

GIAMPIERO SCAFOGLIO / NAPOLI

## La *retractatio* della poesia epica nella Mosella di Ausonio

La Mosella di Ausonio è un poemetto descrittivo-encomiastico, di poco meno che 500 esametri, che tesse le lodi del fiume e celebra le sue molte qualità, non senza ricorrere a temi topici e schemi retorici.<sup>1</sup> L'autore tratteggia un quadro sfaccettato del paesaggio (l'atmosfera tranquilla e armoniosa, le colline verdi di vigne, le belle ville gentilizie) e descrive anche alcune scene di vita (la pesca; il lavoro agreste; le gare tra barche; i giochi segreti di Satiri e Ninfe nella solitudine della canicola); infine elogia la popolazione della regione per le virtù politiche e civili, e per le illustri personalità donate all'impero.<sup>2</sup> A un'impressione superficiale, l'opera appare del tutto estranea

---

<sup>1</sup> Per il testo cf. le edizioni degli *Opuscula* curate da C. Schenkl, Berolini 1883, 82–97; R. Peiper, Lipsiae 1886, 118–141; A. Pastorino, Torino 1971, 502–537, con traduzione italiana; S. Prete, Lipsiae 1978, 170–192; R. H. P. Green, Oxford 1991, 115–130, con un essenziale commento, 456–514: il testo è ristampato nell'edizione oxoniense (1999, 126–143), cui mi sono attenuto nelle citazioni. Si vedano anche le edizioni commentate della Mosella, a cura di C. Hosius, Marburg 1894; W. John, Trier 1932; A. Marsili, Torino 1957; Ch.-M. Ternes, Paris 1972.

<sup>2</sup> Sul significato del poemetto gli studiosi non sono concordi. Ch.-M. Ternes, *Pay-sage réel et coulisse idyllique dans la Moselle d'Ausone*, REL 48 (1970), 376–397, pensa a uno scopo politico-propagandistico; così pure E. J. Kenney, *The Mosella of Ausonius*, G&R 31 (1984), 190–202. Originale e fascinosa la lettura di M. Roberts, *The Mosella of Ausonius. An Interpretation*, TAPhA 114 (1984), 343–353 (ora in *Ausonius*, hg. von M. J. Lossau, Darmstadt 1991, 250–264), secondo cui il fiume funge da frontiera, in senso sia verticale (tra dominio umano e spazio sommerso) sia orizzontale (tra l'impero romano e il mondo germanico). La triplice natura dell'opera (epidittica, politica, personale) è messa in evidenza da R. Martin, *La «Moselle» d'Ausone est-elle un poème politique?*, REL 63 (1985), 237–253. Il conflitto tra uomo e natura è considerato il nucleo centrale da C. Newlands, *Naturae mirabor opus: Ausonius' Challenge to Statius in the Mosella*, TAPhA 118 (1988), 403–419; e da R. H. P. Green, *Man and Nature in Ausonius' Moselle*, ICS 14 (1989), 303–315. S. Schröder, *Das Lob des Flusses als strukturierendes Moment im Moselgedicht des Ausonius*, RhM 141 (1998), 45–91, appiattisce il poemetto su un encomio retorico, privo di spessore. L'impegno ideologico di Ausonio, in rapporto ora coerente ora dialettico con i programmi im-

al genere epico, da cui prende le distanze nell'argomento come nel linguaggio. Tuttavia un'analisi attenta rivela non pochi elementi contenutistici ed espressivi comuni con la poesia epica, sottoposta a un'imitazione dissimulata. Mi accingo dunque a reperire e discutere questi elementi, per spiegarne poi il valore nel contesto del poemetto.

Le parti della Mosella legate più strettamente alla poesia epica per la struttura e per l'origine sono i cataloghi dei pesci e dei fiumi, che costituiscono i corrispettivi dei cataloghi dei guerrieri, presenti in tutti i poemi greci e latini (dall'Iliade all'Eneide, ai Punica di Silio Italico), deputati a disporre in una successione ordinata (con apposite formule e variazioni) i personaggi e gli eserciti, anche allo scopo di onorare le antiche famiglie nobiliari, nominando i mitici capostipiti. I cataloghi ausoniani assolvono un duplice scopo, ecfrastico-elencativo ed encomiastico: sviscerare due aspetti attinenti alla Mosella ed evidenziarne le qualità (nell'ottica estetica e utilitaristica, per quanto riguarda i pesci; in termini di orgoglio e prestigio, per i fiumi tributari).

