

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. IV, 1  
(XXXII, 53)  
2022

faem



# **Filologia**

## **Antica e Moderna**

n.s. IV, 1  
(XXXII, 53)

**2022**

**Lirica. Forme e temi, persistenze  
e discontinuità - I**

**RUBZETTINO**

## DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

## DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

## REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

## COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

## REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

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

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

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

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

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

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

ISSN 1123-4059

*FILOLOGIA ANTICA E MODERNA*  
*N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022*

**Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli**

V *Introduzione*

**Articoli**

- 3 **Andrea Aglio**  
*Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»*
- 25 **Federica Boero**  
*Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*
- 61 **Jasmine Bria**  
*Lyric features in the Old English Seafarer*
- 85 **Donata Bulotta**  
*Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese*
- 105 **Silvia Cutuli**  
*La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi*
- 127 **Loredana Di Virgilio**  
*E. Hec. 59-97: note di semantica metrica*
- 145 **Deborah Ferrante**  
*Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane*
- 165 **Maria Cristina Figorilli**  
*Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni*
- 181 **Ornella Fuoco**  
*Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica*
- 203 **Grazia Maria Masselli**  
*Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"*

- 229 **Francesca Ottavio**  
*Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller*
- 253 **Ilaria Ottria**  
*Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca*
- 273 **Caterina Pentericci**  
*Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix*
- 291 **Orazio Portuese**  
*Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.<sup>2?</sup>*
- 303 **Nicola Sileo**  
*«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano*
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**  
*«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa*
- 339 **Giuseppe Squillace**  
*Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'*
- 351 **Itala Tambasco**  
*Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca*
- 367 **Ilenia Viola**  
*La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico*

## Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Ornella Fuoco

## *Novus Orpheus lyricus*... Venanzio Fortunato e la lirica

I *carmina* di Venanzio Fortunato sono composti quasi esclusivamente in distici elegiaci<sup>1</sup>. Pochissimi sono i carmi in cui il poeta non utilizza questa forma metrica; si tratta di *car.* 5, 7, un breve componimento in esametri dedicato a Felice di Nantes; di *car.* 6, 1, un epitalamio in esametri preceduto da un prologo in distici elegiaci (in questo caso molto avrà influito sulla scelta del metro l'ossequio alla tradizione del genere)<sup>2</sup> e di pochissimi carmi in metri lirici: *car.* 1, 16 (un inno abbecedario dedicato a Leonzio di Bordeaux) e *car.* 2, 6 (il famoso inno *Vexilla regis prodeunt*) in dimetri giambici; *car.* 2, 2 (*Pange, lingua*)<sup>3</sup> in tetrametri trocaici catalettici; *car.* 9, 7, in strofe saffiche<sup>4</sup>. Eppure, nonostante il

<sup>1</sup> Venance Fortunat, *Poèmes*, I, Livres I-IV, texte établi et traduit par M. Reydellet, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1994], pp. XXVIII e s.: «Cette prédilection pour l'élegiaque se justifie le plus souvent par la nature du sujet: la lettre en vers, l'épithaphe par exemple. Mais, dans le cas du panégyrique, il y a là une rupture avec la tradition littéraire».

<sup>2</sup> In esametri sono pure i *carmina figurata* 2, 4; 2, 5 e 5, 6a.

<sup>3</sup> I due inni, *Pange, lingua* (*car.* 2, 2) e *Vexilla regis prodeunt* (*car.* 2, 6), rappresentano forse le opere più conosciute di Venanzio Fortunato, anche perché entrati nella liturgia della Chiesa Cattolica; cfr. Reydellet, Venance Fortunat, *Poèmes*, I ... cit., p. 50; O. Ehlen, *Venantius-Interpretationen. Rhetorische und generische Transgressionen beim "neuen Orpheus"*, Stuttgart, Steiner, 2011, pp. 356-366 e 371-385.

<sup>4</sup> La capacità di utilizzare diversi metri è caratteristica dei poeti della tarda antichità; cfr., al riguardo, A. La Penna, *Gli svaghi letterari della nobiltà gallica nella tarda antichità. Il caso di Sidonio Apollinare*, «Maia» XLVII, 1995, pp. 3-34. Sidonio Apollinare, *epist.* 8, 11, considera una qualità poetica notevole quella di saper utilizzare diversi metri; cfr. S. Condo-

netto prevalere del distico elegiaco, in diversi luoghi, a partire dalla *prae-fatio*, Venanzio, in relazione alla sua poesia, usa un lessico che richiama la poesia lirica. In questo contributo prenderò in esame questi luoghi insieme a quelli nei quali l'autore parla esplicitamente di metri lirici.

La *prae-fatio* ai primi sette libri dei *carmina* di Venanzio Fortunato, indirizzata a Gregorio di Tours<sup>5</sup>, si apre con toni magniloquenti. Il poeta, dopo aver esposto le ragioni per le quali i grandi autori del passato hanno meritato la fama e l'immortalità (paragrafi 1-2), sostiene che è bene che rimangano sconosciuti quegli scrittori che potrebbero attirare su di loro il disprezzo (paragrafo 3). Prosegue, pertanto, esprimendo la sua meraviglia per il fatto che il venerabile vescovo abbia chiesto la pubblicazione delle sue *nugae*, componimenti scritti tra le molteplici difficoltà dei suoi viaggi, in mezzo ai barbari, tra il freddo e i fumi dell'alcol:

Unde, vir apostolice, praedicande papa Gregori, quia viritim flagitas ut quaedam ex opusculis inperitiae meae tibi transferenda proferrem, nugarum mearum admiror te amore seduci quae cum prolatae fuerint nec mirari poterunt nec amari, praesertim quod ego impos de Ravenna progrediens Padum Atesim Brintam Plavem Lipientiam Taliamentumque tranans, per Alpem Iuliam pendulus montanis anfractibus, Dravum Norico, Oenum Breonis, Liccum Baivaria, Danuvium Alamannia, Rhenum Germania transiens ac post Mosellam, Mosam, Axonam et Sequanam, Ligerem et Garonnam, Aquitaniae maxima fluenta transmittens, Pyrenaeis occurrens Iulio mense nivosis paene aut equitando aut dormitando conscripserim, ubi inter barbaros longo tractu gradiens aut via fessus aut crapula, brumali sub frigore, musa hortante nescio gelida magis an ebria, novus Orpheus lyricus silvae voces dabam, silva reddebat (Ven. Fort. *prae-f.* 4).

Il passo è di grande interesse per la rappresentazione che il poeta offre della sua poesia e di se stesso, ma quanto egli dice deve essere inquadrato nella topica della modestia tendente alla sottovalutazione della propria

relli, *L'officina di Sidonio Apollinare: tra incus metrica e asprata lima*, «Bollettino di Studi Latini» XXXIV, 2004, p. 574.

<sup>5</sup> Sui rapporti fra Venanzio Fortunato e Gregorio di Tours, cfr. J.W. George, *Venantius Fortunatus. A Latin Poet in Merovingian Gaul*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 124-131; M. Roberts, *The Humblest Sparrow. The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009, pp. 269-283; Ehlen, *Venantius-Interpretationen...* cit., pp. 24-27.

opera, in questo caso forse accentuata dalla notevole superiorità di *status* del destinatario e quindi dalla deferenza del poeta nei suoi confronti. Certo, i carmi dei primi sette libri di Venanzio non sono stati composti nelle situazioni rocambolesche delineate dal poeta, ma vedono la luce quando egli si era già stabilito in ambiente gallico. La situazione descritta offre una verità filtrata dalla retorica e, da un lato serve a giustificare lo scarso valore dei componimenti, dall'altro tende forse a presentare l'immagine di un poeta viaggiatore<sup>6</sup>, per il quale il viaggio dall'Italia verso la Francia aveva comunque rappresentato l'evento determinante della sua vita (il poeta in realtà sembra presentare in un unico viaggio anche qualche spostamento più breve, compiuto quando già si trovava in Gallia, compreso quello che lo aveva condotto fino ai Pirenei)<sup>7</sup>.

All'interno di un contesto fortemente mediato è legittimo chiedersi, quindi, non solo quanto storicamente veritiere siano da considerare le indicazioni, per così dire, biografiche, ma anche quale significato assumano le definizioni che il poeta dà della sua poesia e di se stesso. Innanzi tutto è da notare la definizione dei propri componimenti come *nugae* (*nugarum mearum admiror te amore seduci*). Venanzio Fortunato si inserisce in tal modo nel solco di una tradizione che aveva avuto in Catullo (1, 4) il suo illustre iniziatore<sup>8</sup> e che in tempi a lui più vicini aveva

<sup>6</sup> Cfr. G. Herbert de la Portbarré-Viard, *La thématique du voyage et la figure du poète voyageur dans l'oeuvre de Venance Fortunat: entre rhétorique, poétique et construction de soi*, «Antiquité Tardive» XXIV, 2016, p. 221.

