

Matteo Rossetti

Intervisualità e intertestualità nella poesia astronomica latina di età augustea

Abstract The article aims to test the concept of intervisuality through the analysis of several case studies drawn from a delimited corpus of texts chronologically close. The introduction provides a historical contextualization of the issue, with an analysis of ancient evidence on the relationship between text and image in the Latin reception of Aratus' *Phaenomena*. The second part is dedicated to textual analysis. The first passage, taken from the first book of Manilius' *Astronomica*, illustrates the significance of ἐνάργεια as a textual mechanism for representing visual data. The other two passages, taken from Ovid's *Fasti* and Germanicus' *Phaenomena*, can demonstrate how the mechanism of intervisuality can convey complex literary instances. Lastly, the article demonstrates how the authors of astronomical poetry from the late Augustan Age are aware of the visual potentials provided to them by the tradition of the *Phaenomena* and exploit these potentials in a tight dialogue with their models.

1. Introduzione

I primi 732 versi dei *Phaenomena* (la sezione propriamente astronomica del poema di Arato)¹, in cui vengono passate in rassegna le costellazioni, assieme ai circoli immaginari iscritti sulla sfera (vv. 19–558), e nei quali viene trattata la sfera in movimento con le levate simultanee delle stelle (vv. 559–732), esibiscono un'impostazione in massima parte descrittiva². La poesia astronomica

1 Struttura e divisione del poema in Kidd 1997, 7 s.

2 Volk 2013, 105: "Aratus presents the sky as something that is there primarily to be looked at".

di Arato, da un lato, traeva spunto da uno stimolo visivo, ma dall'altro, ha fornito il destro alla creazione di nuove immagini, mi riferisco, ad esempio a tutta una serie di sussidi materiali alla lettura del poema³. I *Phaenomena* e la loro ricca tradizione romana possono essere un interessante specchio osservativo per cercare di analizzare non solo le dinamiche d'osmosi tra testo e immagine, ma anche le modalità con le quali il medium visivo viene rifunzionalizzato in poesia. In un simile scenario, si trovano, infatti, a interagire, come in un rapporto triangolato, il poema, riproduzione testuale della natura, la realtà fenomenica stessa e le sue riproduzioni.

Di tale complessità ne erano ben consapevoli anche i lettori romani, che mettono in risalto l'importanza delle fonti iconografiche proprio nella composizione del poema. A tal proposito è giusto ricordare una celebre pagina all'inizio del *De re publica* di Cicerone, nella quale Lucio Filo racconta di Sulpicio Gallo e della sua esposizione del globo di Archimede in casa di Marcello⁴. Nota giustamente D. Pellacani⁵ come il passaggio ciceroniano dimostri la caratura 'iconografica' dei *Phaenomena* e come questa componente sia vitale anche nella traduzione dell'Arpinate stesso, tanto che non si può

3 Dei *Phaenomena* non disponiamo manoscritti illustrati antichi, non si può escludere, però, la presenza di tali prodotti già in età ellenistica e romana: sul problema rimando al recente contributo di Santoni 2014. Per quanto non assimilabile all'alveo dell'astronomia poetica di Arato, rimane una notevole testimonianza di manoscritto astronomico illustrato nel papiro della cosiddetta *Ars Eudoxi* (P. Par. 1 MP³ 0369), testo databile attorno al 165 a.C (per il testo vedi Blass 1887, interessante discussione in Squire 2011, 116–120). Un discorso a parte occorre per la ricca tradizione iconografica fiorita, sin dall'età carolingia, attorno al testo degli aratea latini (per questo rimando a Dolan 2017) o, in ambito bizantino, con il MS Vat. Lat. 1087, che tramanda capitoli dei catasterismi erastostenici (vd. Guidetti – Santoni 2013).

4 1, 22: *dicebat enim Gallus sphaerae illius alterius solidae atque plenae uetus esse inuentum, et eam a Thalete Milesio primum esse tornatam, post autem ab Eudoxo Cnidio, discipulo ut ferebat Platonis, eandem illam astris quae caelo inhaererent esse descriptam; cuius omnem ornatum et descriptionem sumptam ab Eudoxo multis annis post non astrologiae scientia sed poetica quadam facultate uersibus Aratum extulisse* "Gallo infatti esponeva che era antica l'invenzione di quell'altra sfera solida e compatta e che per primo l'aveva tornita Talete di Mileto e che dopo Eudosso di Cnido, che come si diceva era allievo di Platone, vi aveva disegnato sopra le stelle fisse e, inoltre, che Arato innalzò tutto quel suo splendido disegno desunto dall'opera di Eudosso non con precisione astronomica, ma con abilità poetica".

5 Pellacani 2019, 124–126. Vasta trattazione sui planisferi in Dekker 2013.

escludere che il testo possa essere addirittura letto come un' *ekphrasis*⁶. Lo studioso mette bene in risalto la valenza visuale dell'espressione *ornatum et descriptionem sumptam*, come se Cicerone volesse rimarcare la complessità intermediale dell'operazione del poeta di Soli⁷. L'Arpinate sembra dunque ammettere l'importanza mediatrice di rappresentazioni materiali nella composizione dei *Phaenomena*, questione che, tra l'altro, pone interrogativi anche sulle fonti eudossiane di Arato⁸.

Non sarà, quindi, un caso che gli studi abbiano evidenziato negli *Aratea* latini la tendenza degli interpreti a caricare di *pathos*, colore e movimento le statiche immagini celesti del poema greco, aggiungendo, inoltre, numerosi richiami ai miti di catasterismo. Questi tratti, che sono presenti sin dalla traduzione di Cicerone⁹, si possono ravvisare non solo nelle versioni poetiche, ma anche nelle più 'libere' rielaborazioni quali il primo libro (e, in parte, il quinto) degli *Astronomica* di Manilio o i *Fasti* di Ovidio¹⁰. Cicerone, in buona sostanza, ha inaugurato una via innovativa alla rielaborazione del testo greco (ma per alcuni aspetti, come abbiamo visto fondata su approcci 'tradizionali') nella quale il *medium* visuale viene potenziato e messo al centro della metafrasi. Ciò implica che la 'traduzione' e, dunque, l'adattamento dei *Phaenomena* al gusto romano si espliciti anche in un'opera di creazione e rimodulazione di immagini, in buona parte assenti nel modello greco, e che attingono a contenuti extra-testuali¹¹. La triangolazione di cui abbiamo parlato sopra si complica ulteriormente con l'intervento, negli *aratea* latini, di dettagli pittorici che rimandano più che alle scarse figure delle costellazioni a concrete immagini terrestri.

La poesia astronomica latina, considerata alla stregua di un prodotto intermediale, ci consente di mettere alla prova nell'analisi del testo il concetto di intevisualità. Il sostantivo è un calco dell'inglese *intervisuality*,

6 Sul tema, oltre al recente contributo di Pellacani 2019, anche Volk 2012, 216–218; Fakas 2001, 197–203.

7 Pellacani 2019, 124–125 e nota 2.

8 Per questo cfr. Guidetti 2020, 139–149.

9 Volk 2015, 269–272; Pellacani 2015, 20–22. 25–27.

10 Vedi Hübner 2005, per una rassegna delle traduzioni latine di Arato Taub 2010; Volk 2015, 260–262.

11 Pellacani 2014 ha ben analizzato nella rappresentazione del *signum* di Andromeda in Cic. Arat. fr. 31 Soubiran la possibile influenza dell'iconografia della costellazione, come emerge in alcune rappresentazioni quali l'Atlante farnese, il globo Kugel e il globo di Mainz.

termine elaborato, in primo luogo, nell'ambito dei *visual studies*¹², che è stato di recente applicato anche all'analisi dei testi antichi, soprattutto greci. A partire, infatti, dalla monografia di Antonis Petrides su Menandro e la commedia nuova¹³, il concetto è stato applicato al Romanzo di Eliodoro¹⁴, a Luciano e all'epigramma ellenistico¹⁵. Sempre in ambito greco si segnala la recente pubblicazione, a cura di Andrea Capra e Lucia Floridi¹⁶, di un volume miscelaneo dedicato al tema: proprio questa raccolta ha potuto offrire uno *status quaestionis* e una buona casistica di *specimina* di analisi. Merito del volume è quello di aver cercato di inserire il dibattito in un adeguato quadro teorico, con l'obiettivo di giungere a una più precisa definizione del termine. I contributi qui ricordati, quindi, possono costituire una base di partenza per cercare di impiegare un approccio intervisuale allo studio della rielaborazione del testo arateo nella primissima età imperiale.

Per quanto concerne, invece, la storia del concetto, esso trova una sua prima applicazione in uno studio dello storico dell'arte medievale Michael Camille, dove, ponendo l'accento sull'individualità del soggetto percipiente, l'intervisualità viene messa sullo stesso piano funzionale dell'intertestualità. Il reimpiego di un'immagine, o di uno schema iconografico, agirebbe, secondo lo studioso, con meccanismi di allusione e rielaborazione analoghi a quelli che si possono rintracciare a livello testuale¹⁷. Un simile approccio allo studio delle componenti visuali dei testi antichi consente di non cadere nella comoda, ma riduttiva, tentazione di considerare l'immagine come una oleografica riproduzione del testo e, viceversa, il testo come una traduzione verbale di un dato visivo o materiale. L'intervisualità diviene così un processo dinamico, dove la percezione dell'immagine e la sua resa testuale sono sottoposte al filtro dei lettori e degli osservatori, del contesto sociale e del genere letterario, in un rapporto di vicendevoli scambi.

12 Vd. a proposito Mirzoeff 2002, 3-5; utile anche la discussione teorica di Blom 2017, 9-21 in ambito cinematografico.

13 Petrides 2014, vd., in particolare, 84-155.

14 Zanetto 2018.

15 Floridi 2017; Floridi 2018a; Floridi 2018b.

16 Capra - Floridi 2023.

17 Camille 1991, 151: "Just as meaning in literary texts is often generated by intertextuality, this paper deals with what we might term intervisuality – a process in which images are not the stable referents in some ideal iconographic dictionary, but are perceived by their audiences to work across and within different and even competing value-systems".

In questa prospettiva Aglae Pizzone¹⁸ nota giustamente come il richiamo a *patterns* iconografici¹⁹ più o meno fissi²⁰, e stabilmente riconosciuti, operi attivamente anche all'interno della letteratura greca e romana. L'intervisualità è quindi un meccanismo allusivo che agisce al livello della memoria eidetica del lettore che è, in un certo modo, simultaneamente, anche spettatore²¹; ciò avviene anche senza alcun rinvio a un preciso e determinato a un referente materiale²². Possiamo dire, quindi, che l'allusione intervisuale ha a che vedere anche con i meccanismi di (ri)creazione mentale delle immagini, che vengono classificati sotto l'etichetta di *ἐνάργεια* e costituisca, perciò, un esempio di "visione di secondo grado"²³. L'approccio proposto dalla studiosa, dunque, può essere utile per analizzare e comprendere meglio la trama ekphrastica della poesia aratea, con la sua complessa sovrapposizione mediatica delle figure celesti (le costellazioni come appaiono alla vista dell'osservatore) a quelle terrestri (il patrimonio iconografico dei miti di catasterismo).