Il catalogo dei pesci (75–149) manifesta una chiara, marcata impronta epica non soltanto nell'impostazione enumerativa, ma anche nella connotazione stilistica e nell'intertestualità. Il contrasto stridente tra la forma espressiva, alquanto pomposa ed enfatica, e la materia, tutt'altro che eroica (i guerrieri sono sostituiti dai pesci), suscita un'impressione di sottile ironia. Le squisite notazioni cromatiche sono accompagnate da informazioni culinarie e cadute di tensione, che rendono più variegato e composito l'impasto d'insieme, più complesso ed enigmatico il rapporto col genere epico.<sup>3</sup> Non meraviglia neppure la presenza di stilemi comuni con la rassegna virgiliana delle viti (Georg. 2, 89–108), che a sua volta è un'originale variazione del catalogo epico.<sup>4</sup>

Il catalogo ausoniano, non diversamente dai modelli (Il. 2, 484–493; Aen. 7, 641–646; etc.), muove da un'invocazione alla divinità (77–84). Il poeta però non si rivolge alla Musa, come per tradizione, bensì a una

---

periali, è rivendicato nel mio contributo: Ausonio poeta della pace. Un'interpretazione della Mosella, REA 105, 2003 (di prossima pubblicazione).

<sup>3</sup> Il polimorfismo stilistico del catalogo dei pesci è segnalato da J. Fontaine, *Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IVe siècle: Ausone, Ambroise, Ammien*, in: *Christianisme et formes littéraires de l'antiquité tardive en Occident*, Genève 1977, 438–445. Cf. l'esame condotto nel mio studio: *Intertestualità e contaminazione dei generi letterari nella Mosella di Ausonio*, AC 68 (1999), 267–274.

<sup>4</sup> L'imitazione di questo brano delle Georgiche nel catalogo dei pesci è rilevata nell'appendice aggiunta alla ristampa di W. Görler, *Vergilizitate in Ausonius' Mosella*, nel vol. cit. curato da M. J. Lossau, 175.

Naiade, più affine e proporzionata alla materia (82–84), già sostituita alla più nobile dea da Stazio (Silu. 1, 5, 1–8; 2, 3, 6/7; una variante a 3, 2, 13–14, dove è invocata una Nereide). Nettuno è chiamato in causa con una sonante perifrasi, riferita alla leggenda teogonica (80/81: *ille ... cui cura secundae / sortis et aequeorei cessit tutela tridentis*): Ausonio si ispira a Lucano (Phars. 4, 110/111), oltre che a Stazio (Silu. 3, 2, 14), per elevare il tono, sminuito simultaneamente dall'opzione riduttiva per la Naiade. Ha inizio così un andamento altalenante tra impennate enfatiche e brusche cadute, a mo' di contrappunto, che poi prosegue per tutto il catalogo.

Ausonio passa in rassegna le diverse specie di pesci, ne dipinge i colori svariati e vivaci, ne segue i movimenti agili e veloci, accenna alle loro qualità gastronomiche; il tutto in uno stile sostenuto, puntellato con apostrofi, preterizioni, domande retoriche, esclamazioni, allitterazioni, omofonie. I pesci sono indicati con perifrasi pretenziose, che appartengono al linguaggio militare e assumono perciò un significato metaforico, paragonando i branchi marini a eserciti e manipoli armati: *numerosae stirpis alumnos* (79); *squamigeri gregis ... choros* (83; cf. Manilio, 5, 659/660: *natos / squamigeri gregis*; con l'aggettivo composto in *-ger*, di conio epico); *fluitantes ... cateruas* (84; dal *Bellum ciuile* di Petronio, 124, 281); *flumineas ... cohortes* (131); *caerula turba natantum* (141); *lubrica ... agmina multiplicisque ... cateruas* (150/151).

In due passi si riscontra un'imitazione quasi puntuale di versi virgiliani, con un accostamento analogico tra i pesci della Mosella e i guerrieri dell'Eneide (non senza una sfumatura di parodia, che però non va sopravvalutata):<sup>5</sup>

- Mos. 97/98: *nec te puniceo rutilantem uiscere, salmo, / transierim* ~ Aen. 10, 185/186: *non ego te, Ligurum ductor fortissime bello, / transierim* (cf. Georg. 2, 102/103: *non ego te, dis et mensis accepta secundis, / transierim, Rhodia*);
- Mos. 115: *nec te, delicias mensarum, perca, silebo* ~ Aen. 10, 793: *non equidem nec te, iuuenis memorande, silebo*.

In un altro brano, nonostante la differenza lessicale, si riconosce la stessa costruzione retorica di un distico virgiliano, e una particolare somiglianza di immagini: Mos. 141/142: *te uirides ripae, te caerula turba natantum, / te liquidae mirantur aquae* ~ Aen. 7, 759/760: *te nemus Angitiae, uitrea te Fucinus unda, / te liquidi fleuere lacus*.

<sup>5</sup> H. De La Ville De Mirmont, *De Ausonii Mosella*, Parisiis 1892, 86–95, individua l'imitazione dell'epos virgiliano nel catalogo dei pesci, ma interpreta quest'ultimo in modo troppo rigido e univoco, come una parodia dell'Eneide.