<sup>7</sup> In diverse occasioni Venanzio sottolinea la sua condizione di straniero e di esule: cfr. *carm.* 5, 18, 5 *ecce venit praesens Italus, peregrinus et hospes*; 6, 8, 5 *Tristius erro nimis, patriis vagus exul ab oris*; 6, 10, 35 *Partibus Italiae advecto mihi...*; 7, 8, 49 *Cum peregrina meos tenuit Germania visus*; 7, 9, 7 *Exul ab Italia nono, puto, volvor in anno*; 7, 21, 10 *adventu fratrum non peregrinus ero*; 8, 1, 12 *Italiae genitum gallica rura tenent*; 10, 16, 1-4; *Mart.* 1, 26 *ast ego, sensus inops, Italiae quota portio linguae* (cfr. M. Roberts, *Venantius Fortunatus and the Uses of Travel in Late Latin Poetry*, in *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11.-13. Oktober 2007*, a cura di H. Harich-Schwarzbauer e P. Schierl, Basel, Schwabe Verlag, 2009, p. 293; Herbert de la Portbarré-Viard, *La thématique du voyage...* cit., p. 227; L. Pietri, *Autobiographie d'un poète chrétien: Venance Fortunat, un émigré en terre d'exil ou un immigré parfaitement intégré?*, «Caménae» 11, avril 2012 [contributo disponibile online all'indirizzo <[https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/1pietri\\_caménae.pdf](https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/1pietri_caménae.pdf)>], che fa il punto anche sulle principali ipotesi relative ai motivi che indussero il poeta a lasciare l'Italia).

<sup>8</sup> La conoscenza di Catullo da parte di Venanzio Fortunato è ritenuta sicura da S. Condorelli, che analizza diversi luoghi del poeta del VI secolo in cui agisce in maniera diretta

trovato in Sidonio Apollinare (*carm.* 8, 3; 9, 9) un suo prosecutore, senza che questo comporti l'inquadramento all'interno di un determinato genere letterario<sup>9</sup>. In tal senso sembrerebbe molto più significativa, invece, l'inedita definizione che il poeta dà di se stesso alla fine del paragrafo, cioè *novus Orpheus lyricus*<sup>10</sup>. Potrebbe apparire una definizione fortemente impegnativa e potrebbe implicare l'adesione del poeta a uno specifico genere, ma considerato il tono del passo, se ne coglie anche la portata un po' scanzonata e autoironica<sup>11</sup>. Venanzio nelle righe immedia-

la memoria di passi catulliani; cfr. S. Condorelli, *Tra Gallia e Italia sulle tracce di Catullo. Echi del Veronese nella poesia del VI secolo*, Cesena, Stilgraf Editrice, 2022, pp. 119-157.

<sup>9</sup> Cfr. F.E. Consolino, *Formes et fonctions de la lettre dans la production poétique de Venance Fortunat. Les épîtres en prose*, in *Écriture et genre épistolaire. IV<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle*, a cura di Th. Deswarte, K. Herbers e H. Sirantoine, Madrid, Casa de Velázquez, 2018, p. 144: «Par le terme de *nugae*, Fortunat se rattache à Ausone et Sidoine, peut-être aussi à Catulle, dont il dut avoir quelques connaissances, et probablement à la fameuse lettre par laquelle Pline le Jeune envoie à son ami Paternus un recueil de vers légers, qu'il dit avoir composés en voiture, dans son bain, pendant le repas».

<sup>10</sup> La figura di Orfeo ha uno spazio importante in Ven. Fort. *carm.* 7, 1, un componimento dedicato a Gogone, patrono di Venanzio e influente consigliere del re Sigiberto (per questo personaggio, cfr. George, *Venantius Fortunatus. A Latin Poet...* cit., pp. 136-140; *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems*, Translated with notes and introduction by J. George, Liverpool, University Press, 1995, pp. 126 e s.). Il carme si apre proprio con l'immagine del mitico cantore in grado di commuovere e di attirare con la dolcezza della sua cetra le selve e le bestie (Ven. Fort. *carm.* 7, 1, 1-10); così Gogone con la dolcezza della sua parola è in grado di attirare viaggiatori stranieri ed esuli (Ven. Fort. *carm.* 7, 1, 11 ss.); cfr. Ehlen, *Venantius-Interpretationen...* cit., pp. 196-201. Orfeo è nominato anche in Ven. Fort. *carm.* 7, 12, 21 s... *Modulus blanditus acutis / Orpheus et citharae vox animata iacet*. Anche Claudiano nella *praefatio* al secondo libro del *De raptu Proserpinae* si era paragonato a Orfeo: Ercole aveva ridestato il canto di Orfeo da tempo sopito, *Florentinus* aveva suscitato nuovamente il canto del poeta (cfr. Claud. *rapt. Pros. 2 praef.*, 1-4 *Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus / neglectumque diu deposuisset opus, / lugebant erepta sibi solacia Nymphae, / quaerebant dulces flumina maesta modos; 9-16 Sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis / Thracia pacifero contigit arva pede / ... / ... / tunc patriae festo laetatus tempore vates / desuetae repetit fila canora lyrae / et resides levi modulatus pectine nervos / pollice festivo nobile duxit ebur; 49-52 Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter; / Florentine, mihi: tu mea plectra moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros; in relazione a questi versi cfr. Claudiano, *De raptu Proserpinae* a c. di M. Onorato, Napoli, Loffredo, 2008, pp. 228-237). Quello che in Claudiano è un paragone implicito, in Venanzio diventa una vera e propria assimilazione al mitico cantore.*

<sup>11</sup> L'ampia monografia di Ehlen (*Venantius-Interpretationen...* cit.), che dedica una specifica sezione alla questione dei generi letterari in senso generale e il cui filo conduttore è proprio la ricerca della consapevole trasgressione operata dal poeta di Valdobbiadene rispetto alla tradizione di determinati generi, non affronta la problematica relativa all'inquadramento

tamente precedenti si è infatti definito *impos, pendulus montanis anfractibus, via fessus aut crapula*, si è detto ispirato da una Musa non si sa se *gelida magis an ebria*. Ha dato di sé, dunque, l'immagine di un uomo un po' stordito dall'alcol, dal sonno, dalla stanchezza di un viaggio interminabile (e l'idea della lunghezza è accentuata dall'accumulo dei toponimi, soprattutto degli idronimi)<sup>12</sup> più che pericoloso. Si tratta di un personaggio che non ha molto in comune con il dolente citaredo del mito, così come rappresentato, in particolare, dal passo virgiliano a lui dedicato (cfr. Verg. *georg.* 4, 454-527, ma anche Ov. *met.* 10, 86-108; 143-147), ma che presenta qualche carattere che lo può ricordare. Nel racconto virgiliano, dopo la definitiva perdita dell'amata Euridice, il cantore tracio se ne va in luoghi freddi e selvaggi presso il fiume Strimone (Verg. *georg.* 4, 508) e poi presso il Tanai (Verg. *georg.* 4, 517). L'idea del freddo e del gelo è più volte richiamata nel passo di Venanzio (*Pyrenaeis ... nivosis, brumali sub frigore, musa ... gelida*) e se nel passo di Virgilio sono nominati due fiumi, quello di Venanzio si contraddistingue proprio per i numerosissimi corsi d'acqua ricordati. Oltre al carattere dell'erranza e ad alcune somiglianze dei luoghi attraversati, l'elemento fondamentale che accomuna il poeta al personaggio del mito è ovviamente la poesia, che da Orfeo è praticata come canto (cfr. Verg. *georg.* 4, 464-466 *ipse cava solans aegrum testudine amorem / te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat*; 4, 510 ... *agentem carmine quercus*; 514 s. ... *miserabile carmen / integrat* ...). In relazione ai suoi componimenti Venanzio inizialmente usa il verbo *conscribere* (*praesertim quod ego impos ... conscripserim*); solo in un secondo momento, dopo essersi definito *novus Orpheus lyricus*, allude alla loro recitazione o al loro canto, se pure in un ambiente selvaggio in

di Venanzio all'interno della poesia lirica e, anche quando prende in esame la *praefatio ai carmina* (pp. 178-196), non interpreta l'espressione *novus Orpheus lyricus* come eventuale dichiarazione di appartenenza a un determinato genere. D'altronde lo studioso, che suddivide la parte centrale della sua trattazione in due sezioni, una dedicata alle opere in prosa e una dedicata alle opere di poesia, non pratica all'interno di quest'ultima una distinzione fra lirica ed elegia, ma considera diversi generi: panegirici, epitaffi, vite in metro, vere proprie poesie d'occasione, inni ed elegie, *carmina figurata*.