Saranno, quindi, presi in esame tre casi di studio esemplari dai *Phaenomena* di Germanico, dal primo libro degli *Astronomica* di Manilio e dai *Fasti* di Ovidio: la scelta di restringere il campo di indagine a questi tre autori è mossa, in primo luogo, da una motivazione eminentemente cronologica. Le opere dei tre autori sono coeve, tanto che gli sforzi profusi dalla critica per stabilire la priorità di un testo rispetto all'altro risultano non sempre efficaci²⁴. Al di là, quindi, delle singole e inequivocabili riprese verbali che

18 Pizzone 2023, 17 s. e 22 s., con bibliografia.

19 Viene ripreso il concetto di *schema*, a riguardo la monografia di Catoni 2008.

20 Stimolante analisi, in chiave ovidiana, in Bergmann 2023, in part. 178 s.

21 Vd. Elsner – Squire 2016.

22 Vedi a questo proposito la differenza, operata nell'ambito dello studio degli epigrammi greci da Floridi 2018b, tra intertestualità e intermedialità. Quest'ultimo concetto per la studiosa farebbe riferimento all'interazione simultanea di due media differenti.

23 Ancora Pizzone 2023, 16 e 22 s., che propone di integrare l'intervisualità con un approccio enattivo all'*ἐνάργεια* (cfr. a riguardo Huitink 2017).

24 Per gli *Astronomica* l'unico *terminus post quem* è il 9 d. C. (in 1, 899 si fa cenno alla battaglia di Teutoburgo); gli studiosi sono divisi tra una collocazione completamente augustea (Volk 2009, 137–161, con ulteriore bibliografia), a una a cavallo tra Augusto e Tiberio (Housman 1903, lxxix–lxxii; Romano 1979), oppure a una tutta tiberiana (Neuburg 1993). Monteventi 2020, 74 s. (con ulteriore bibliografia) data il solo libro iniziale al primo decennio del I sec. d. C. Non minori problemi di datazione sono posti anche per i *Fasti* ovidiani: Fantham 1986 ritiene che una prima stesura del poema fosse stata conclusa attorno all'8 d. C. e che il poeta, durante la *relegatio* a Tomi avesse continuato a rivedere il testo, soprattutto dopo la morte di Augusto. Di diverso avviso, invece, Herbert-Brown 1994, 229–233 (che riprende

possono essere ravvisate nei nostri autori, è importante riscontrare, al fine di ricostruire tendenze comuni nell'approccio al testo dei *Phaenomena*, alcuni elementi di continuità che riflettono un gusto comune e orizzonti culturali in gran parte sovrapponibili. Si cercherà, infine, di comprendere se l'impiego di patterns iconografici nella rielaborazione del modello greco possa rispecchiarsi in un simultaneo meccanismo di riprese intertestuali, che coinvolga non solo le immagini, ma anche la tradizione poetica latina.

2. Unire i punti e individuare le immagini

Nel primo libro degli *Astronomica*, dopo il catalogo delle costellazioni della sfera celeste (vv. 255–455), Manilio si diffonde in un excursus teorico–metodologico, che funge da chiave di interpretazione del brano appena precedente (1, 458–465):

Tu modo corporeis similis ne quaere figuras,
 Omnia ut aequali fulgentia membra colore
 Deficiat nihil nec uacuum quid lumine cesset.
 Non poterit mundus sufferre incendia tanta,
 Omnia si plenis ardebunt sidera membris.
 Quidquid subduxit flammis, natura pepercit

una tesi di Syme 1979, 21–36), la quale protende per una datazione bassa del poema. Venendo, infine, a Germanico, anche per i suoi *Phaenomena* dobbiamo riscontrare simili difficoltà: Possanza 2004, 219–243 ipotizza una collocazione completamente augustea del poema (in un intervallo di tempo tra il 4 e il 14 d. C., se non tra il 4 e il 7 d. C.), anche Fantham 1986 è per una datazione alta. Secondo Stiles 2017 Ovidio nel proemio (rivisto) dei *Fasti* (1, 23–26) avrebbe deliberatamente ripreso Germ. phaen. 96–102, il poeta di Sulmona dimostrerebbe una conoscenza dell'opera del dotto princeps in Pont. 4, 8, 63–68 (testo impiegato per la datazione dei *Phaenomena* attorno al 14 d. C. da Cicu 1979). Utile, infine, ricordare la tesi di Abry 1993, 201, che colloca tanto gli *Astronomica*, quanto i *Phaenomena* tra il 12 e il 15 d. C. e ritiene reciproca la *aemulatio* tra i due autori. Stante, poi, la possibilità di una doppia redazione dei *Fasti* (cfr. Fantham 1986) il quadro risulta ancora di più complicato. Risulta, infatti, difficile comprendere se la prima redazione del testo ovidiano avesse influenzato gli altri due poemi, oppure se il testo che noi leggiamo, esito di revisione, avesse recepito degli elementi dai *Phaenomena* (e dagli *Astronomica*), forse influenzato dall'interesse del dotto *Princeps* per lo studio del cielo.

Succubitura oneri, formas distinguere²⁵ tantum
Contenta et stellis ostendere sidera certis²⁶.

Il poeta si rivolge direttamente al suo lettore con un imperativo negativo, come per ammonirlo di una certa difformità tra la realtà fenomenica e la rappresentazione testuale di essa appena proposta. Non tutte le parti delle costellazioni sono caratterizzate dallo stesso colore, non tutte splendono ugualmente: ci sono parti più luminose e altre meno, addirittura i corpi reali delle immagini celesti possono apparire del tutto privi di luce e, dunque, menomati fisicamente²⁷. La giustificazione che il Nostro autore offre di questa difformità è di natura provvidenzialistica: il cielo non potrebbe soffrire il peso di tanti corpi tutti accatastati sulla sua volta, per questo motivo la *ratio* cosmica ha stabilito che il cielo ospitasse solo delle immagini stilizzate²⁸. La presenza di *species* incomplete è, quindi, una necessità di natura che rende possibile il perpetuarsi dell'equilibrio del cosmo (*natura... succubitura oneri*). L'immagine è, quindi, richiamata soltanto dalla presenza di punti luminosi

25 Con G.P. Goold preferisco stampare la lezione *distinguere* dell'Urbinae latinus 667 (probabile congettura umanistica, indipendentemente elaborata anche dallo Scaligero). Prostanti gli argomenti difensivi di Goold 1959, 109, ma soprattutto di Montanari Caldini 1993, 29–31, che si fonda su Cic. Arat. 160–161 (*nam quas sideribus claris natura poliuit / et uario pinxit distinguens lumine formas / haec ille astrorum custos ratione notauit* “Infatti ciò che la natura ha plasmato con stelle brillanti e con varia luce ha dipinto distinguendo le forme quello il custode degli astri l'ha organizzato con un criterio”, traduzione Pellacani 2015), passo che presenta diverse somiglianze con il nostro. Stante il confronto con Cicerone risulta poco soddisfacente nel contesto maniliano la lezione *disiungere* di tutti gli altri codici, messa a testo da Housman e da Flores.

26 “Tu non cercare, però, figure simili a quelle dotate di un corpo, tali per cui tutte le membra splendano con la stessa luminosità e che non manchino di qualcosa e che qualche loro parte sbiadisca priva di luce. Il mondo non potrebbe soffrire un tanto grande incendio se tutte le costellazioni dovessero splendere della pienezza dei loro corpi. Quello che ha sottratto alle fiamme la natura destinata a soccombere al peso lo risparmia, contenta soltanto di distinguere le forme e a mostrare con stelle evidenti le figure stellari”.

27 Il passo è giustamente messo in relazione con la discussione sui segni mutili in 2, 257–264 (Manlio sostiene che la presenza di segni caratterizzati da una menomazione fisica rappresenti una forma di ‘pietà’ del cielo nei confronti dell'uomo, che, così facendo, *exemplo docet patienter damna subire* “l'universo insegna a sopportare pazientemente i difetti”). Per una contestualizzazione delle dottrine astrologiche rimando alla trattazione di Hübner 1982, 111–113 e 476–479.

28 Per un commento del passo, con debite riflessioni sui rapporti con i *Phaenomena* di Arato, rimando ancora allo studio di Montanari Caldini 1993.

che mettono in risalto (*ostendere*) alcune figure, che devono, però, essere completate mediante un processo mentale debitamente illustrato dal nostro autore (1, 466–468):

Linea designat species, atque ignibus ignes
 Respondent; media extremis atque ultima summis
 Creduntur: satis est si se non omnia celant²⁹.

Come in un gioco di enigmistica occorre connettere con una linea immaginaria i fuochi delle stelle disposte in forma di costellazione, di modo che possano risultare i contorni della figura. La rappresentazione dell'immagine è un fatto mentale, dunque, esito di un processo cognitivo di induzione: il corpo della figura si inferisce dai bordi e la parte posteriore dalla superficie circoscritta dalle linee immaginarie (*media extremis atque ultima summis / creduntur*).

Il discorso consiste senza dubbio in una presa di coscienza razionalizzante della distanza tra realtà fenomenica e rappresentazione letteraria dell'oggetto costellazione, uno scarto che può essere concettualizzato nell'opposizione polare tra *natura* e *ars*. A questa differenza Manilio trova una giustificazione filosofica che consenta, da un lato di dar atto della realtà delle figure e di inserirle in un alveo provvidenzialistico, ma dall'altro di salvaguardare la realtà e la verità di tali immagini. Allora, a essere invocato nella costruzione delle immagini è il meccanismo dell'*ἐνάργεια*: la provvidenza cosmica vuole che il perfetto disegno dei *signa* avvenga per intero solo attraverso uno sforzo immaginativo. Il ricorso al dispositivo retorico dell'*ἐνάργεια* consente, quindi, di colmare il *gap* presente tra la natura e la sua rappresentazione artistica e poetica, dal momento che sta alla vista interiore integrare quanto in natura è apparentemente imperfetto e carente. Solo le facoltà immaginative del lettore, debitamente guidate dall'*eidopoiesi* del poeta, possono offrire corpo e movimento ai punti luminosi che appaiono in cielo. Unica condizione è che – di qui l'ammonimento conclusivo *satis est si se non omnia celant* – le stelle non siano completamente celate alla vista e alla conoscenza, giacché bastano solo le parti essenziali per desumere con l'immaginazione tutto il resto³⁰.

