in Eur. *I.T.* 1089 ss. e Ap. Rhod. 4, 363. In quella latina, oltre a Prop. 3, 10, 9, andranno segnalati quantomeno i passi di Man. 5, 558-559; Sen. *Ag.* 681-682; Ps. Sen. *HO* 197; Oct. 7; Stat. *Theb.* 9, 360-361; Val. Fl. 4, 45; sul tema vd. la messa a punto di BÖMER, P. *Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch X-XI*, Heidelberg 1980, pp. 426-427, unitamente alle più recenti precisazioni di G. ROSATI, *Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni; Hero Leandro*, Firenze 1996, pp. 90-91.

¹²³ Dopo le indagini di R. LAMACCHIA, *Fortuna di un verso ciceroniano (Cic. Poet. frg. I B Traglia)*, in AA.VV., *Poesia latina in frammenti*, Genova 1974, pp. 349-358: pp. 352-355e di Th. PAPANGHELIS, *Propertius: a Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge 1987, pp. 101-110, superfluo insistere oltre sulle isotopie esistenti fra la vicenda di Ero e Leandro e quella di Ceice e Alcione.

¹²⁴ Una *dulcedo*, questa, che, nella contesa fra Pan ed Apollo, risulterà comunque inferiore a quella sprigionata dalle corde della lira a parere dello Tmolio, arbitro (*staminum dulcedine captus met.* 14, 170). In questa scala gerarchica di dolcezze tonali si formalizza l'implicita superiorità sia della lira rispetto alla zampogna, sia del genere lirico rispetto a quello bucolico.

Ἄδῦ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἄ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
 ἄ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδετα, ἄδῦ δὲ καὶ τὴ
 συρίδες;

A sua volta, in Theocr. 7, 89, rimpiangendo la perdita di Comata, Licida vorrebbe ancora sentirlo cantare dolcemente (ἄδῦ μελίσδόμενος) sdraiato all'ombra delle querce e dei pini (v. 89)¹²⁵. 'Dolce' è poi la musica del pastorello protagonista dell'*id.* 20, sia che suoni la zampogna (ἄδῦ δέ μοι τὸ μέλισμα, καὶ ἦν σύριγγι μελίσδω v. 20), sia altri strumenti a fiato (v. 21). 'Dolce', infine, è il canto bucolico che in Mosch. *Bion. Epit.* 120 (ἄδῦ τι βουκολιάζεν) il defunto stesso dovrebbe intonare dinanzi a Plutone per poter tornare a vivere¹²⁶.

Il suono del flauto di Pan è 'dolce' tanto quanto lo è il canto intonato su di esso: dalla lezione di Teocrito e Bione, Ovidio desume dunque una caratteristica peculiare dell'uno (e, di riflesso, dell'altro) lasciata in ombra da Virgilio bucolico. Infatti, ad una scorsa delle ecloghe, *dulcis*, equivalente di ἄδῦς, e la corrispettiva forma avverbiale, non occorrono mai in connessione ad *harundo, cicuta, fistula, calamus etc.*, né ai verbi *cano* e *sono*.

In realtà, la 'maniera' bucolica esigerebbe un recupero lessicale prezioso in grado di precisare, quantomeno, l'effetto acustico e, al tempo stesso, psico-fisico del συρίζειν: Ovidio non rimane sordo all'implicita sollecitazione del genere le cui convenzioni formali ed espressive ha scelto di praticare temporaneamente. In ultima analisi, limitarsi a porre in risalto la lamentosità del suono della zampogna non gli avrebbe consentito di valorizzarne la maliosa dolcezza di fondo, quella da cui è catturato Pan, sospirioso e deluso dall'impossibilità di soddisfare i propri istinti, rispetto alla *novitas* che pure lo ha conquistato al pari di Argo.

¹²⁵ Aggiungerei, *en passant*, che 'dolce' in 8, 82 è la bocca di Dafni, vincitore della contesa bucolica e meritevole del dono delle siringhe.

¹²⁶ Su ἄδῦ come *Signalwort* della poesia bucolica successiva a Teocrito vd. MORELLI, *L'epigramma latino*, cit., p. 221.

ABSTRACT

Tra Verg. *eccl.* 2, 31-38 e Ov. *met.* 1, 689-715 è possibile ricostruire uno stimolante dialogo intertestuale basato sui due volti della sessualità del dio Pan, ora incline ai rapporti pederotici, ora attratto dalle ninfe in antitesi alla poesia ellenistica che, specie in ambito pastorale, ne fa una divinità decisamente ambivalente. In particolare, l'εὔρημα della zampogna e il relativo αἴτιον si prestano a ricostruire la fisionomia di un nume la cui lussuria è costantemente sollecitata dall'esterno: in tal senso, una lunga tradizione poetica, compresa fra l'epos greco-arcaico, l'innografia pseudo-omerica, l'epigramma ellenistico e la produzione teocritea concorre alla ridefinizione delle peculiarità del *deus Arcadiae*, svelando gli allusivi giochi metaletterari imbastiti dall'autore delle *ecloghe* e da quello delle *Metamorfosi*.

Between Verg. *eccl.* 2, 31-38 and Ov. *met.* 1, 689-715 it is possible to reconstruct an interesting intertextual dialogue based on the two faces of Pan's sexuality, now inclined to pederotic relationships, now attracted by nymphs in antithesis to Hellenistic poetry which, especially in the pastoral context, makes him an ambivalent divinity. In particular, the εὔρημα of the panpipe and its αἴτιον lend themselves to reconstruct the image of a god whose lust is constantly solicited from the outside: in this sense, a long poetic tradition, included between the Greek-archaic epos, the pseudo-Homeric hymnography, the Hellenistic epigram and the theocritean production contribute to the redefinition of the peculiarities of the *deus Arcadiae*, revealing the allusive metaliterary games of Virgil and Ovid.

KEYWORDS: Intertextuality; Pan's sexuality; erotic didactic; erotic-aetiological narrative.

Luciano Landolfi
 Università degli Studi di Palermo
 luciano.landolfi@unipa.it