<sup>12</sup> Cfr. F. Della Corte, *Venanzio Fortunato, il poeta dei fiumi*, in *Venanzio Fortunato tra Italia e Francia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Valdobbiadene 17 maggio 1990 - Treviso 18-19 maggio 1990, Treviso, Provincia di Treviso, 1993, p. 137.

cui i boschi fanno riecheggiare la sua voce: *silvae vocem dabam, silva reddebat*. È chiaro che questa seconda formula, che sottintende una espressione orale della poesia, è strettamente legata alla definizione che assimila il poeta al mitico cantore tracio ed è probabile, inoltre, che accennando all'effetto dell'eco, Venanzio voglia richiamare un altro particolare presente sia nel racconto virgiliano che in quello ovidiano relativo a Orfeo. Narra Virgilio che, dopo che Orfeo fu dilaniato dalle donne di Tracia da lui respinte, il suo capo, trascinato dall'Ebro, continuava a pronunciare il nome di Euridice e le rive del fiume ripetevano questo nome (Verg. *georg.* 4, 525-527... *Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat; / Eurydicen toto referbant flumine ripae*). Nel racconto ovidiano si narra che, mentre la cetra e la testa di Orfeo venivano trascinate dalla corrente dell'Ebro, la cetra miracolosamente emise un suono lamentoso al quale rispose con un lamento la lingua senza vita del cantore e le rive fecero riecheggiare questo lamento (cfr. *Ov. met.* 11, 51-53... *medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae*). Quello dell'eco rappresenta, dunque, un altro particolare che, se volutamente ripreso da parte del poeta, contribuisce alla ricostruzione dell'immagine di Venanzio come *novus Orpheus lyricus*. Inoltre l'immagine della *silva*, presente nel passo della *praefatio*, è costantemente associata alla figura di Orfeo, in grado con il suo canto di far muovere i boschi: cfr., ad es., Verg. *ecl.* 3, 46 (*Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis*); 8, 56 (*Orpheus in silvis...*); Hor. *carm.* 1, 12, 7 s. (*unde vocalem temere insecutae / Orphea silvae*); *Ov. trist.* 4, 1, 17 (*cum traheret silvas Orpheus...*) e lo stesso Ven. Fort. *carm.* 7, 1, 3 (*mox resonante lyra tetigit dulcedine silvas*). Se da un lato, dunque, diversi elementi accomunano la figura di Orfeo a quella di Venanzio, o meglio all'immagine che Venanzio vuole dare di sé, dall'altro non ci sembra che con il parallelismo instaurato il poeta intenda dare ai suoi carmi una connotazione di poesia lirica. Ma consideriamo più in particolare l'espressione *novus Orpheus lyricus*. L'aggettivo *novus* in questo contesto ci sembra che assuma il senso di 'novello'<sup>13</sup>. È lo stesso significato che

<sup>13</sup> Reydellet (Venance Fortunat, *Poèmes*, I... cit., p. 4) traduce: «nouvel Orphée à la lyre»; Di Brazzano (Venanzio Fortunato, *Opere / I*, a cura di S. Di Brazzano, Roma, Città Nuova, 2001,

l'aggettivo ha in Ven. Fort. *carm.* 3, 8, 20 *cuius in ingenium hic nova Roma venit* (il verso, inserito all'interno di un elogio di Felice di Nantes, esprime l'idea che una nuova Roma è rinata nell'indole del vescovo; nei versi precedenti, in effetti, il poeta ha elencato tutte le prerogative di Felice: tutore della patria, fiume di eloquenza, fonte di sapienza, difensore della giustizia...). Si tratta di un valore che l'aggettivo talora assume quando si accompagna a nomi propri, indicando che qualcuno è quasi la reincarnazione di un predecessore (cfr. Cic. *Phil.* 13, 25 *nove Hannibal*; Liv. 22, 14, 9 *hic novus Camillus, nobis dictator unicus in rebus adiectis quaesitus*; Vell. 2, 82, 4 *cum ante novum se Liberum Patrem appellari iussisset*; Apul. *met.* 4, 34 *cum novam me Venerem ore consono nuncuparent*; cfr. *OLD s. v. novus*, 8 d). L'aggettivo *lyricus* non risulta altrove attestato in riferimento a *Orpheus* (ma consueta è l'associazione di Orfeo alla lira o alla cetra: cfr., ad es., Verg. *Aen.* 6, 119 s.; Prop. 1, 3, 42; 3, 2, 3 s.; Ov. *ars* 3, 321). Il *ThlL*, nella rubrica che raccoglie le occorrenze dell'aggettivo riferito agli uomini, nota: *de poetis* «qui carmina ad lyram recitanda componunt» (cfr. *ThlL* 7, 2, 1951, 25 s.) e in questa rubrica riporta innanzi tutto Hor. *carm.* 1, 1, 35 (*quod si me lyricis vatibus inseres*), un verso inserito in un contesto proemiale altamente significativo nel quale Orazio indica la poesia, in particolare la poesia lirica, come sua scelta di vita. In tutti i casi in cui il termine, usato anche come sostantivo, è riferito agli uomini, indica i poeti lirici (cfr. *ThlL* 7, 2, 1951, 25-46). Nella poesia di Venanzio *lyricus* ricorre tre volte (*carm.* 2, 9, 53 *stamina psalterii lyrico modulamine texens*; 6, 10, 3 *per lyricos modulos ...*; 9, 7, 13 *... lyricos melodes*), in relazione alle modulazioni, ai ritmi della poesia lirica, con un valore, per così dire, 'tecnico', e non è mai riferito a persone. Nel nostro caso lo si può intendere nel senso proprio di 'lirico' che si addice ad Orfeo, che cantava accompagnandosi, appunto, con la lira e quindi conviene al *novus Orpheus*. L'immagine del poeta con la lira risulta particolarmente efficace in relazione all'ambiente materiale delineato da Venanzio, uno scenario selvaggio fatto di fiumi,

p. 91): «novello Orfeo con la mia lira» e Roberts (*Poems*, Venantius Fortunatus Edited and Translated by M. Roberts, Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2017, p. 7): «a new lyric Orpheus»; cfr. anche M. Roberts, *Venantius Fortunatus on poetry and song*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» LXXVIII, 2017, p. 83.

di monti ricoperti di neve, di boschi, in cui la figura solitaria del poeta musicista è in sintonia con una più generale concezione orale e musicale della poesia. Si tratta di una concezione che emerge già dall'espressione *silvae voces dabam, silva reddebat*, che conclude il quarto paragrafo della *praefatio*, ma soprattutto da diversi elementi del quinto paragrafo, in cui il poeta in relazione alla sua espressione artistica usa i verbi *cantare* e *canere*, presenta l'incapacità di giudizio dei barbari come incapacità di distinguere il grido dell'oca dal canto del cigno, indica le rozze espressioni artistiche in cui si imbatte come barbare canzoni fatte risuonare con un'arpa, afferma che egli stesso non può definirsi *poeta musicus*: ... *ubi mihi tantundem valebat raucum gemere quod cantare apud quos nihil disparat aut stridor anseris aut canor oloribus, sola saepe bombicans barbaros leudos arpa relidens ut inter illos egomet non musicus poeta sed muricus deroso flore carminis poema non canerem sed garrirum* (cfr. Ven. Fort. *praef.* 5). L'uso di *lyricus* riferito a *Orpheus*, evocando la lira, potrebbe anche essere finalizzato a far risaltare il contrasto fra lo strumento del mitico vate, e quindi fra la raffinatezza della sua poesia, e l'arpa dei barbari, cui il poeta accenna subito dopo (il contrasto tra la lira dei Romani e l'arpa dei Barbari è esplicito in *carm.* 7, 8, 63 *Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa*). Nonostante l'ostentata professione di modestia e nonostante il tono complessivamente un po' scherzoso del contesto, il parallelismo con Orfeo, il citaredo che commuove persino la natura muovendosi nelle regioni più remote, contribuisce a nobilitare Venanzio<sup>14</sup>, che esercita la sua arte tra popolazioni barbare e rozze, e forse a costruire l'immagine concreta di un raffinato cantore<sup>15</sup>, e dunque di un poeta, che esercita la sua arte all'interno

<sup>14</sup> Diversa è l'opinione di Consolino (*Formes et fonctions de la lettre...* cit., p. 144), secondo cui il parallelismo con Orfeo è una prova di modestia, dal momento che Orfeo per Venanzio rappresenta la poesia mitologica, che sarebbe l'ultima nella gerarchia delle forme liriche; la Consolino riprende a questo proposito un'idea di Roberts, che, facendo riferimento a *carm.* 2, 9, componimento dedicato ai canti liturgici del clero parigino, ritiene che in Venanzio Fortunato ci sia una gerarchia di forme liriche, secondo questo schema: «at the lowest level is mythological poetry, in the manner of Orpheus/Claudian; then poetry of Christian subject matter composed by an individual poet; and finally the highest lyricism, the choir of human voices united in hymning God» (cfr. Roberts, *The Humblest Sparrow...* cit., p. 135).