29 “Una linea disegna la loro immagine, il dentro delle figure si inferisce dai contorni, la parte posteriore dalla superficie: è sufficiente che non siano del nascoste”.

30 Evenienza questa che, in un contesto di natura provvidenzialmente aperta alla conoscenza da parte dell'uomo, difficilmente può verificarsi. Basti ricordare come il poeta, nel complesso finale del quarto libro, rassicuri il suo lettore preoccupato

In questo *excursus* Manilio offre, quindi, una vera e propria teoria della visione, che deve essere considerata alla luce dall'invadente affastellamento di linguaggi e immagini tipica dei catasterismi aratei. La riflessione teorica del poeta, dunque, funge certamente da strumento orientativo per il lettore che, nei duecento versi precedenti si era trovato ad aver a che fare con una descrizione delle costellazioni contraddistinta da figure vivide e luminose³¹, colte dinamicamente nei loro movimenti³². Non mancano nemmeno nel passo dei racconti di catasterismo di diversa estensione e articolazione: mi riferisco, per esempio, alla Lira di Orfeo (1, 324–330), al Cigno, il cui *aition* rimanda al mito di Leda (1, 337–341) e, poi, alla piccola titanomachia (1, 421–432) che richiama l'origine della costellazione dell'Ara. Infine, il pannello di Cassiopea, Cefeo, Andromeda e Perseo (1, 354–360), che nella sua articolazione narrativa e nella disposizione dei personaggi sembra rimandare non tanto al modello arateo, ma agli schemi di alcuni gruppi pittorici³³.

Tuttavia, quanto affermato può applicarsi anche al resto della tradizione aratea latina e, quindi, l'intenzione del poeta era quella di aggiornare

per la difficoltà della materia didascalica 4, 869–870 *conditur en – inquit – uasto natura recessu / mortalisque fugit uisus et pectora nostra* (“Ecco – dice – la natura si nasconde in un vasto recesso, sfugge ai nostri sguardi mortali e ai nostri cuori”), affermando che la natura non si cela allo sguardo indagatore dell'uomo 4, 883–884 *iam nusquam natura latet; peruidimus omnem* (“ma mai la natura si nasconde: possiamo vedere a fondo ogni cosa”). L'uomo, afferma, Manilio possiede gli occhi della mente 4, 875 *[quid iuuat] quosque dedit natura oculos deponere mentis?* (“a cosa serve abbassare gli occhi della mente che la natura ci ha fornito?”); 906–907 *[homo] uictorque ad sidera mittit / sidereos oculos* (“l'uomo vincitore spinge i suoi occhi siderei alle stelle”), metafora che bene rappresenta le potenzialità razionali (e anche immaginative) necessarie per comprendere le operazioni geometrico-matematiche alla base del discorso astrologico. Possiamo, quindi, felicemente supporre che nel processo di interiorizzazione e formazione mentale delle immagini di 1, 466–468 fossero implicate le stesse competenze che richiede al lettore alla fine della complessa trattazione dei libri 2–4.

31 Esempio paradigmatico quello della Corona boreale (1, 319–323), a riguardo Ciano 2019, 184–187: il racconto del mito di Arianna è incapsulato, con preziosità alessandrina, in pochissimi dettagli, che rimandano a un complesso sistema di rapporti intertestuali. La Ciano evidenzia giustamente come la luminosità della costellazione, particolarmente insistita nella descrizione letteraria, non corrisponda al naturale ed effettivo bagliore dell'oggetto astronomico (la Corona si mostra come una figura alquanto scialba) e, invece, celi una discussione metapoetica.

32 La figura dell'Ofiuco effigiata nella sua eterna lotta con il Serpente (1, 330–336), oppure l'immagine sinuosa delle acque celesti dell'Eridano che si fondono con il rivolo di stelle provenienti dall'Acquario (1, 439–442).

33 A riguardo Rossetti 2022, 191–195.

scientificamente (forse non senza una vena di polemica)³⁴ i suoi modelli che basavano le loro descrizioni celesti su immagini illusorie. Centrali, inoltre, queste riflessioni per comprendere le modalità attraverso le quali la poesia astronomica latina gestiva il filtro delle rappresentazioni materiali nella comunicazione di contenuti scientifici. Le precisazioni del poeta, infatti, come ammonisce Roberta Montanari Caldini³⁵ bene s’attagliano anche al più vasto alveo delle riproduzioni plastiche impresse sui globi celesti, oppure effigiate su mappe astrali.

In conclusione, l’*excursus* maniliano consiste in una curiosa e singolare riflessione sulle potenzialità della poesia astronomica che, in un certo senso, deve trovarsi a raccogliere la sfida “mediatica” delle immagini. In filigrana a questo passo può essere letto lo scherzoso invito che si legge in un epigramma di Tessalonica³⁶: Manilio si fa portavoce di una riaffermazione della preminenza del testo, capace di farsi garante di istanze più complesse e articolate, sotto il segno dell’*ἐνάργεια*. Il passo degli *Astronomica* può, quindi, costituire un buon punto di partenza e uno strumento di contestualizzazione degli *specimina* testuali che verranno di seguito velocemente illustrati, a partire dai *Fasti* di Ovidio.

3. *Fasti*

È cosa nota che il poema eziologico di Ovidio, i *Fasti*, costeggi e tocchi a più riprese temi e movenze della poesia astronomica, per quanto non possa essere

34 Celebre, nel secondo proemio, la polemica che Manilio intavola contro i poeti dei ‘catasterismi’, che limitarono la loro poesia alle favole celesti: cfr. 2, 25–38 da leggere con Volk 2009, 201–203.

35 Montanari Caldini 1993, 27 nota 36.

36 Anth. Pal. 9, 541 *Θειογένης Πείσωνι τὰ τεχνήεντα κύπελλα / πέμπει· χωροῦμεν δ’ οὐρανὸν ἀμφοτέρα· / δοῖα γὰρ ἐκ σφαιρῆς τετμήμεθα, καὶ τὸ μὲν ἡμῶν / τοὺς νοτίους, τὸ δ’ ἔχει τείρεα τᾶν Βορέη. / ἀλλὰ σὺ μηκέτ’ Ἄρητον ἐπίβλεπε· δισσὰ γὰρ ἀμφοῖν / μέτρα πῶν ἄθρει πάντα τὰ φαινόμενα* “Teogene invia a Pisone noi, artistiche coppe. Entrambe conteniamo il cielo, ché fummo tagliate in due parti da una sfera e una di noi ha le costellazioni australi, l’altra le boreali. Non volgere più l’occhio ad Arato ma, vuotando il contenuto d’entrambe, contempla tutti i *Fenomeni*”, traduzione M. Marzi in Conca 2009. Sulla datazione del poeta (legata al suo rapporto clientelare con Lucio Calpurnio Pisone il Pontefice 42 a. C. – 32 d. C.) e altre informazioni di natura prosopografica rimando ad Argentieri 2003, 34–38; per una lettura del testo Dufallo 2013, 89; Rossetti 2022, 48 s.

tout court etichettato come un poema didascalico³⁷. Giova, infatti, ricordare come i movimenti di levata e tramonto delle stelle fungano da segnatempo sul quale si basa la struttura del calendario, che informa l'intero poema. Non stupisce, quindi, che i *lapsaque sub terras orta que signa* ("le costellazioni che tramontano e risorgono oltre i globo terrestre")³⁸ siano accostati strettamente nel proemio ai *tempora cum causis* ("le ricorrenze stabilite dal calendario e le loro cause"), quali oggetti del canto. L'argomento astronomico, che dunque contribuisce a scandire dinamicamente i tempi dell'esposizione, offre anche il destro alla narrazione di alcuni miti di catasterismo³⁹, assecondando una sensibilità di cui si trova traccia precipua negli *aratea* latini. Gli astri, dunque, nei *Fasti* fungono da *markers* temporali, ma anche da complesso serbatoio di racconti che bene si innestano nella trama eziologica del poema.

Consideriamo allora la costellazione del Delfino (2, 79–118), che risulta essere il primo racconto stellare all'interno del poema del calendario ed è, tra l'altro, uno dei catasterismi più ampi. Le modalità di presentazione del *signum*, che compare ultimo in una breve serie di indicazioni astronomiche, sono di per sé interessanti (2, 79–82):

Quem modo caelatum stellis Delphina uidebas,
Is fugiet uisus nocte sequente tuos,
Seu fuit occultis felix in amoribus index,
Lesbida cum domino seu tulit ille lyram⁴⁰.

37 Sull'elemento astronomico nei *Fasti* si veda la monografia di Gee 2000, che analizza i rapporti tra il poema eziologico e la tradizione aratea, utili osservazioni anche in Robinson 2007 e Lewis 2014. A questi si aggiungono le valide considerazioni di Schiesaro 2014, 91–94.

38 Le traduzioni dai *Fasti* di Ovidio sono di Stok 1999.

39 Su questo argomento rimando a Newlands 1995, 27–50, Calzascia 2014; interessanti osservazioni (sulla misteriosa stella *Miluus*) anche in Donninelli 2023. Gli studi hanno, inoltre, messo in evidenza la complessa interazione tra *Catasterismi* e *Phaenomena* nella formulazione di un repertorio di racconti di mitologia astrale. Vedi, a tal proposito, la fine analisi di Berti 2016, che dimostra la centralità del testo dei *Catasterismi* nella costruzione dell'immaginario astro-mitologico dei *Fasti*. Lo studioso sottolinea che il rapporto tra il poeta di Sulmona e la silloge eratostenica deve essere considerato nei termini di un rapporto intertestuale e non di un semplice prelievo di informazioni erudite o mitografiche.

40 "La notte successiva sfuggirà al tuo sguardo il Delfino, che prima vedevi con la corona di stelle. Egli fu o il felice risolutore di un amore segreto, oppure colui che portò in salvo la lira di Lesbo e il suo possessore".

Il lettore è interpellato direttamente⁴¹ a riconoscere l'assenza in cielo della costellazione, il giorno successivo rispetto a quello del tramonto della Lira e del Leone (cfr. 2, 73–78), ossia il tre di febbraio. Il delfino che sfugge alla vista nelle notti di inizio febbraio non è un semplice animale marino, è *caelatum stellis*: la sua figura risulta preziosamente cesellata, come fosse incisa su di un prezioso supporto. Nell'uso del participio perfetto del verbo *caelo* (verbo per altro non estraneo al vocabolario della poesia astronomica)⁴² interviene senza tema di dubbio il gioco di parole pseudo etimologico con il sostantivo *caelum* attestato sin dalla riflessione linguistica di Varrone⁴³. L'impiego di siffatto termine, però, non si esaurisce al solo *pun* erudito: è lecito, infatti, scorgerne nella scelta di un termine dalla forte connotazione artistica (e materiale) un'anticipazione delle istanze metapoetiche incapsulate nella narrazione del mito del poeta Arione di Metimna che si dipanerà nei versi successivi⁴⁴.