Il catalogo culmina in una similitudine di carattere intensivo-patetico, secondo l'uso virgiliano (non di tipo esornativo e ritardante, al modo omerico): ai vv. 144–147, il *silurus* è paragonato a una balena oceanica, che sconvolge il mare con la sua mole imponente; non a caso, ai vv. 146/147 è riprodotta una sequenza virgiliana: *magnaue surgunt / aequora* (Aen. 3, 196/197). La rappresentazione è ridimensionata al v. 148, dall'ossimoro *mitis balaena*, che attenua l'iperbole e stempera l'enfasi.

Tuttavia il catalogo dei pesci ha uno stile troppo multiforme per essere ritenuto tout court un elemento epico o per essere interpretato prettamente in chiave parodica. Vi è ancora l'informazione gastronomica, che si collega in qualche modo al costume sociale e al bon ton. Vi è l'esigenza di illustrare e celebrare un aspetto connaturato al fiume, un suo generoso dono. Un modello, per la vena epico-parodica e per la finalità didascalico-culinaria, può essere individuato negli Hedyphagica di Ennio, dei quali Ausonio ha certamente conosciuto almeno un frammento.<sup>6</sup>

Il catalogo degli affluenti (349–380) ha uno stile sostenuto, ma più uniforme e coerente: la connotazione epica è assai meno marcata, per la breve estensione (poco più di trenta versi),<sup>7</sup> per la mancanza di un'invocazione proemiale e per l'esposizione condotta interamente in seconda persona (349–352).<sup>8</sup> Questa sezione si basa su una struttura innologica, che consiste in un'articolata apostrofe alla Mosella (identificata con la divinità dedicataria) e in una rassegna dei fiumi che le rendono omaggio (semi-personificati, equiparati ai seguaci della dea).<sup>9</sup> L'influenza dell'epopea si esplica nella presentazione individualizzata degli affluenti, ciascuno con un profilo peculiare e con caratteristiche proprie, tutti diversi tra loro, secondo la tecnica

<sup>6</sup> Penso all'unico frammento a noi pervenuto (34–44 Vahlen<sup>2</sup>), tramandato da Apuleio, Apol. 39. Infatti nel catalogo ausoniano vi è una reminiscenza lessicale e ritmica, più o meno consapevole, di un verso enniano: Mos. 170, *spumarum indicis caperis, mustela, natantum* ~ Hedyph. 34, *omnibus ut Clipea praestat mustela marina* (si osservi la collocazione del termine *mustela* nella stessa sede e l'uguale composizione sillabica della clausola).

<sup>7</sup> La lacuna tra i vv. 379 e 380, supposta dall'Accursio e accolta dai principali editori (Schenkl, Peiper, Green), secondo me non sussiste (cf. i commenti di John e Marsili ad loc. e il testo stampato dal Prete); se invece è reale, essa comunque non deve essere più estesa di uno o due versi.

<sup>8</sup> Tuttavia La Ville De Mirmont, (n. 5), 95–97, non esita a includere il catalogo degli affluenti tra le parti 'epiche' della Mosella: «epicam forma, si minus argumento, esse hanc recensionem fluuiorum ... nemo non fateatur».

<sup>9</sup> La struttura innologica diventa più evidente ai vv. 381–388, con l'apostrofe introdotta dal saluto (*salue, magne parens frugumque uirumque, Mosella*) e con la rassegna degli «onori», scandita dalla triplice anafora del pronome personale *te*. L'apoteosi della Mosella però si realizza successivamente, nella chiusa dell'opera (469ss.).

di variazione applicata generalmente ai cataloghi dei guerrieri.<sup>10</sup> Il colorito epico emerge chiaramente anche a livello stilistico, ai vv. 367–369:

*naviger undisona dudum me mole Sarauus  
tota ueste uocat, longum qui distulit amnem,  
fessa sub Augustis ut uolueret ostia muris.*

Il v. 367 è racchiuso nell'iperbato *naviger ... Sarauus*, che proietta in clausola il nome del fiume e lo mette così in primo piano. La concentrazione delle figure di suono (le assonanze dentali e nasali; l'allitterazione *ueste uocat*, preparata dalla ricorrenza delle spiranti, *naviger ... Sarauus*, e ripresa a distanza dal verbo *uolueret*; il vocalismo in *u*, quattro volte in tempo forte, due delle quali in cesura), in funzione intensivo-patetica, sottolinea l'idea immaginosa (il fiume che «chiama» il poeta, attira la sua attenzione, per essere incluso nel canto) e la menzione delle mura imperiali. Gli aggettivi *naviger* e *undisona* sono epiteti fissi, di sapore epico; mentre il sostantivo *mole* è usato già da Virgilio per il mare in tempesta (Aen. 1, 134; 5, 790). L'espressione *tota ueste uocat* deriva dall'immagine del Nilo, addolorato per la sconfitta egizia ad Azio e pronto ad accogliere i superstiti nel proprio «grembo ceruleo», come appare sullo scudo di Enea (Aen. 8, 711–713):