<sup>15</sup> Secondo Herbert de la Portbarré-Viard (*La thématique du voyage...* cit., p. 222) Venanzio nella *praefatio* vuole dare di se stesso «l'image de poète-musicien errant».

di uno scenario selvaggio e rozzo. Con l'aggettivo *lyricus*, dunque, Venanzio non intende creare una distinzione tecnica tra poesia lirica e poesia non lirica, ma indicare la sua condizione di poeta così come, e lo noteremo in sèguito, con il termine *lyra* designa talora l'attività poetica in genere, senza riferimento alla poesia lirica. Il grande valore che, come vedremo, il poeta attribuisce alla poesia lirica, da lui considerata difficile e raffinata, potrebbe aver contribuito all'uso di *lyricus* in questa sezione proemiale.

Il tono un po' ironico e scherzoso della *praefatio* è confermato nel quinto paragrafo, già sopra in parte citato, dove il poeta, ribadendo che niente di buono avrebbe potuto esprimere durante i suoi lunghi spostamenti, in un ambiente in cui non si poteva avvalere del giudizio di un pubblico degno di questo nome e nel quale l'unica espressione artistica era rappresentata dal ronzio di un'arpa che faceva risuonare canti barbari, definisce se stesso, usando un *hapax* assoluto, *muricus* piuttosto che *musicus poeta*: ... *sola saepe bombicans barbaros leudos arpa relidens ut inter illos egomet non musicus poeta sed muricus deroso flore carminis poema non canerem sed garrirem, quo residentes auditores inter acernea pocula salute bibentes insana Baccho iudice debaccharent* (Ven. Fort. *praef.* 5). L'immagine del topo, creata probabilmente per dare origine alla paronomasia tra *muricus* e *musicus*, sostenuta dalla metafora *deroso flore carminis* e dal verbo *garrirem*<sup>16</sup>, ci restituisce la figura del poeta in una dimensione comica, lontana certamente dalle altezze del poeta lirico prima suggerita dall'immagine del *novus Orpheus lyricus*. Che, tuttavia, nella *praefatio* il poeta abbia voluto richiamare la poesia lirica, non solo tramite la figura di Orfeo, emerge da un altro particolare: Venanzio parla delle sue esibizioni poetiche rivolte a uditori che bevono tra boccali d'acero (*auditores inter acernea pocula salute bibentes*). L'immagine richiama, distorcendola e riducendola a un livello comico, la scena classica del simposio e, quindi, della poesia lirica a esso legata<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Il verbo *garririo*, in realtà, è detto di cani, rane, uccelli (cfr. *ThLL* 6, 2, 1695, 44-55), non risulta usato in riferimento ai topi; significa anche «parlare o scrivere alla buona» (cfr. *ThLL* 6, 2, 1696, 4-31); cfr. anche Ven. Fort. *carmin.* 3, 22, 1-4.

<sup>17</sup> Cfr. P. Godman, *Poets and Emperors. Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 3. Per la convenzione del simposio nella poesia latina classica, cfr. R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace odes Book I*, Oxford, Clarendon

L'aggettivo *lyricus*, riferito a *Orpheus*, immagine dello stesso Venanzio, non ha quindi valore proprio, cioè quello atto a designare il poeta che si esprime in versi lirici, ma ha un senso più largo, indica la condizione di poeta in generale. Analogamente, in qualche altro luogo di Venanzio la lira è simbolo della poesia. È quanto si riscontra in *carm.* 2, 9, un componimento indirizzato al clero parigino nel quale, peraltro, molto diffuso è il tema della musica e del canto; il poeta, rivolgendosi ai venerati padri, afferma che essi lo costringono a riprendere in mano l'antica lira: *iamdudum obliti desueto carmine plectri / cogitis antiquam me renovare lyram. / En stupidis digitis stimulatatis tangere cordas, / cum mihi non solito currat in arte manus* (Ven. Fort. *carm.* 2, 9, 3-6). In questo caso l'immagine della lira come simbolo dell'attività poetica è ampliata e rafforzata da un campo semantico che ruota intorno allo strumento: *plectri, stupidis digitis, cordas, manus*. Anche in *carm. app.* 12 Venanzio parla della sua poesia usando l'immagine di uno strumento a corda; non indica proprio la lira, ma parla del plectro e delle corde: cfr. v. 1 *Dum volo carminibus notum percurrere plectrum* e v. 5 *Sed quamvis dubio trepident mea corda relatu*. In *carm.* 10, 11, 1-6 Venanzio, invece, in opposizione alla poesia più elevata designata da *cithara, lyra, fistula blanda*, indica la sua poesia come *fistula muta*: *Cum videam citharae cantare loquacia ligna / dulcibus et chordis admodulare lyram / (quo placido cantu resonare videntur et aera) / mulceat atque aures fistula blanda tropis, / quamvis hic stupidus habear conviva receptus, / et mea vult aliquid fistula muta loqui*. In questo *locus humilitatis* è improbabile che ogni strumento indichi un genere poetico, piuttosto Venanzio, definendosi *stupidus... conviva*, stabilisce una sorta di gerarchia fra i poeti, rispecchiata dalla diversa nobiltà degli strumenti, all'interno della quale la *fistula muta* rappresenta la poesia più umile<sup>18</sup>. In tutti questi casi, dunque, l'uso del sostantivo *lyra* o di altri termini indicanti strumenti musicali, equivale a un simbolo per indicare la poesia e, talora, il riferimento a diversi strumenti musicali è funzionale

Press, 1970, pp. XV e s.; O. Murray, *Symposium and Genre in the Poetry of Horace*, «The Journal of Roman Studies» LXXV, 1985, pp. 39-50.

<sup>18</sup> Analogamente in *carm.* 3, 22, 3-4, in un'altra manifestazione di modestia, il poeta indica la sua poesia con il più umile strumento, la zampogna: *Garrulitate levi potius stridente cicuta / quam placeat liquido nostra camena melo* (*cicuta* indica metonimicamente la zampogna, ricavata dal gambo della cicuta; cfr. *ThIL* 3, 0, 1053, 2-13).

alla creazione di una gerarchia tra poeti più che fra i generi di poesia. Bisogna precisare, tuttavia, che nella poesia classica non sono molto numerosi i casi in cui *lyra* indica generi diversi dalla lirica (cfr. *ThLL* 7, 2, 1949, 18-21): così il sostantivo allude alla poesia epica in Stat. *Theb.* 10, 446; *silv.* 1, 3, 100; Mart. 7, 23, 2; indicherebbe la poesia elegiaca in Prop. 4, 5, 58 e Ov. *Pont.* 3, 4, 46 (ma i due luoghi non sono sicuri), mentre in Hor. *ars* 407 (... *ne forte pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo*) si riferisce probabilmente alla poesia nel suo insieme<sup>19</sup>.