A queste ottime considerazioni dei commenti occorre aggiungere, però, una chiosa: il verbo *caelo* è in Ovidio, giustappunto, un indicatore importante e particolare: giova, a questo proposito, rammentare l'attacco della grandiosa *ekphrasis* delle porte della reggia del sole all'inizio del II libro delle *Metamorfosi*⁴⁵, sulle quali appunto Mulciber cesella con finezza l'immagine del cielo. Non stupisce che tale termine ricorra per ben due volte anche nell'*armorum iudicium* del libro XIII in riferimento al fregio cosmologico dello scudo di Achille, oggetto ekphrastico per antonomasia. Aiace, infatti insinua che poco si adatti al braccio di Ulisse lo scudo sul quale è effigiato il disegno del vasto cosmo (met. 13, 110–112 *nec clipeus uasti caelatus imagine mundi / conueniet*

41 Sull'uso della seconda persona come richiamo agli appelli al lettore della poesia didascalica cfr. Robinson 2011, 111.

42 Cfr., per esempio, Manil. 1, 680 (ma anche 5, 235 con le ottime considerazioni di Hübner 2010, 132 s.), Germ. phaen. 602. Su questi passi vd. *infra*.

43 L'etimologia è riportata da Varrone ling. 5, 18 e ricondotta a Elio Stilone (fr. 7 Funaioli), spiegazione rilanciata anche da Plinio nat. 2, 18, che menziona soltanto l'*auctoritas* del Reatino (l'idea del *caelare* viene lì connessa a quella del *κόσμος* greco).

44 Vedi il commento di Robinson 2011, 108–111 (il racconto del mito di Arione ospiterebbe una riflessione sulle potenzialità della poesia).

45 2, 5–7 *materiam superabat opus; nam Mulciber illic / aequora caelarat medias cingentia terras / terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi* “E il lavoro aveva più pregio del metallo: il famoso Mulcibero vi aveva sbalzato l'oceano che cinge le terre centrali, il globo terrestre e sul globo altissimo il cielo”, traduzione di L. Koch in Barchiesi 2005 (si leggano questi versi con il commento di Barchiesi 2005, 235–239).

timidae nataeque ad furta sinistrae)⁴⁶. L'eroe di Itaca ribatte al suo avversario sottolineandone la scarsa attitudine intellettuale alla comprensione delle immagini rappresentate sulla superficie dell'oggetto e, nel fare ciò, sembra velocemente riassumere il lungo arco ekphrastico di Il. 18, 483 sgg. (met. 13, 291–294 *neque enim clipei caelamina nouit, /oceanum et terras cumque alto sidera caelo / Pleiadasque Hyadasque immunemque aequoris Arcton / diuersasque urbes nitidumque Orionis ense*)⁴⁷. I tre esempi qui riportati – occorre osservarlo incidentalmente – sono tutti caratterizzati da un alto gradiente cognitivo: l'immagine effigiata sul prezioso supporto sintetizza (in un solo colpo d'occhio) il *corpus* complesso delle nozioni impartite dalla poesia didascalica.

Gli esempi qui proposti confortano l'ipotesi che nella raffinata narrazione del catasterismo del Delfino Ovidio affronti la questione della riproduzione testuale dei dati visivi; penso che un ulteriore argomento a questa lettura del passo sia da ravvisarsi nel fatto che il verbo *caelo* in ambito astronomico sia impiegato per marcare oggetti astronomici particolarmente brillanti, o comunque ben evidenti in cielo. In Germanico (phaen. 601–602 *Orion umeris splendet magnaue diui / uagina et claro caelatus balteus igni*)⁴⁸ il participio marca le tre stelle della cintura di Orione, che è come un fregio luminoso sulla volta celeste. In Manilio (1, 679–680 *sed nitet ingenti stellatus balteus orbe / insignemque facit caelato culmine*⁴⁹ *mundum*)⁵⁰, invece, si riferisce allo

46 “E lo scudo istoriato con l'immagine del vasto universo, non dovrebbe andare bene per una sinistra pavida e nata per l'intrigo”, traduzione di G. Chiarini in Hardie 2015. Si legga per una contestualizzazione dei versi il commento di Hardie 2015, 232; con Rivero García 2019, 96 s., condivido le riserve circa la difesa della lezione *concretus* del codice M in luogo di *caelatus*, proposta da Hardie 1985, 16 s.

47 “Non sarebbe nemmeno in grado di capire le immagini cesellate sullo scudo – l'oceano, la terra e l'immenso cielo, le Pleiadi e le Iadi, e l'Orsa che mai tramonta e le due città e la spada splendente di Orione”, traduzione di G. Chiarini in Hardie 2015. Per una discussione testuale su questi versi ancora Rivero García 2018, 174 s.

48 “Ma dalla parte opposta Orione, che non difetta di luminosità, tutto risplenderà nelle spalle e risplenderanno il grande fodero del dio e il balteo ornato di luci brillante”. Qui come nel resto del contributo le traduzioni dai *Phaenomena* di Germanico sono di Feraco 2022.

49 *Culmine* è emendamento di Housman 1903, 61, contro *lumine* dei codici; la congettura (messa a testo da Flores) non è affatto risolutiva, lo stesso Housman negli addenda al primo libro accoglie *lato caelamine* di Breiter, congettura che viene stampata anche da G.P. Goold. Stante l'impossibilità di conservare *lumine* dalla tradizione manoscritta, al netto delle difficoltà, *culmine* sembra la congettura più economica che mantiene il tradito e ottimo *caelato* dei codici.

50 “Ma splende il balteo incastonato di stelle nell'immensità della sfera celeste e rende evidente il cosmo nella sua volta cesellata”.

zodiaco (*stellatus balteus*), che parimenti rende brillante (si noti la caratura visuale di *insignis*)⁵¹ il cielo con le figurine stellari lì impresse. Quindi, degno di attenzione il fatto che nel passo ovidiano il verbo si riferisca a un oggetto astronomico di piccole dimensioni e, tra l'altro, non particolarmente luminoso, se non per quattro riconoscibilissime stelle che Arato ci dice essere disposte a due a due, l'una parallela all'altra in una forma di poligono⁵².

Veniamo ora all'attacco della narrazione, che è preceduta da una struttura correlativa (*seu... seu*) che dà conto delle spiegazioni multiple fornite dalla tradizione erudita circa il catasterismo del cetaceo, spiegazioni che ci sono testimoniate dal *De astronomia* di Igino (2, 17). Delle tre interpretazioni⁵³ offerte dalla tradizione Ovidio ne propone due, quella degli amori di Nettuno e Anfritrite e quella di Arione di Metimna: nel *De astronomia* la prima è attribuita alla tradizione eratostenica⁵⁴, mentre la seconda a degli indefiniti *alii*⁵⁵.

Indugiamo, però, ancora qualche istante sul testo di Igino che offre degli spunti interessanti per la lettura del passo ovidiano. L'erudito, infatti, tanto nella conclusione del racconto di Nettuno, tanto in quello di Arione si sofferma sulla fortuna iconografica di cui il delfino gode nelle rappresentazioni di entrambe le figure⁵⁶: l'animale è attribuito del dio⁵⁷ ed è segno distintivo

51 ThLL 7.1.1903.67 sgg.

52 Cfr. Arat. phaen. 316–318 Δελφίς δ' οὐ μάλα πολλὸς ἐπιτρέχει Αἰγοκερῆϊ / μεσσοῦθεν ἠερόεις· τὰ δέ οἱ περὶ τέσσαρα κείται / γλήνεα, παρβολάδην δύο πὰρ δύο πεπτηῶτα (“il Delfino non molto grande si muove vicino al Capricorno, nel suo centro è poco luminoso, ma intorno, a due a due parallele, ci sono quattro stelle”), con il commento di Kidd 1997, 301 s. e Martin 1998, 284 s.

53 Simile impostazione tripartita è riscontrabile in uno scolio arateo (324, 12–17 Martin): il racconto di Nettuno e Arione corrispondono con quello di Igino, le due fonti differiscono soltanto per la seconda versione del mito.

54 In effetti il testo a nostra disposizione dei *Catasterismi* (c. 31) riferisce solo la storia di Nettuno.

55 Cfr. anche Sch. Arat. 324, 16 Martin che introduce l'*aition* mitologico con ἔνιοι.

56 Per la seconda spiegazione mitologica, ricondotta all'*aucltoritas* dei *Naxica* di Aglaostene, non viene proposto alcun riferimento iconografico. La seconda spiegazione consiste nel mito dei pirati Tirreni che rapirono Dioniso e vennero, dunque, trasformati in delfini.

57 Hyg. astr. 2, 17, 1 *Qui Neptuno simulacra faciunt, delphinum aut in manu, aut sub pede eius constituere uidemus; quod Neptuno gratissimum esse arbitrantur* (“quelli che scolpiscono le statue di Nettuno vediamo che collocano un delfino o nella sua mano, o sotto i suoi piedi, poiché pensano che questa cosa possa essere molto gradita al dio”). Così anche Eratostene cat. 31 ὅσοι δ' ἂν αὐτῷ τῷ Ποσειδῶνι χάρισασθαι θέλωσιν, ἐν τῇ χειρὶ ποιοῦσιν ἔχοντα τὸν δελφίνα τῆς εὐεργεσίας μεγίστην δόξαν αὐτῷ ἀπονέμοντες (“quanti vogliono compiacere lo stesso Poseidone, lo rappresentano mentre tiene nella mano il delfino, tributando a questo

del mitico citaredo⁵⁸. In entrambi i frangenti Igino fornisce dei dettagli visuali interessanti: il dio del mare è effigiato con il *gratissimus* delfino ai suoi piedi o tra le sue mani, ad Arione, invece, è stata dedicata una statua con l'animale suo salvatore nel Tenaro, luogo quale nel fu tratto in salvo. La statua di Arione è dunque segno concreto della memoria di un evento eccezionale che offrì il destro agli *antiqui astrologi* per determinare l'astrotesia e la nomenclatura degli astri della costellazione. Il catasterismo sarebbe avvenuto, dunque, in un secondo momento e avrebbe avuto la medesima funzione commemorativa dell'immagine, aggiungendo universalità e perpetuità alla statua eretta in prossimità del Tenaro. Il motivo della statua di Arione non è certo un'invenzione di Igino, esso riposa su un'assestata tradizione letteraria che rimanda, in primo luogo, a Erodoto⁵⁹, e che per il tramite dello storico di Alicarnasso era diffusa anche a Roma⁶⁰. Tale tradizione è ben più precisa rispetto a Igino, rappresentando il giovane in groppa al delfino, iconica immagine del momento risolutivo e finale della storia e, per usare le parole di Frontone e Gellio, *argumentum* della vicenda.

Non è, quindi, fuori luogo pensare che Ovidio potesse avere a mente, nella costruzione di un pannello eziologico di grande portata metapoetica, l'importanza rammemorativa delle immagini, tanto celesti quanto terrestri. E non è, poi, un caso che l'intera narrazione si apra con un'apostrofe che enfatizza la grande fama di Arione, tanto in mare, quanto in terra (2, 83 *quod mare*

animale grandissima fama di benefattore” le traduzioni dai Catasterismi sono di Santoni 2009).

58 Hyg. astr. 2, 17, 2 *Cuius memoriae causa quae ibi statua statuta est Arionis, in ea delphini simulacrum adfixum uidetur; pro qua re inter sidera ab antiquis astrologis est figuratum* “per la memoria di questo fatto si vede, su quella statua che è stata costruita per Arione, l'immagine di un delfino e per questo motivo è stato rappresentato dagli antichi astronomi tra le stelle”.

59 Hdt. 1, 23 *καὶ Ἀρίωνος ἔστι ἀνάθημα χάλκεον οὐ μέγα ἐπὶ Ταϊνάρῳ ἐπὶ δελφίνος ἐπέων ἀνθρώπος* (“e c'è una statua di Arione, non grande, sul Tenaro con un uomo in groppa a un delfino”).

60 Ricordo gli esempi più tardi di Frontone, *Arion* 242, 5–7 *Hout amico delphino Taenari saluus anniti uisitur: delphino residens homo, parua figura atque rei argumento magis quam simulacro composita* (“Sul Tenaro si vede la figura di un salvato in groppa a un amico delfino: un uomo che sta sopra un delfino, una piccola immagine effigiata più a prova che a rappresentazione esatta dell'accaduto”) e di Gellio 16, 19, 23 *eam fabulam dicere Lesbios et Corinthios, atque esse fabulae argumentum, quod simulacra duo aenea ad Taenarum uiserentur, delphinus uehens et homo insidens*. (“I Lesbi e i Corinti raccontano questa storia e pongono a testimonianza della storia che si possono vedere al Tenaro due statuite di bronzo, un delfino che lo trasporta e un uomo che vi siede sopra”).

non nouit, quae nescit Ariona tellus)⁶¹. Manca nella domanda del poeta un riferimento al cielo, perché sarà il racconto del catasterismo che di lì a poco si dipanerà a celebrare la gloria del mitico poeta tra gli astri.

Facciamo allora un salto alla fine dell'*excursus*, proprio al momento della risoluzione della vicenda (2, 113–118):

Inde (fide maius) tergo delphina recuruo
 Se memorant oneri supposuisse nouo.
 Ille, sedens citharamque tenens, pretiumque uehendi
 Cantat et aequoreas carmine mulcet aquas.
 Di pia facta uident: astris delphina recepit
 Iuppiter et stellas iussit habere nouem⁶².

In poche battute viene raccontato l'epilogo della vicenda: l'insolita cavalcata sul delfino, il canto in segno di ringraziamento e, infine, il catasterismo intervenuto ad opera di Giove per la pietà che l'animale ha suscitato negli dèi. Come in un fermo immagine, il nostro autore si blocca sul frame appena precedente la trasformazione in stella del delfino: spicca la posizione di Arione seduto, nell'atto di suonare la lira che regge con la sua mano, particolare quest'ultimo che è assente tanto in Iginio, quanto in Erodoto (e nei testi da lui derivati).

Se si accetta la lettura di Anne-Marie Lewis⁶³, il dettaglio della lira sarebbe coerente con l'astrotesia della costellazione: secondo la studiosa, infatti, Ovidio avrebbe compreso nelle nove stelle, come parte del Delfino, anche la Piccola lira (conosciuta anche come *Equuleus* "cavallino"); tale sarebbe lo strumento musicale menzionato ai vv. 76–77 e in 1, 315–316. Tesi interessante che, da un lato, dà conto dei dati calendariali⁶⁴, ma dall'altro ammette uno scostamento (certo da notare con maggiore attenzione) rispetto

61 "Quale mare ignora il nome di Arione, quale terra non lo conosce?".

62 "Si racconta (e non è facile crederci) che un delfino incurvando la schiena accogliesse su di sé questo carico inusitato. Lui, sedutosi e presa in mano la cetra, celebra il viaggio che sta facendo e con la sua voce appaga le onde del mare. Gli dèi assisteranno a questo gesto pietoso: Giove accolse fra gli astri il Delfino e comandò che gli fossero assegnate nove stelle".

63 Lewis 2014, 419–423.

64 Cfr. Plin. nat. 18, 234 *pridie nonas Ian. Caesari delphinus matutino exoritur et postero die fidicula* ("Il giorno prima delle none di gennaio per Cesare il Delfino sorge di mattina e il giorno dopo la piccola lira").

alla tradizione eratostenico-iginiana dalla quale Ovidio in una certa misura dipende⁶⁵.

Lasciando, però, da parte le lecite discussioni sulla coerenza astronomica del passo (argomento che per altro esula da questo contributo), occorre cercare di rintracciare le motivazioni letterarie che sarebbero alla base della scelta di Ovidio. Il poeta sembra intenzionato a trasporre l'immagine che ha regalato fama al suo illustre e mitico predecessore dalla dimensione prettamente materiale della rappresentazione terrestre, a quella immateriale, ma perenne, del cielo. Ovidio, quindi, opera nell'alveo delle fonti erudite facendosi raffinato interprete delle istanze evemeristiche lì propugnatte e, nello stesso momento, innova sapientemente i suoi modelli offrendo un'astrotesia che nei suoi modelli non sembra trovare riscontro alcuno. In buona sostanza, l'effigie del delfino accolta tra le stelle per la pietosa intercessione di Giove non è quella di un animale qualsiasi, ma è quella immortalata da una ben determinata trafila testuale e visuale nota al nostro poeta e ai suoi attenti lettori. In aggiunta a ciò, si può anche affermare che il supporto fornito dalle immagini alla narrazione della vicenda di Arione funge da 'criterio di verità': la tradizione iconografica (vera o fittizia che sia) riporta alla realtà una storia effettivamente meravigliosa che Ovidio, invece, riconduce all'ambito dell'incredibile (v. 113 "non è facile crederci").

L'autore dei *Fasti*, con un certo concettismo, tenta di scolpire in cielo un'immagine che rappresenti in modo univoco e chiaro la vicenda di Arione e per fare ciò ricorre a un sistema ben riconoscibile di modelli. Gli studi⁶⁶, infatti, non hanno esitato a osservare come la figura del poeta a dorso del delfino, con la lira tra le mani, rinvii a una coesa, anche se scarsamente attestata, tradizione figurativa: lo schema iconografico è testimoniato in ambito numismatico (fine IV–II sec. a.C.) e, successivamente nella tarda età imperiale,

65 Le fonti (Eratost. cat. 31, Hyg. astr. 2, 16, Sch. Arat. 234, 1–3 Martin) parlano di nove stelle che rappresentano tutto il corpo del cetaceo, mentre la studiosa (Lewis 2014, 420) ritiene che al Delfino appartengano solo cinque stelle (le quattro menzionate da Arato come luminose, più una che starebbe sul retro dell'animale), mentre le restanti quattro rappresenterebbero Arione con la (piccola) lira. La vicinanza alla tradizione eratostenica è confermata dall'interpretazione numerologica che Eratostene offre circa le nove stelle (λέγεται δὲ καὶ φιλόμουσον εἶναι τὸ ζῷον διὰ τὸ ἀπὸ τῶν Μουσῶν τὸν ἀριθμὸν ἔχειν τῶν ἀστέρων "Si dice anche che è un animale amico delle Muse, perché prende dalle Muse il numero delle sue stelle") e che bene si attaglierebbe al contesto di riflessione metapoetica del passo (cfr. Robinson 2011, 135).

66 Robinson 2011, 134; Lewis 2014, 419; Ghedini – Salvo 2021, 181.

in alcuni mosaici⁶⁷. Tale schema, inoltre, informano gli studi essere stato influenzato, per quanto riguarda le emissioni monetali, dal gruppo bronzeo di età classica testimoniato da Erodoto: questa cosa fa supporre che lo schema iconografico fosse più diffuso di quanto si possa comprendere in base alle testimonianze a nostra disposizione.

Stanti i paralleli proposti dagli studi, occorre sottolineare come la combinazione del *medium* visuale con quello testuale nell'ambito del racconto catasterismo sia del tutto coerente con l'impostazione del passo. In questi termini si può comprendere a pieno l'attacco dell'*excursus* e l'impiego di *caelatus*, un termine dalla fortissima connotazione materiale, che agisce da anticipatore delle spinte intervisuali che saranno chiare nell'epilogo del passo. Ovidio, infatti, ricorrendo agli strumenti del catasterismo, ben conscio delle potenziali figurative che esso veicola, s'impegna a costruire per Arione un'immagine che celebri la fama poetica del mitico predecessore e, contemporaneamente, anche la sua stessa. L'impiego di un immaginario figurale e di concreti richiami materiali, inoltre, contribuisce al discorso eziologico in atto. Discorso eziologico che deve essere letto e inquadrato in un dialogo serrato e profondo con le fonti erudite che intervengono nella costruzione del catasterismo⁶⁸. In sintesi, si può supporre che il poeta avesse voluto rendere esplicita al suo lettore la figura del Delfino celeste, quale referente del mito di Arione, attraverso il richiamo a un concreto schema iconografico.

4. Germanico

Sin dallo studio, per molti aspetti ancora valido, di Georg Thiele⁶⁹, si è ben consapevoli dell'influsso delle immagini nella costruzione dei numerosi quadri mitologici⁷⁰ della versione aratea di Germanico. Gli studi, tra le fonti a disposizione del dotto *Princeps*, annoverano giustamente anche le immagini dei globi astronomici, usati come supporto materiale di eventuali sussidi eruditi. In effetti, la ricerca sulle fonti del poema si è molto arricchita attraverso il confronto puntuale con i modelli iconografici e le testimonianze a nostra disposizione di globi istoriati. Il richiamo all'universo delle arti figurative,

67 Cfr. LIMC 2 (1984) 602–603 s. v. Arion (H. A. Cahn).

68 D'altro canto, aveva già notato Berti 2016 come la tradizione eratostenica nei *Fasti* dialoghi a livello di intertesto.

69 Thiele 1898, 47 s., a cui si aggiungano le considerazioni di Le Boeuffe 1975, XXII.

70 Sull'uso dei miti di catasterismo in Germanico cfr. Possanza 2004, 169–217.

però, non si esaurisce solo all'impiego del *medium* visuale come modello alternativo e, in un certo senso, concorrente con quello testuale.