Venanzio può dunque indicare convenzionalmente la sua poesia con una terminologia che richiama la poesia lirica, ma distingue chiaramente i metri lirici, di cui riconosce la difficoltà e la superiorità. Uno dei luoghi in tal senso più significativi è rappresentato da *carm.* 6, 10<sup>20</sup>. Il componimento, dedicato a Dinamio di Marsiglia<sup>21</sup>, si apre con una deplorazione della stagione, accusata di essere invidiosa dell'amicizia del poeta con lo stesso Dinamio dal momento che gli impedisce di comporre per l'amico i carmi in metro lirico che gli aveva promesso: *Tempora praecipiti vos invidistis amori, / officium voti quae vetuistis agi / per lyricos modulos et fila loquacia plectris / qua cytharis Erato dulce relidit ebur* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 1-4). Il poeta, quindi, prosegue dicendo che la persistente canicola lo ha indotto a farsi praticare un salasso per prevenire qualche febbre e l'immobilizzazione del braccio dovuta alla flebotomia gli impedisce di scrivere. Questo stato di disagio comporta un esaurimento della sua ispirazione poetica, mentre un componimento degno di essere pubblicato richiede una fatica che il poeta non è in grado di sostenere (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 5-32). Venanzio, quindi, chiede all'amico di accettare i suoi umili versi: *Nunc cape parva, cate et pollens duilance Dinami, / clare decore tuo, care favore meo* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 33

<sup>19</sup> Cfr. *Horace on Poetry. The 'Ars poetica' by C.O. Brink*, Cambridge, University Press, 1971, p. 394; Q. Orazio Flacco, *Le opere*, II, tomo IV, *Le Epistole-L'arte poetica*, commento di P. Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, p. 1595.

<sup>20</sup> In relazione a Ven. Fort. *carm.* 6, 10 riprendo qualche considerazione presente in mio precedente contributo, *Venanzio Fortunato, carm. 6, 10: tra vita reale e riflessioni meta-poetiche*, «Filologia Antica e Moderna», n.s. I, 2019, pp. 69-86.

<sup>21</sup> Dinamio di Marsiglia, personaggio di nobili origini nato intorno al 545, esercitò importanti funzioni politiche e amministrative in Provenza (cfr. Greg. Tur. *Franc.* 6, 7; 6, 11; 9, 11; 10, 2; George, *Venantius Fortunatus. A Latin Poet...* cit., pp. 141-146; Ead., *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems...* cit., p. 125).

s.). Nella lunga sezione successiva del carme elogia l'amico, anche per la grandezza poetica<sup>22</sup>, ed esprime il vivo desiderio di incontrarlo (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 35-70), quindi gli offre i suoi semplici versi con la promessa di dedicargli in futuro versi più solenni: *Haec tibi nostra chelys modulatur simplice cantu, / sed tonat archetypo barbitus inde sopho* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 71 s.). Ai fini del nostro discorso, volto a prendere in esame le espressioni relative alla poesia lirica e alla concezione che ne ha Venanzio, vorrei partire proprio da questi ultimi versi. Il poeta riprende, in parte contraddicendolo, il motivo dei versi iniziali. Il carme si apriva, come sopra ricordato, con l'accusa alla stagione che impediva al poeta di comporre per l'amico versi in metro lirico; ora Venanzio offre versi modulati con la sua *chelys* e promette carmi accompagnati dal *barbitus*. Il grecismo *chelys*<sup>23</sup>, utilizzato da Venanzio in questa sola occasione, indica la tartaruga e, metonimicamente, la lira, la cui cassa di risonanza era costituita proprio dal guscio della tartaruga. Questo strumento, tuttavia, non è certo quello atto ad accompagnare la poesia in distici elegiaci offerta da Venanzio. Qui il sostantivo *chelys* indica, quindi, una poesia senza troppe pretese, diversa da quella modulata al suono della lira, cui il poeta alludeva nei versi iniziali (cfr. vv. 3-4), e contrapposta a quella accompagnata dal *barbitus*<sup>24</sup>, una lira dalle corde più lunghe, in grado di produrre suoni più gravi e più vari rispetto alla lira propriamente detta<sup>25</sup>. In questi versi finali del *carm.* 6, 10, dunque, Venanzio utilizza termini legati all'ambito della poesia lirica, ma con valore simbolico, per indicare la poesia, senza una distinzione di genere, forse solo alludendo a diversi livelli stilistici. Altro sembrerebbe invece il valore da attribuire

<sup>22</sup> Per la produzione poetica di Dinamio, alla quale Venanzio fa riferimento in questo stesso carme (vv. 22 e 57-64), cfr. Venanzio Fortunato, *Opere / I*, a c. di Di Brazzano... cit., pp. 372 e s., n. 107.

<sup>23</sup> Il termine, attestato a partire da Ov. *epist.* 15, 181, è essenzialmente poetico (in prosa si trova solo in Marziano Capella; cfr. *ThLL* 3, 0, 1005, 75).

<sup>24</sup> Il poeta utilizza il sostantivo *barbitus* anche in *carm.* 3, 4, 11, dove è scelto, probabilmente, in quanto termine raro, che ben si addice allo stile estremamente ricercato e piuttosto originale di questo componimento in prosa dedicato al vescovo Felice di Nantes.

<sup>25</sup> Cfr. J. McI. Snyder, *The barbitos in the Classical Period*, «The Classical Journal» LXVII, 1972, pp. 331-340; D. Lutterotti, *Barbitos in Orazio, Ovidio e Stazio: una parola-«motto»*, «Atene e Roma» III/IV, 2015, pp. 175-193 e Id., *Il 'barbitos' nella letteratura latina tarda*, «Lexis» XXXIV, 2016, pp. 383-404.

ai termini che si riferiscono alla lirica nei vv. 3-4 del carme, che abbiamo sopra citato. In questi versi il poeta usa tre diverse espressioni per indicare la poesia che avrebbe voluto comporre. La prima, *per lyricos modulos*, non è altrove attestata; ma l'aggettivo *lyricus* è altre volte connesso con *modus*: particolarmente significativa risulta la presenza di questa *iunctura* in Ov. *epist.* 15, 6 *Forsitan et quare mea sint alterna requiras / carmina, cum lyricis sim magis apta modis* (vv. 5-6) e 15, 26 *nec norat lyricos illa vel illa modos*. In entrambi i luoghi a parlare è Saffo che, nel primo caso in particolare, mette in contrapposizione i distici elegiaci con i quali si sta esprimendo con i versi che sono invece per lei consueti, i *lyrici modi*. Anche *lyrici moduli* di Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 3 è, dunque, espressione 'tecnica', indica propriamente i metri, i ritmi della poesia lirica. Simboliche possono essere le due espressioni successive e cioè *fila loquacia* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 3), per indicare le corde della lira, e *qua cytharis Erato dulce reldit ebur* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 4). Particolarmente significativa risulta quest'ultima espressione, perché contiene non solo il nome dello strumento musicale a corda più nobile e più noto, ma anche quello di una Musa, Erato<sup>26</sup>. Si tratta del solo caso in cui Venanzio indica per nome una Musa<sup>27</sup>. Erato era propriamente la Musa della poesia d'amore e all'amore il suo nome veniva collegato: cfr. Ov. *ars* 2, 16 *nunc Erato! Nam tu nomen Amoris habes*; *fast.* 4, 195 s. ... *Sic Erato (mensis Cythereius illi / cecidit, quod teneri nomen amoris habet)*<sup>28</sup>. La scelta di Venanzio potrebbe essere stata casuale, ma non è

<sup>26</sup> Cfr. Roberts, *Venantius Fortunatus on poetry...* cit., p. 86: «Fortunatus intends here a circumlocution for poetic composition and the element of individual characterization is minimal».

<sup>27</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 83-87; P. Santorelli, *Venanzio Fortunato e le Muse (praef. 4; carm. 7, 8, 23-30; 7, 12, 11-32; 8, 18, 1-8; 9, 7, 17-20; 10, 9, 51-54; 11, 23, 6s; App. 12, 1-4)* in C. Burini - M. De Gaetano (a cura di), *La poesia tardoantica e medievale*, Atti del IV Convegno Internazionale di studi, Perugia 15-17 novembre 2007, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 293-308; J.-M. André, *Le culte des Muses dans l'esthétique de Sidoine Apollinaire*, «Aevum» LXXXIII, 2009, pp. 209-220.