Il caso che vorrei proporre all'analisi riguarda il pannello dedicato alle costellazioni della Freccia e dell'Aquila (phaen. 315–320):

Est etiam, incertum quo cornu missa, Sagitta,
 Quam seruat Iouis ales. habet miracula nulla,
 Si caelum ascendit Iouis armiger. hic tamen altum⁷¹
 Vnguibus innocuis Phrygium rapuit Ganymeden,
 Et Telo appositus custos, quom⁷² Iuppiter arsit
 In puero, luit excidio quem Troia furorem⁷³.

Le due costellazioni sono presentate in sequenza, subito dopo la descrizione del *signum* dello Scorpione; intenzione del poeta è quella di creare una coesione tematica tra due oggetti astronomici che nel modello arateo venivano semplicemente giustapposti per vicinanza (phaen. 311–315):

Ἔστι δέ τοι προτέρω βεβλημένος ἄλλος Ὀϊστός
 αὐτὸς ἄτερ τόξου· ὁ δέ οἱ παραπέπταται Ὅρνις
 ἄσσοτερος βορέω. Σχεδόθεν δέ οἱ ἄλλος ἄηται
 οὐ τόσσοις μεγέθει, χαλεπός γε μὲν ἐξ ἄλως ἐλθῶν
 νυκτὸς ἀπερχομένης· καί μιν καλέουσιν Ἀητόν⁷⁴.

71 Buone considerazioni in Feraco 2022, 254 per la messa a testo della congettura *hic tamen altum* di Possanza 2004, 213 nota 53 (i manoscritti leggono il difficilmente accettabile *ardum/arduum*).

72 Stampo la congettura del H. Grotius (accolta anche da Baehrens e Breysig), in luogo della banalizzazione *quo* della *paradosis* (chiarirò più avanti le motivazioni della scelta); per l'arcaico *quom* (= *cum*) cfr. phaen. 644. A differenza di Feraco, preferisco un segno di interpunzione più debole rispetto al punto e virgola da loro impiegato; distingo, poi, con una virgola il v. 313 dal v. 314.

73 “C'è anche la Freccia, scagliata non si sa da quale arco; la sorveglia l'uccello di Giove. Non desta alcuna meraviglia se lo scudiero di Giove ascese al cielo. Eppure questo con artigli innocui rapì portandolo in alto il frigio Ganimede, e venne posto come custode vicino al Dardo, quando Giove arse d'amore per quel fanciullo, passione che Troia pagò con la distruzione”, traduzione di Feraco 2022, modificata.

74 “C'è scoccata in avanti un'altra freccia, ma senza arco. Accanto, ma più verso nord, gli vola il Cigno e un altro, ma non della stessa grandezza, gli plana accanto, rischioso quando viene dal mare alla fine della notte: questo lo chiamano Aquila”.

A fronte di una mimesi (ai vv. 315–316) dell'*ordo uerborum* di phaen. 311–312, con il verbo essere e il nome della costellazione nelle posizioni forti del verso e con l'*enjambement* con il v. successivo, si segnalano diversi punti in cui la traduzione si discosta dal suo modello. In primo luogo, il contenuto informativo del verso + emistichio di Arato è condensato in un solo esametro, dove il patetico *incertum quo cornu missa* rafforza l'espressivamente più debole *αὐτὸς ἄτερ τόξου*. Il nome della seconda costellazione del gruppo è quindi immediatamente introdotto dalla perifrasi *Iouis ales*⁷⁵, che viene poi richiamata al verso successivo dall'espressione *Iouis armiger*. Il nome della costellazione viene presentato solo in modo allusivo, obliterando nei fatti il raffinato gioco di parole *ἄηται / Ἀητόν* in chiusura di verso⁷⁶.

In secondo luogo, Germanico elimina il riferimento topografico-spaziale al Cigno (v. 312 Ὀρνις), costellazione che era stata descritta in precedenza⁷⁷, sopprimendo così un elemento che si frappone tra le due costellazioni. Evidentemente l'interesse del poeta si focalizza su altri aspetti inerenti alle due costellazioni e mette perciò in secondo piano la presentazione di dati astronomico-spaziali, essendo maggiormente intenzionato a costruire un quadro narrativamente coeso. Il poeta, infatti, fornisce per entrambi i *signa* un'eziologia mitologica unitaria: Freccia e Aquila sono giustapposte per il loro ruolo di attributi del padre degli dèi. Quindi il mito si sostituisce alla illustrazione della topografia celeste e funziona da strumento concettuale per associare con coerenza due figure differenti.

Il risultato di questa operazione è un pannello complesso dove si fondono diverse spinte letterarie. Prima di tutto è necessario mettere in luce che i due catasterismi sono inseriti in una struttura circolare, che assume le sembianze di un gioco di scatole cinesi. La spiegazione della vicinanza spaziale tra la Freccia e l'Aquila è il punto di partenza di arrivo del racconto del ratto di Ganimede, ma è anche mezzo attraverso il quale la *Sagitta* viene associata alla figura di Giove. La struttura circolare del passo, incorniciato dalle espressioni *quam seruat Iouis ales* (v. 315) e da *Telo*⁷⁸ *appositus custos* trova quindi una corrispondenza nella circolarità nelle interpretazioni eziologiche.

75 Medesima espressione impiegata da Manil. 1, 345 vd. a riguardo Rossetti 2022, 176 s. Nell'uso di *ales* in questo verso forse concorre la mediazione di Cic. Arat. 85 che usa il sostantivo come traduce di Ὀρνις come Cigno.

76 Sul gioco di parole vd. Kidd 1997, 300; il *pun* viene, invece, riprodotto da Cic. Arat. 86–87 (con la giustapposizione di *Aquila e Aquilo*).

77 Phaen. 275–280.

78 *Telum* è equivalente dal punto di vista della nomenclatura astronomica a *Sagitta* (vd. Le Boeuffe 1977, 113 e Feraco 2022, 256): apprezzabile, quindi, il tentativo di *uariatio* lessicale.

L'interazione tra testo e immagine, in questo complesso pannello, assume un ruolo sicuramente rilevante: se per l'interpretazione della figura dell'Aquila il poeta si è fondato sulla tradizione eratostenica⁷⁹, lo stesso non si può dire riguardo alla costellazione della Freccia. Le fonti, infatti, individuano l'aition del catasterismo nella vendetta di Asclepio da parte di Apollo⁸⁰, oppure nella vicenda di Eracle uccisore del volatile che rodeva il fegato di Prometeo⁸¹. Per questo motivo ci si può spingere a ipotizzare che l'associazione mitologica delle due costellazioni (forse una felice innovazione di Germanico) sia stata suggerita anche da un tramite figurativo⁸².

Numerosissime sono le fonti iconografiche, su materiali e supporti differenti⁸³, che effigiano Giove con aquila, scettro e fulmine⁸⁴ come attributi della sua maestà su tutti gli altri dèi. In una vignetta presso la Casa dell'Efebo a Pompei (I 7, 10–12.19), ad esempio, sono associati l'Aquila, il fulmine, lo scettro accanto a un globo celeste, stessi elementi sono presenti, sempre in una pittura pompeiana, ora conservata presso il Museo archeologico nazionale di Napoli⁸⁵, come attributi di un Giove in trono. Inoltre, non sarà fuori luogo sottolineare come questa iconografia fosse anche connessa alla rappresentazione del potere imperiale elemento che non era certo estraneo alla sensibilità dei *Phaenomena* di Germanico⁸⁶. Il poeta, dunque, non solo sovrappone la *Sagitta* celeste alle armi di Giove (e all'immagine del suo scettro che effettivamente appare simile a una lancia), ma anche al fulmine. I commenti osservano giustamente, sulla scorta dei lessici⁸⁷, che il termine *telum* varrebbe

79 Eratost. cat. 30, vedi anche Hyg. astr. 2, 16, 1.

80 Eratost. cat. 29.

81 Hyg. astr. 2, 15.

82 Innovazione che trova un parziale riscontro in Manil. 1, 343–345 *tum magni louis ales fertur in altum, / adsueta euolitans gestet ceu fulmina mundi, / digna Ioue et caelo, quod sacris instruit armis* (“allora svetta in alto l'uccello dedicato al grande Giove e volando porta in giro i consueti fulmini del Cosmo, degni di Giove e del cielo, che fornì di sacre armi.”), dove l'Aquila celeste viene rappresentata come l'armigera di Giove e associata all'attributo del fulmine. A questo luogo si aggiunga anche 5, 489 (*fulmina missa refert et caelo militat ales*) con Hübner 2010, 295 s.

83 Vd. LIMC 8 (1997) 458–461 s. v. Zeus/Iuppiter (F. Canciani).

84 Cfr. per esempio LIMC 8 (1997) 427 n. 36; 428 n. 52–55; 429 n. 74; 431 n. 99 s. v. Zeus/Iuppiter (F. Canciani).

85 Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9551.

86 Su Germanico e il potere imperiale Montanari Caldini 2010. In questo contesto, inoltre, giova ricordare come in alcuni manoscritti illustrati dei *Phaenomena* di Germanico l'Augusto del proemio sia rappresentato nei termini di un Giove a cavallo di un'Aquila portatrice dei fulmini (cfr. Thiele 1898, 90 e 144 s).

87 Feraco 2022, 256 e OLD, 1991.

anche per *fulmen* e che, in questa accezione viene usato anche dallo stesso *Princeps* in una discussione di carattere meteorologico (fr. 3, 106 Feraco = 4, 106 Le Boeuffle)⁸⁸. Il richiamo alla memoria visiva dei suoi lettori certamente può aver aiutato il nostro autore nella rappresentazione di un quadro astronomico nuovo e originale, dove la grandezza epica del padre degli dèi contrasta con il racconto di uno dei suoi più celebri *furta*⁸⁹.

Per quanto riguarda la rappresentazione dell'Aquila come *armiger*, portatrice della saetta, il Nostro autore si era rifatto senza dubbio a una consolidata tradizione che fa capo a Virgilio⁹⁰, un contesto di forte caratura visuale, in quanto *ekphrasis* della clamide donata da Enea a Cloanto⁹¹. L'*Eneide* di Virgilio non è l'unico parallelo per il nostro passo: anche le *Metamorfosi* ovidiane⁹² possono essere state il tramite attraverso il quale la figura dell'*aquila armiger* venne connessa al racconto del rapimento di Ganimede⁹³. Anzi, in un certo senso il *fulmen* è centrale nell'impostazione del breve racconto di Ovidio, a identificare l'animale che più di tutti è degno di effigiare la grandezza del padre degli dèi.