<sup>28</sup> Il collegamento del nome di Erato con quello dell'amore è già in Apollon. Rh. 3, 5... τὸ καὶ τοῖ ἐπὶ ὄρατον οὐνοῦ ἀνήπτου. C'è da dire, tuttavia, che, soprattutto nella Tarda Antichità, quella di attribuire a ognuna delle nove Muse una determinata categoria poetica era poco più di una tendenza. D'altra parte Erato è la Musa invocata da Virgilio nel secondo premio dell'*Eneide* (7, 37)! Probabilmente Virgilio intendeva richiamare il premio del terzo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio che si accingeva a narrare gli amori di Giasone e Medea. Come il poeta alessandrino, Virgilio con l'invocazione a Erato segnava la divisione fra la parte

da escludere che il poeta abbia deliberatamente nominato questa Musa proprio perché collegata alla poesia d'amore, inteso in senso ampio; potrebbe far propendere per questa seconda ipotesi non solo l'uso, al primo verso, del sostantivo *amor*, se pure indicante l'affetto tra il poeta e il suo amico, ma anche l'aggettivo *dulce* (v. 4), altre volte riferito agli strumenti musicali (cfr. *ThLL* 5, 1, 2192, 9-15), ma spesso detto *de amore rebusque ad amorem pertinentibus* (cfr. *ThLL* 5, 1, 2192, 31-54)<sup>29</sup>. Prendendo in considerazione *carm.* 9, 7 vedremo che il contenuto d'amore è uno dei caratteri che Venanzio attribuisce alla poesia lirica, quindi pure in questo caso il richiamo della musa della poesia d'amore risulterebbe quello più adeguato al contesto. In *carm.* 6, 10, dunque, convivono da un lato i riferimenti effettivi alla poesia lirica, che il poeta, considerato lo stato di disagio in cui vive, si dice incapace di comporre, dall'altro l'uso di alcuni termini o espressioni legati al campo semantico della poesia lirica, ma in senso simbolico, per indicare la poesia in generale, secondo una pratica che abbiamo riscontrato in altri carmi.

Il componimento nel quale più diffusamente Venanzio parla della poesia lirica, esso stesso composto in metro lirico, è *carm.* 9, 7. Il carme, scritto in strofe saffiche e dedicato a Gregorio di Tours, è preceduto da un breve componimento in distici che lo annuncia, anch'esso indirizzato al vescovo Gregorio (Ven. Fort. *carm.* 9, 6). Con quest'ultimo carme Venanzio accompagna alcune poesie che gli erano state chieste dal vescovo, rimandando a un altro momento l'invio di un componimento in strofe saffiche che gli era stato pure chiesto, ma che non aveva potuto ancora comporre perché impegnato nella mietitura del suo piccolo campo: *Hoc mandas etiam quo Sapphica metra remittam: / da veniam, modici dum*

odissiaca e quella iliadica del suo poema. Ma mentre nella seconda parte delle *Argonautiche* l'amore ha un ruolo importante, nella seconda parte dell'*Eneide* l'amore ha rilevanza del tutto inferiore. Tuttavia l'integrazione di Enea nel Lazio è resa possibile dal suo matrimonio con Lavinia e la guerra che l'eroe conduce nel Lazio può essere ricondotta a motivazioni erotiche. La questione relativa alla congruità dell'invocazione a Erato nel proemio 'al mezzo' dell'*Eneide* è stata molto discussa dalla critica. Cito solo un lavoro abbastanza recente, che prende in considerazione alcuni dei più significativi contributi precedenti, L. Bocciolini Palagi, *La Musa e la Furia. Interpretazione del secondo proemio dell'Eneide*, Bologna, Pàtron, 2016.

<sup>29</sup> Anche nel proemio 'al mezzo' dell'*Eneide*, secondo Bocciolini Palagi (*La Musa e la Furia... cit.*, p. 32), l'invocazione di Erato potrebbe essere ricondotta, fra l'altro, ai diversi volti che l'amore assume nel poema.

*seges urguet agri. / Dum meto, da spatium: tibi mox parere parabo; / si saturer fructu, fors meliora cano. / Condere si valeo, cum metro mitto libellum; / quae cape tu voto quo tibi dictat amor* (Ven. Fort. *carm.* 9, 6, 9-14). Il luogo è significativo perché il poeta lascia intendere che la composizione in strofe saffiche richiede un impegno particolare, maggiore rispetto a quello delle altre poesie che ha inviato a Gregorio, un impegno che non si concilia con le altre attività che è chiamato a svolgere. Si tratta di un aspetto presente pure in *carm.* 6, 10, dove il poeta, come abbiamo prima notato, si dice impedito dal disagio derivante dalla grande calura e si limita a offrire all'amico Dinamio distici elegiaci. La difficoltà della composizione delle strofe saffiche sarà particolarmente sottolineata in *carm.* 9, 7. Quest'ultimo carme, l'unico di Venanzio in strofe saffiche, è una specie di anomala *recusatio*; l'autore infatti, pur non facendo altro che ribadire la sua incapacità di comporre in un metro raro e difficile quale è quello richiesto dall'amico e protettore, finisce per svolgere quanto richiesto, scrivendo ben ventidue strofe saffiche. Il poeta, rivolgendosi a Gregorio, che gli aveva chiesto componimenti in metro saffico, lamenta in maniera insistita la sua inadeguatezza a comporre in questo metro, con il quale si sono espressi poeti abili come Pindaro e Orazio (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 1-16); qualora avesse imparato a scuola a comporre questi versi, il trascorrere del tempo gli avrebbe fatto scordare questa pratica. Si tratta di un'impresa degna di persone dotte e pochi sono stati i poeti che hanno usato questi metri (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 17-24). Il poeta fa poi ricorso all'immagine del navigante per il quale è faticoso attraversare il mare quando soffia il vento impetuoso; anche per lui è difficile percorrere il cammino che Gregorio gli ha indicato, ma lo farà lasciandosi condurre dall'affetto (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 25-32). Venanzio fa poi riferimento a un libro di metrica che gli è stato mandato dallo stesso Gregorio<sup>30</sup> ma che è particolarmente arduo, tanto che non ne ha ancora completato la lettura (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 33-64). Si rivolge poi al carme stesso, che chiama *libellus*, invitandolo a recarsi dal destinatario e a portargli i suoi

<sup>30</sup> A. W. Meyer (*Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1901, p. 127) sembra di poter identificare questo libro con il *De metris* di Tezeniano Mauro; secondo Condorelli (*Tra Gallia e Italia...* cit., p. 150) questo codice doveva avere un carattere antologico e contenere anche carmi in strofe saffiche.

saluti pieni d'affetto (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 65-88)<sup>31</sup>. Il carme era accompagnato da un testo in prosa, di cui rimane un piccolissimo frammento, che accenna alla condizione di esule del poeta<sup>32</sup>.

Del carme di Venanzio colpisce soprattutto l'insistenza con cui il poeta sottolinea la difficoltà della composizione in strofe saffiche e, in genere, in metri lirici. Innanzi tutto definisce questi versi come inconsueti per lui: *exigens nuper nova per me movere / metra ...* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 5-6). Con la solita professione di modestia definisce la sua voce roca, non adatta ai ritmi lirici: *Cur mihi iniungis lyricos melodes, / voce qui rauca modo vix susurro?* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 13-14); considera quest'arte del tutto elitaria consona a pochi dotti: *cum labor doctis sit, ut ista pangant / dogma nec quisquam rapienter intrat / et satis constant resonare paucis / metra poetis* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 21-24; ma già prima, v. 8, Saffo è detta *docta puella*)<sup>33</sup>. Ricorre addirittura

<sup>31</sup> Per una lettura complessiva del carme, si veda F.E. Consolino, *Recusationes a confronto: Sidonio Apollinare epist. IX 13,2 e Venanzio Fortunato carm. IX 7*, in L. Cristante - S. Ravalico (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, IV, pp. 101-125. La studiosa, dopo aver analizzato separatamente il carme di Sidonio e quello di Venanzio, aventi entrambi i caratteri della *recusatio*, opera un confronto tra i due. Entrambi gli autori sottolineano la loro inadeguatezza a comporre nel metro richiesto dai loro committenti (a Sidonio l'amico Tonanzio ha chiesto asclepiadei e a Venanzio il vescovo Gregorio ha chiesto strofe saffiche), ma mentre Sidonio è solito esprimersi in diversi metri, Venanzio in pochissime occasioni si è cimentato in metri diversi dall'esametro e dal distico elegiaco. La Consolino nota, inoltre, che entrambi gli autori considerano un segno di speciale distinzione comporre in metri lirici, ostentando con la lirica greca, in particolare con Pindaro, una familiarità non comprovata dal modo in cui vi fanno riferimento. Sidonio esaudisce la richiesta dell'amico solo per quanto riguarda il metro, quanto al contenuto si rifiuta di comporre un carme conviviale, non confacente alla sua dignità episcopale. D'altra parte può trattare con i suoi amici da pari a pari, mentre Venanzio si trova in genere in una posizione di inferiorità rispetto ai suoi interlocutori. Della stessa studiosa, cfr. *Venanzio poeta ai suoi lettori*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo*, Convegno internazionale di studio, Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre - 1 dicembre 2001, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2003, pp. 245-247.

<sup>32</sup> Cfr. Ven. Fort. *carm.* 9, 7 (alla fine) *Domine et dulcis ora pro me et tibi reputa qui me in Galliis posito post tot annos...*

<sup>33</sup> Da notare è l'uso del sostantivo *dogma*, che pur caro a Venanzio (lo adopera in poesia almeno 27 volte), indica innanzitutto «dottrina, opinio virorum doctorum, imprimis de rebus ad rerum naturam pertinentibus» (cfr. *ThLL* 5, 1, 1813, 24 s.) o ancora «dottrina ad res sacras pertinens» (cfr. *ThLL* 5, 1, 1814, 5) e molto raramente «dottrina cuiuslibet rei» (cfr. *ThLL* 5, 1, 1817, 6), ma non risulta mai utilizzato in relazione alla metrica.

alla metafora nautica, con l'immagine dell'imbarcazione nel mare in tempesta per indicare la sua difficoltà (Ven. Fort. *car. m.* 9, 7, 25-28)<sup>34</sup>; quindi definisce il suo compito come *arduum ... iter et profundum* (Ven. Fort. *car. m.* 9, 7, 29)<sup>35</sup>. Il *codex* che tratta di metrica donatogli da Gregorio, inoltre, è particolarmente difficile e non adatto alle sue capacità di rozzo poeta: *Praestitit, pastor, tua mi voluntas / codicem farsum tumido coturno / quemque paupertas mea vix valebat / tangere sensu. / Regiis verbis humili repugnat / divites versus inopi recusans / et mihi Mopso reserare nolens / docta sophistis* (Ven. Fort. *car. m.* 9, 7, 33-40). Sostiene che chi volesse dominare i versi saffici farebbe prima a enumerare i granelli di sabbia sulle coste libiche (Ven. Fort. *car. m.* 9, 7, 53-56)<sup>36</sup>. Certo, la particolare enfasi data a questa difficoltà rispecchia probabilmente il reale disagio del poeta nei confronti di metri a lui non familiari. Tuttavia questo risalto può servire a far emergere la bravura del poeta che, a dispetto delle ripetute dichiarazioni di incapacità, compone ventidue strofe saffiche<sup>37</sup>. Nonostante le professioni di modestia, il poeta si pone implicitamente quasi sullo stesso piano dei due maggiori rappresentanti della poesia lirica greca e latina, rispettivamente Pindaro

<sup>34</sup> Venanzio ricorre ampiamente alla metafora nautica anche nella *Vita Martini*: nel prologo dedicato ad Agnese e Radegonda, all'inizio dei libri secondo, terzo e quarto e nell'*Anrede* al libro (cfr. *Mart. praef.* II 1-26; 2, 1-9; 3, 1-23; 4, 1-17); cfr., inoltre, *car. m.* 5, 6, 13. Per l'uso della metafora nautica per indicare l'attività poetica, cfr. E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 147-150.

<sup>35</sup> Definendo il suo compito come un cammino da affrontare, Venanzio fa ricorso all'immagine dei piedi: *si minus possum pedibus viare, / ducor amore* (Ven. Fort. *car. m.* 9, 7, 31 s.). È molto probabile che il poeta qui giochi sul doppio valore di *pes*, alludendo al piede come unità metrica e dunque alla sua incapacità di procedere con i piedi nella composizione poetica (Venanzio usa il sostantivo con il suo valore di unità del verso in altre occasioni; cfr. *car. m.* 3, 18, 16; *car. m. app.* 12, 2; il termine potrebbe avere valore ambivalente in *Mart.* 3, 12). D'altra parte l'assimilazione del piede metrico al piede come parte del corpo è anche nei grammatici; così Servio nel *Commentarius in artem Donati*: *pes dictus est eo, quod pedis fungatur officio: nam sicut nos pedibus incedimus, ita etiam metra per pedes quodam modo incedunt* (cfr. *Serv. gramm.* IV 425, 6 s.); cfr. *Serg. gramm.* IV 480, 5 s.; *Isid. orig.* 1, 17, 1. Non è nuovo nei poeti il gioco tra i due significati del termine *pes*; cfr., ad es., Catull. 14, 22; *Hor. ars* 80; *Ov. Pont.* 4, 5, 3 (cfr. *ThL* 10, 1, 1910, 53-64). Cfr. Condorelli, *L'officina di Sidonio Apollinare...* cit., p. 567.

<sup>36</sup> Per l'immagine della sabbia libica, cfr. Catull. 7, 3-4; 61, 206-210; cfr. Condorelli, *Tra Gallia e Italia...* cit., pp. 148-152.

<sup>37</sup> Cfr. Consolino, *Recusationes a confronto...* cit., p. 118.

e Orazio<sup>38</sup>. In effetti, dopo aver nominato Saffo (vv. 6-8), probabilmente ritenuta iniziatrice della strofe che porta il suo nome, Venanzio ricorda Pindaro e Orazio come autori di carmi in metro saffico<sup>39</sup>, concentrando in questi due soli poeti tutta la tradizione della poesia in metro saffico<sup>40</sup>: *Pindarus Graius, meus inde Flaccus / Sapphico metro modulante plectro / molliter pangens citharista, blando / carmine lusit* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 9-12). Usando l'aggettivo *meus* in riferimento a *Flaccus*, inoltre, il poeta ostenta familiarità con Orazio. Questa estrema concentrazione è suggerita anche dalla struttura del periodo in cui, nonostante i soggetti siano due, il verbo è posto al singolare. Nella strofe successiva il poeta, facendo riferimento a se stesso tramite il pronome *mihi*, seppure con una professione di modestia, si pone quasi come successore immediato dei due poeti prima nominati: *Cur mihi iniungis lyricos melodes, / voce qui rauca modo vix susurro? / Eloqui chordis mea dextra nescit / pollice dulci* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 13-16)<sup>41</sup>.

Da *carm.* 9, 7 emerge pure qualche caratteristica che Venanzio attribuisce al metro saffico e in genere alla poesia lirica. Molto poco si può dedurre relativamente ai temi che il poeta assegna alla poesia lirica. L'unica indicazione si trova a v. 7 e riguarda l'argomento dei versi di Saffo: *metra*

<sup>38</sup> Pindaro e Orazio erano riconosciuti come i maggiori rappresentanti della poesia lirica, rispettivamente, greca e latina (cfr., ad es., in relazione a Pindaro, Quint. 10, 1, 61; Stat. *silv.* 4, 7, 5 e, in relazione a Orazio, Quint. 10, 1, 96). L'associazione di Pindaro e Orazio si trova in altri luoghi: cfr. Sidon. *epist.* 8, 11, 7... *prorsus eum iure censeser post Horatianos et Pyndaricos cynos gloriae perennis evoluturum* (Sidonio sta elogiando l'abilità poetica dell'amico Lampridio che, anche nei metri lirici, era così eccellente da porsi come secondo solo ai cigni di Orazio e di Pindaro).

<sup>39</sup> Non risulta che Pindaro abbia usato la strofe saffica. Secondo Consolino (*Venanzio poeta ai suoi lettori...* cit., p. 265, n. 123 e *Recusationes a confronto...* cit., p. 114, n. 70), Venanzio, ritenendo Orazio un imitatore di Pindaro (lo definisce *Pindaricus* in *carm.* 5, 6, 7), avrebbe indebitamente esteso a quest'ultimo un metro praticato dal poeta latino.

<sup>40</sup> Consolino (*Recusationes a confronto...* cit., pp. 114 e s.) nota che, se è possibile che Venanzio ignorasse il carme 51 di Catullo, non è credibile che non conoscesse nessuno degli altri poeti latini che avevano composto in saffiche e rileva che è strano soprattutto che non menzioni Prudenzio, autore di primissimo piano della tradizione cristiana. La studiosa suppone, quindi, che Venanzio abbia ricordato solo Orazio per accentuare il suo merito per essersi cimentato in un esperimento poetico molto difficile.

<sup>41</sup> Più avanti il poeta dirà di non poter nominare altri poeti lirici perché i loro nomi non si adattano al ritmo del metro saffico: *Multus auctorum numerus habetur / plura dicentum modulo canoro / quae volens isto memorare metro / nomina frango* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 45-48).