Cifra precipua del brano è la sinergica unione di due spunti letterari differenti. Da un lato il breve cenno di Virgilio con il dettaglio delle zampe del volatile, che in Germanico da uncinete divengono innocue per il giovane

88 Interessante aggiungere a questi luoghi anche la spiegazione razionalizzante dell'aquila in Plin. nat. 2, 146: tale volatile si ritiene (*figitur*, ma anche "si rappresenta") *armiger*, ossia, portatore di fulmini, poiché si riteneva fosse uno dei pochi animali a risultare immune al potere dei fulmini.

89 Cfr. Possanza 2004, 190 s.

90 Verg. Aen. 5, 255 *sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis* ("con i suoi piedi uncinati l'armigero di Giove rapì in alto il fanciullo").

91 Sul passo e la costruzione ekphrastica vd. Fratantuono – Smith 2015, 313 s.

92 Ov. met. 10, 155–161 *Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore / arsit, et inuentum est aliquid, quod Iuppiter esse, / quam quod erat, mallet. nulla tamen alite uerti / dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre. / Nec mora, percusso mendacibus aere pennis / abripit Iliaden, qui nunc quoque pocula miscet / inuitaque Ioui nectar Iunone ministrat* ("Il re degli dèi s'innamorò una volta di Ganimede di Frigia, ed escogitò di diventare qualcosa che gli piacque di più dello stesso esser Giove. Ma non in latro uccello degnò di mutarsi se non in quello capace di portare i suoi fulmini. Detto fatto: battendo l'aria con le penne mendaci rapisce il troiano, che ancora oggi riempie le coppe e serve a Giove il nettare spiacciando a Giunone", traduzione di G. Chiarini in Reed 2013). A questo luogo si aggiungano anche 12, 560–561; 15, 386.

93 Luoghi questi che sono ben attivi anche in Germ. phaen. 688–689 *redit armiger uncis / unguibus, ante omnis gratus tibi, Iuppiter, ales* (levata dell'Aquila simultanea al tramonto del Procione) "ritorna l'uccello armigero dagli artigli adunchi, più di tutti gli altri a te gradito, o Giove".

destinato a diventare il coppiere degli dèi, nonché il fermo immagine sul frame narrativo nel quale Ganimede viene sollevato in cielo. Dall'altro lato il fluttuare tipicamente ovidiano tra la *grauitas* epica di Giove e il risvolto erotico della vicenda⁹⁴, bene rappresentato dalla ripresa del perfetto *arsit* (in *positio princeps* in entrambi i poeti)⁹⁵, nonché il richiamo al tema della distruzione di Troia.

Non si può escludere che anche nella rappresentazione del momento di maggior tensione del *furtum* fosse implicato, accanto a tali modelli visuali, anche un tramite visivo. Teresa Mantero⁹⁶ suggerisce un'ipotetica illustrazione a supporto di materiali di ascendenza erastostenica; tuttavia, il discorso è un altro e più articolato di quanto posto dalla studiosa. Germanico, in un contesto caratterizzato da una certa attenzione all'ambito figurativo, avrebbe ravvisato nell'ipotesto virgiliano la presenza di un chiaro modello iconografico⁹⁷, sfidando così il suo lettore non solo nel riconoscimento dell'ipotesto, ma anche dell'immagine terrestre alla sua base. Non bisogna, infatti, sottovalutare, come già evidenziato, la pregnanza del contesto ekphrastico di Aen. 5, 255, a tal proposito non sarà inutile ricordare, assieme a Franco Bellandi, che "l'intervento dell'Aquila quale strumento del ratto sembra fortunata innovazione [...] sorta più probabilmente nell'ambito delle arti figurative che non in letteratura"⁹⁸.

A questo punto occorre considerare in chiusura un'ultima questione, anticipata alla nt. 72 e che riguarda la *constitutio textus* del passo. Gli interpreti⁹⁹ generalmente leggono il *telum* del v. 319 alla stregua di un riferimento al dardo scoccato da amore, facendovi gravitare sopra la proposizione relativa immediatamente seguente. La proposta di lettura è suggestiva, ma forse eccessivamente capziosa nell'inserire un elemento eccentrico rispetto al contesto, di qui la chiosa di Gregor Maurach¹⁰⁰, che ricorda il ruolo dell'*Aquila armiger*. Stanti queste osservazioni sarebbe forse più opportuno, con buona pace per il consenso dei codici, accogliere a testo la congettura *quom* di Hugo Grotius, possibile *lectio difficilior*, che bene si confà al contesto solenne del

94 Per questo punto anche Reed 2013, 202.

95 Ov. met. 156 in fine di verso; Germ. phaen. 319.

96 Mantero 1987, 114.

97 Numerosi i paralleli iconografici per la scena cfr. LIMC 4 (1988) 159 s. 167 s. s. v. Ganymedes (H. Sichtermann).

98 Enciclopedia Virgiliana 3 (1985) 634 s. v. Ganimede (F. Bellandi). La presenza in letteratura dell'aquila come agente del ratto è riscontrabile dall'età ellenistica, per esempio in Meleagro (Anth. Pal. 12, 64–65).

99 Feraco 2022, 255 s. con bibliografia.

100 Maurach 1978, 123.

brano. La proposizione temporale, connettendo la vicenda alla caduta di Troia, collocherebbe (in una chiave ovidiana) l'innamoramento di Giove per Ganimede in un passato mitico, fornendo così un'erudita precisazione cronologica al racconto del mito e contestualizzando nel tempo il catasterismo dell'Aquila¹⁰¹.

5. Conclusioni

Gli esempi qui portati mostrano, anche solo parzialmente, come l'interdipendenza tra testo e immagini si inserisca in un quadro complesso di rimandi, anche su piani di significato tra loro differenti. I passi che sono stati illustrati possono indurci a pensare che l'immaginario dei poeti astronomi non si sostanziasse soltanto di una generica consultazione di fonti iconografiche, oppure di un impiego di figure incise su un globo stellare (situazione che spesso viene invocata dagli interpreti qualora dovessero mancare palmari raffronti testuali). Il concetto di intervisualità ha quindi il pregio di descrivere la relazione strettissima, direi quasi strutturale, dei due media nei termini di un sistema di allusioni intermediali a *patterns* visuali noti e particolarmente significativi per la memoria eidetica del lettore. Un simile approccio, dunque, impedisce di cogliere i riferimenti a 'fonti iconografiche' come una palmare riproduzione di una singola e precisa opera d'arte, materialmente e concretamente individuabile.

L'*excursus* teorico-metodologico che Manilio inserisce in coda alla sua descrizione della sfera celeste è una valida introduzione per comprendere quale grado di complessità abbia raggiunto tale 'traduzione' testuale di dati visivi. Abbiamo, infatti, visto come il poeta avesse cercato di colmare il divario esistente tra la natura dei fenomeni e la loro rappresentazione artistica attraverso il ricorso alla visione interiore. Tema questo che ci riporta all'assunto teorico dal quale siamo partiti in questa discussione: il meccanismo invocato dal poeta per guidare il suo lettore nella contemplazione/lettura del cielo non può che basarsi sull'idea di una memoria visuale condivisa e su dispositivi di ricreazione delle immagini (l'*ἐνάργεια*, ad esempio).

Il caso del catasterismo di Arione, invece, ci ha potuto mostrare in che modo Ovidio, ricorrendo all'immaginario visivo dei suoi lettori, dialogasse in modo serrato con la tradizione erudita dei *Catasterismi*, ben rappresentata dal *De astronomia* di Igino. Il mito ovidiano di Arione e del Delfino è un

101 Non sarebbe nemmeno fuori luogo pensare a un richiamo al topos di catulliana memoria dell'amore che manda in rovina re e città prima potenti (cfr. C. 51).

ottimo caso di studio per comprendere come poteva operare il meccanismo intervisuale: come abbiamo avuto modo di notare, il poeta ricrea l'immagine stellare del cetaceo, avendo a mente tanto un ben preciso schema iconografico, quanto una trafila testuale che associa la celebrazione della fama del mitico cantore alla costruzione di una statua in bronzo nel luogo che più di tutti reca memoria dell'evento prodigioso.

L'esempio da Germanico, da un punto di vista differente, consente di osservare come il ricorso a ben determinati referenti visuali si possa inserire in quel progetto di aggiornamento e riscrittura del modello greco, come per altro si può notare anche in altri punti della sua traduzione¹⁰². Centrale nella costruzione del quadro della Freccia e di Ganimede il richiamo a modelli visuali, anche in vista di una originale rielaborazione dei *Phaenomena*. Il passo di Germanico non è, però, un sistema chiuso: il rimando intervisuale non coinvolge, a senso unico un testo e un'immagine, ma può innestarsi all'interno di meccanismi allusivi a più livelli di complessità. Centrale a questo riguardo il ruolo dell'ipotesto dell'*ekphrasis* virgiliana (elemento che non è stato ancora debitamente valorizzato dalla critica): il riconoscimento del modello, in un gioco erudito raffinatissimo, si completa concretamente nell'allusione a uno schema visuale ben riconosciuto.

Bibliografia

- Abry 1993: J.-H. Abry, *Manilius et Germanicus. Une énigme historique et littéraire*, REL 71, 1993, 179–202
- Argentieri 2003: L. Argentieri, *Gli epigrammi degli Antipatri* (Bari 2003)
- Barchiesi 2005: A. Barchiesi (ed.), *Ovidio, Metamorfosi, volume I, libri I–II* (Milano 2005)
- Bergmann 2023: B. Bergmann, *Seeing and Knowing in Roman Painting*, in: J. Farrell – J.F. Miller – A. Schiesaro – D. Nelis (edd.), *Ovid, Death and Transfiguration* (Leiden 2023) 174–206
- Berti 2016: E. Berti, *Ovidio, Arato e i Catasterismi. Mitologia astrale nei Fasti*, *Paideia* 72, 2016, 241–272
- Blass 1887: F. Blass, *Eudoxi ars astronomica qualis in charta Aegyptiaca superest* (Kiel 1887)
- Blom 2017: I. Blom, *Reframing Luchino Visconti. Film and Art* (Leiden 2017)
- Calzascia 2014: S. Calzascia, *Deifications and Catasterisms in Ovid's Fasti*, *GiornItFil* 66, 2014, 139–162