*quae Sappho cecinit decenter, / sic Dioneos memorans amores* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 6 s.). Si capisce che il soggetto è quello amoroso, anche se l'espressione *Dioneos ... amores* non è del tutto chiara: può indicare gli amori di Venere o gli amori suscitati da Venere<sup>42</sup>. Un collegamento fra i metri lirici e il tema amoroso lo avevamo precedentemente notato in *carm.* 6, 10, 4, dove la poesia lirica è associata a Erato (cfr. *supra*, p. 197). Il carattere che chiaramente Venanzio attribuisce ai metri lirici è la dolcezza: in relazione alla poesia di Pindaro e di Orazio Venanzio usa l'avverbio *molliter*<sup>43</sup> e l'aggettivo *blando*<sup>44</sup>: *molliter pangens citharista, blando / carmine lusit* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 11 s.) e lamentando la sua incapacità di scrivere in metro saffico dice che la sua mano non sa esprimersi con un pollice dolce: *Eloqui chordis mea dextra nescit / pollice dulci* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 15 s.). Inoltre, riferendosi al libro di metrica che parla della strofe saffica, usa l'espressione *dulcis epodus* per indicare probabilmente l'adonio (*disputans multum variante miltho / quaeque sunt rythmis vel amica metris, / Sapphicum quantum trime-trumve adornet / dulcis epodus*, Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 41-44)<sup>45</sup>. Questa peculiarità della poesia lirica era stata sottolineata nel *carm.* 6, 10, già sopra ricordato: *qua cytharis Erato dulce relidit ebur* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 4). La dolcezza è carattere attribuito da Venanzio al suono della lira di Orfeo in *carm.* 7, 1, 3 (*mox resonante lyra tetigit dulcedine silvas*) e alle corde della lira in *carm.* 10, 11, 2 (*dulcibus et chordis admodulare lyram*). C'è da dire che la dolcezza è una qualità particolarmente cara al poeta, che la loda nel carattere dei suoi amici e protettori e nella loro eloquenza (cfr., ad es., *carm.* 1, 15, 102; 3, 14, 17; 4, 8, 15 s.; 6, 3, 13 s.; 7, 1, 11 e 19 s.; 7, 2, 1-4; 7, 5, 7-12)<sup>46</sup>. È interessante notare che Paolo

<sup>42</sup> Come è noto, secondo la più antica tradizione, Dione era la madre di Venere; in Ovidio talora il nome indica Venere stessa (cfr. *fast.* 2, 561; 5, 309; *am.* 1, 14, 33). Per il senso dell'espressione *Dioneos... amores*, cfr. Consolino, *Recusationes a confronto...* cit., p. 114.

<sup>43</sup> L'area semantica dell'aggettivo *mollis* (e, quindi, dell'avverbio *molliter*) si interseca con quella di *dulcis* (cfr. *ThL* 8, 0, 1369, 77-83); piuttosto comune il suo uso *de carminibus* e *de numeris, rhythmis, sonis* (cfr. *ThL* 8, 0, 1376, 80-1377, 61).

<sup>44</sup> L'aggettivo *blandus* presenta affinità semantica con *dulcis*; cfr. *ThL* 2, 0, 2040, 51, che pone *dulcis* fra i *synonima et iuxta posita* di *blandus*.

<sup>45</sup> Cfr. Consolino, *Recusationes a confronto...* cit., p. 117

<sup>46</sup> A proposito della *dulcedo* come l'ideale di buone maniere e di nobiltà di carattere tipico della cerchia di amici e protettori di Venanzio Fortunato, cfr. R. Koebner, *Venantius*

Diacono nell'epitaffio dedicato a Venanzio Fortunato, poeta che dimostra di apprezzare molto, coglie nel *dulce melos* l'essenza della poesia del suo predecessore: *Ingenio clarus sensu celer ore suavis / cuius dulce melos pagina multa canit / Fortunatus apex vatum...* (Paul. Diac. *Hist. Long.* 2, 3, vv. 1-3). Usando il sostantivo *melos* la assimila in qualche modo alla poesia lirica<sup>47</sup> e con l'aggettivo *dulce* definisce proprio quell'aspetto che Venanzio esaltava nella lirica<sup>48</sup>.

Al di là dei pochi carmi, alcuni dei quali tuttavia molto famosi, composti in metro lirico, Venanzio Fortunato, dunque, mostra particolare attenzione nei confronti della poesia lirica e la definizione di se stesso come *novus Orpheus lyricus* meglio si spiega alla luce dei vari riferimenti alla lirica sparsi nei suoi carmi. La definizione non comporta l'intenzione di Venanzio di classificarsi come poeta lirico, dal momento che l'aggettivo *lyricus* può servire ad indicare l'attività poetica, così come con un lessico che richiama la lirica, come abbiamo notato, il poeta talora indica anche la poesia elegiaca. Nel definirsi *novus Orpheus*, se pure in un contesto a tratti ironico e scherzoso quale è quello della *praefatio*, Venanzio si attribuisce notevole dignità; tramite l'aggettivo *lyricus*, pur non designando un genere, richiama comunque quelle qualità che in altri contesti attribuisce alla lira e alla lirica, mettendo così in rilievo la sua raffinatezza di poeta e la sua superiorità culturale rispetto all'ambiente

*Fortunatus. Seine Persönlichkeit und seine Stellung in der geistigen Kultur des Merowinger-Reiches*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1915, pp. 31 e s. e soprattutto R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Première Partie, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1968, pp. 50-54; cfr. anche Godman, *Poets and Emperors...* cit., pp. 15-21 ed E. Delbey, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 18. L'aggettivo *dulcis*, il sostantivo *dulcedo* e l'avverbio *dulciter* ricorrono circa 180 volte nei *carmina* di Venanzio; senza contare gli aggettivi o le immagini che trasmettono analogamente l'idea della dolcezza (molto comune per dare l'idea della dolcezza è, ad es., l'immagine del miele: cfr. *car.* 4, 4, 26; 4, 16, 6; 6, 3, 14; 7, 1, 19 s.; 7, 8, 43; 8, 3, 49; 9, 9, 24).

<sup>47</sup> Il sostantivo *melos* (che ricorre in Ven. Fort. *car.* 7, 1, 7; 9, 7, 13; 10, 9, 52; *car.* spur. 1, 22, con il significato di 'melodia, canto'; in *car.* 3, 22, 4; 7, 8, 28; 7, 12, 30; 7, 12, 112 con il senso di 'poesia, carne', mentre in *car.* 3, 9, 30 indica il canto degli uccelli) riguarda esclusivamente la musica, la melodia (cfr. *ThLL* 8, 0, 625, 55-626, 73) o la poesia lirica (cfr. *ThLL* 8, 0, 626, 74-627, 11).

<sup>48</sup> Non si può escludere, tuttavia, che Paolo Diacono si riferisse soprattutto agli inni di Venanzio Fortunato (*car.* 2, 2 *Pange, lingua* e 2, 6 *Vexilla regis prodeunt*), divenuti molto famosi anche per il loro uso liturgico.

in cui è inserito. Non è da escludere, inoltre, che, accennando alla lirica di cui, come abbiamo notato, apprezza la dolcezza, intenda richiamare proprio quella *dulcedo* che, oltre a essere un valore variamente esaltato nei suoi carmi, rappresenta forse per lui un ideale poetico e che Paolo Diacono individuerà come il carattere essenziale dei suoi versi.

## Abstract

In the *praefatio* of the first collection of his poems Venantius Fortunatus introduces himself as a *novus Orpheus lyricus*. Actually the poet almost exclusively uses the elegiac couplet and writes only a few poems in hexameters or in lyric meters. However, in some of his poems, the references to lyric poetry and the reflection on the use of lyric meters, for which the poet seems to show reverence, are not lacking. Such reflections are particularly included in the *carm.* 9, 7, the only poem in sapphic verses. The definition of himself as *novus Orpheus lyricus* does not actually imply that Venantius wants to be classed as a lyric poet, since the adjective *lyricus* may help to identify the poetic activity, as well as with a vocabulary recalling the lyric the poet sometimes indicates even the elegiac poetry. Calling himself a *novus Orpheus lyricus*, even if in an ironic and playful context such as the *praefatio*, Venantius takes on himself some considerable credits; with the adjective *lyricus*, even if it does not designate a genre, he refers in any case to those qualities that he confers to the lyre and to the lyric in other contexts, thus emphasising his refinement as poet and his cultural superiority over the environment in which he is integrated.

Ornella Fuoco  
ornella.fuoco@unical.it





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

STAMPATO IN ITALIA  
nel mese di aprile 2023  
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598