102 Cfr. Le Boeuffle 1975, XV–XXIV.

- Camille 1991: M. Camille, Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral, in: D. Poirion – N.F. Regalado (edd.), Contexts. Style and Values in Medieval Art and Literature, Yale French Studies, Special Issue (New Haven 1991) 151–170
- Capra – Floridi 2023: A. Capra – L. Floridi (edd.), Intervisuality, New Approaches to Greek Literature (Berlin 2023)
- Catoni 2008: M.L. Catoni, La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita (Torino 2008)
- Ciano 2019: N. Ciano, Gli "Aratea" di Cicerone. Saggio di commento ai frammenti di tradizione indiretta con approfondimenti a luoghi scelti (fr. 13 e 18) (Bari 2019)
- Cicu 1979: L. Cicu, La data dei Phaenomena di Germanico, Maia 31, 1979, 139–144
- Conca 2009: F. Conca (ed.), Antologia Palatina, volume secondo, libri VIII–XI (Torino 2009)
- Dekker 2013: E. Dekker, Illustrating the Phaenomena. Celestial Cartography in Antiquity and the Middle Ages (Oxford 2013)
- Dolan 2017: M. Dolan, Astronomical Knowledge Transmission through Illustrated Aratea Manuscripts (Berlin 2017)
- Donninelli 2023: M. Donninelli, Il Miluus di Ovidio. Una stella originale e il suo mito esiodeo, MatTestCl 90, 2023, 163–187
- Dufallo 2013: B. Dufallo, The Captor's Image. Greek Culture in Roman Ecphrasis (Oxford 2013)
- Elsner – Squire 2016: J. Elsner – M. Squire, Sight and Memory. The Visual Art of Roman Mnemonics, in: M Squire (ed.), Sight and the Ancient Senses (New York 2016) 180–204
- Fakas 2001: C. Fakas, Der hellenistische Hesiod. Arats "Phainomena" und die Tradition der antiken Lehrepik (Wiesbaden 2001)
- Fantham 1985: E. Fantham, Ovid, Germanicus and the Composition of the Fasti V, Papers of the Liverpool Latin Seminar 5, 1985, 243–281
- Feraco 2022: F. Feraco (ed.), Germanico Phaenomena (Bologna 2022)
- Floridi 2017: L. Floridi, Polifemo tra letteratura e iconografia: Luc. DMar. 1 e 2', AevumAnt 17, 2017, 245–274
- Floridi 2018a: L. Floridi, Luc. DMar. 14: Perseo e Andromeda tra iconografia e teatro (con un'appendice su DMar. 12), AevumAnt 18, 2018, 205–245
- Floridi 2018b: L. Floridi, Αὐδὴ τεχνήσσοα λίθου. Intermedialità e intervisualità nell'epigramma greco, Segno e Testo 16, 2018, 25–54
- Fratantuono – Smith 2015: L. Fratantuono – R. Smith, Virgil, Aeneid 5 (Leiden 2015)

- Gee 2000: E. Gee, *Ovid, Aratus, and Augustus. Astronomy in Ovid's "Fasti"* (Cambridge 2000)
- Ghedini – Salvo 2021: F. Ghedini – G. Salvo, *Ovidio e le stelle, Ovidio tra le stelle*, in: L. Garofalo – F. Ghedini, *Ovidio e i Fasti. Memorie dall'antico* (Venezia 2021) 143–199
- Goold 1959: G.P. Goold, *Adversaria Maniliana*, *Phoenix* 13, 1959, 93–112
- Guidetti 2020: F. Guidetti (ed.), *Leonzio Meccanico, Trattato della sfera celeste. Sulla costruzione di una sfera aratea* (Pisa 2020)
- Guidetti – Santoni 2013: F. Guidetti – A. Santoni (edd.), *Antiche stelle a Bisanzio* (Pisa 2013)
- Hardie 1985: P. Hardie, *Imago Mundi. Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, *JHS* 55, 1985, 11–31
- Hardie 2015: P. Hardie (ed.), *Ovidio, Metamorfosi, volume VI, libri XIII–XV* (Milano 2015)
- Herbert-Brown 1994: G. Herbert-Brown, *Ovid and the Fasti. An Historical Study* (Oxford 1994)
- Housman 1903: A.E. Housman (ed.), *M. Manilii Astronomicon liber primus* (London 1903)
- Hübner 1982: W. Hübner, *Die Eigenschaften der Tierkreiszeichen in der Antike* (Wiesbaden 1982)
- Hübner 2005: W. Hübner, *Die Rezeption der "Phainomena" Arats in der lateinischen Literatur*, in: M. Horster – C. Reitz (edd.), *Wissensvermittlung in dichterischer Gestalt* (Stuttgart 2005) 133–154
- Hübner 2010: W. Hübner (ed.), *Manilius, Astronomica, Buch V* (Berlin 2010)
- Huitink 2017: L. Huitink, *Enargeia, Enactivism and the Ancient Readerly Imagination*, in: M. Anderson – D. Cairns (edd.), *Distributed Cognition in Classical Antiquity* (Edinburgh 2017) 173–193
- Kidd 1997: D. Kidd (ed.), *Aratus, Phaenomena* (Cambridge 1997)
- Le Boeuffle 1975: A. Le Boeuffle (ed.), *Germanicus. Les Phénomènes d'Aratos* (Paris 1975)
- Le Boeuffle 1977: A. Le Boeuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations* (Paris 1977)
- Lewis 2014: A.M. Lewis, *In further Defense of Ovid's Astronomical Accuracy in the "Fasti"*, *AJPh* 135, 2014, 411–449
- Mantero 1987: T. Mantero, *Vertere e discorso funzionale in Germanico*, in: G. Bonamente – M.P. Segoloni (edd.), *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio nel bimillenario della nascita. Atti del convegno, Macerata–Perugia, 9–11 maggio 1986* (Roma 1987) 95–132
- Martin 1998: J. Martin (ed.), *Aratos, Phénomènes* (Paris 1998)

- Maurach 1987: G. Maurach, *Germanicus und sein Arat. Eine vergleichende Auslegung von V. 1–327 der Phaenomena* (Heidelberg 1987)
- Mirzoeff 2002: N. Mirzoeff, *The Subject of Visual Culture and Introduction to Plug-in Theory*, in: N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader* (New York 2002)
- Montanari Caldini 1993: R. Montanari Caldini, *Le costellazioni in Manilio ovvero l'imperfezione perfetta*, *AeR* 38, 1993, 18–41
- Montanari Caldini 2010: R. Montanari Caldini, *L'inno proemiale di Germanico ad Augusto*, *Paideia* 65, 2010, 9–48
- Monteventi 2020: V. Monteventi, *La poésie astrologique dans la littérature grecque et latine* (Basel 2020)
- Neuburg 1993: M. Neuburg, *Hitch Your Wagon to a Star. Manilius and his Two Addressees*, *MatTestCl* 31, 1993, 243–282
- Newlands 1995: C. Newlands, *Playing with Time. Ovid and the Fasti* (Ithaca N. Y. 1995)
- Pellacani 2014: D. Pellacani, *“Shunning her mother’s sigh”. A Note on Cicero, Aratea, fr. 31 Soubiran, Segno e Testo* 12, 2014, 19–28
- Pellacani 2015: D. Pellacani (ed.), *Cicerone, Aratea e Prognostica* (Pisa 2015)
- Pellacani 2019: D. Pellacani, *Tradurre un’“ekphrasis”. Gli “Aratea” di Cicerone*, *Res publica litterarum* 22, 2019, 124–151
- Petrides 2014: A. Petrides, *Menander, New Comedy and the Visual* (Cambridge 2014)
- Pizzone 2023: A. Pizzone, *À rebours. Intervisuality from the Middle Ages to Classical Antiquity*, in: A. Capra – L. Floridi (edd.), *Intervisuality, New Approaches to Greek Literature* (Berlin 2023) 15–32
- Possanza 2004: M. Possanza, *Translating the Heavens. Aratus, Germanicus, and the Poetics of Latin Translation* (New York 2004)
- Reed 2013: J. D. Reed (ed.), *Ovidio, Metamorfosi, volume V, libri X–XII* (Milano 2013)
- Rivero García 2018: L. Rivero García, *Book XIII of Ovid’s “Metamorphoses”. A Textual Commentary* (Berlin 2018)
- Robinson 2007: M. Robinson, *Ovid, the “Fasti” and the Stars*, *BICS* 50, 2007, 129–159
- Robinson 2011: M. Robinson, *A Commentary on Ovid’s Fasti Book 2* (Oxford 2011)
- Romano 1979: E. Romano, *Struttura degli “Astronomica” di Manilio* (Palermo 1979)
- Rossetti 2022: M. Rossetti, *Manilio e il suo catalogo delle costellazioni. “Astronomica” 1, 255–455 introduzione, testo e commento* (Milano 2022)

- Santoni 2009: A. Santoni (ed.), *Eratostene, Epitome dei Catasterismi. Origine delle costellazioni e disposizione delle stelle, introduzione, traduzione e note* (Pisa 2009)
- Santoni 2014: A. Santoni, *A Map for Aratus*, in: G. Katsiampoura (ed.), *Cosmopolitanism and Local Cultures. Religions, Ideologies, Societies. Proceedings of 5th International Conference of the European Society for the History of Science* (Athens 2014)
- Schiesaro 2014: A. Schiesaro, *Materiam superabat opus. Lucretius Metamorphosed*, *JRS* 104, 2014, 73–104
- Squire 2011: M. Squire, *The “Iliad” in a Nutshell. Visualizing Epic on the “Tabulae Iliacae”* (Oxford 2011)
- Stiles 2017: A. Stiles, *Non potes officium vatis contemnere vates. Germanicus, Ovid’s “Fasti”, and the “Aratea”*, *Mnemosyne* 70, 2017, 878–888
- Stok 1999: F. Stok (ed.), *P. Ovidio Nasone, Opere, vol. 4 Fasti e frammenti* (Torino 1999)
- Syme 1979: R. Syme, *History in Ovid* (Oxford 1979)
- Taub 2010: L. Taub, *Translating the “Phainomena” across Genre, Language and Culture*, in: A. Imhausen – T. Pommerening (edd.), *Writings of Early Scholars in the Ancient Near East, Egypt, Rome, and Greece. Translating Ancient Scientific Texts* (Berlin 2010) 119–137
- Thiele 1898: G. Thiele, *Antike Himmelsbilder* (Berlin 1898)
- Volk 2009: K. Volk, *Manilius and his Intellectual Background* (Oxford 2009)
- Volk 2012: K. Volk, *Letters in the Sky. Reading the Signs in Aratus’ Phaenomena*, *AJPh* 133, 2012, 209–240
- Volk 2013: K. Volk, *Manilius’ Cosmos of the Senses*, in: S. Butler – A. Purves Alex (edd.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (Durham 2013) 103–114
- Volk 2015: K. Volk, *The World of the Latin Aratea*, in: T. Fuhrer – M. Erler (edd.), *Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique / Cosmologies and Cosmogonies in Ancient Literature* (Vandoeuvres 2015) 253–283
- Zanetto 2018: G. Zanetto, *Intertextuality and Intervisuality in Heliodorus*, *Prometheus* 7, 2018, 209–222