*contra autem magno maerentem corpore Nilum  
pandentemque sinus et tota ueste uocantem  
caeruleum in gremium latebrosaque flumina uictos.*

Il sintagma ausoniano ricalca l'emistichio virgiliano *tota ueste uocantem*, ritenendo il lessico, rielaborando però la formulazione sintagmatica, cambiando cioè l'architettura grammaticale e la sede metrica. Virgilio non realizza una compiuta personificazione: attribuisce al Nilo un sentimento e un atteggiamento umano, ma un «ventre ceruleo» e «correnti segrete», in cui accogliere il popolo sconfitto; la personificazione presenta un margine di ambiguità, nella misura in cui conserva la dimensione spaziale propria della morfologia fluviale. Ausonio riprende ed esaspera questo espediente, lasciando costantemente indefinita e oscillante la condizione del *Sarauus* e degli altri affluenti, ai quali conferisce una personalità umana (con desideri e slanci sentimentali), ma una forma esteriore fluviale (con onde e correnti; non senza qualche particolare realistico, come i mulini e le segherie lungo le rive dell'*Erubris*).

<sup>10</sup> Una tale individualizzazione dei seguaci omaggianti è del tutto estranea ai modi e ai fini dell'inno, concentrato sulla divinità dedicataria o sulla comunicazione biunivoca, espressamente contrattuale, tra il poeta e il dio.

Alla fine della rassegna sono ricordati genericamente i molti altri fiumi, portati al numero iperbolico di mille, desiderosi di congiungersi con la Mosella, come per un impulso interiore, quasi un moto d'amore (372/373):

*mille alii, prout quemque suos magis impetus urget,  
esse tui cupiunt.*

Il modello più vicino nel concetto è il quadro ovidiano dei fiumi (anche qui 'sospesi' tra la personificazione e la rappresentazione realistica), che si recano dal Peneo, senza sapere se felicitarsi o condolarsi per la sorte di sua figlia Dafne (Met. 1, 581/582):

*moxque amnes alii, qui, qua tulit impetus illos,  
in mare deducunt fessas erroribus undas.*

Questo modello è contaminato da Ausonio con Lucano (Phars. 1, 491/492), che narra il panico sollevato a Roma dall'arrivo imminente di Cesare, allo scoppio della guerra civile: *quo quemque fugae tulit impetus, urget / praecipitem populum*. Il Burdigalense parla di fiumi, come Ovidio; da Lucano prende la clausola *impetus urget*, mutandone la costruzione sintattica: il sostantivo *impetus*, che negli *auctores* regge il verbo *tulit*, diventa il soggetto del contiguo *urget*, formando una *iunctura* inusitata. Il Sulmonese usa il termine *impetus* per la forza meccanica delle acque correnti al mare; Ausonio a sua volta lo interpreta in modo simile a Lucano, come un impulso emotivo, precisato nella proposizione principale: *mille alii ... esse tui cupiunt*. Nel brano della Mosella, il modello lucaneo si sovrappone a quello ovidiano, e lo corregge sul piano formale e semantico. Lo slancio degli affluenti è elevato a un rango più alto, direi quasi eroico, dall'implicito paragone col panico collettivo descritto nella Pharsalia.

La tonalità epica, evocata dagli intertesti, dai termini specialistici e dai risvolti stilistici, trova una giustificazione alla fine della rassegna (374–377):

*... quod si tibi, dia Mosella,  
Smyrna suum uatem uel Mantua clara dedisset,  
cederet Iliacis Simois memoratus in oris  
nec praeferre suos auderet Thybris honores.*

La Mosella è messa sullo stesso piano del Simoenta e del Tevere, i fiumi resi famosi dall'epopea, rispettivamente omerica e virgiliana; gli insigni poeti sono richiamati dai nomi delle città patrie, Smirne e Mantova. Come può il piccolo fiume gallico reggere il confronto? Perché mai le sue acque diafane sono accostate a quelle rosse di sangue, che scorrono negli scenari

di guerre epocali? La Mosella, se non le fosse mancato un degno cantore, non sarebbe stata meno famosa dei grandi fiumi epici – dice Ausonio; essa merita una gloria non inferiore al Simoenta e al Tevere, ma una gloria concepita in maniera diversa.

I due cataloghi della Mosella hanno quindi un rapporto tutt'altro che semplice e chiaro col genere epico, con cui si riscontra un legame genetico e strutturale. Questo discorso si può estendere ad altre sezioni del poemetto, o meglio, al poemetto nel suo insieme. È interessante a riguardo la descrizione dei giochi nautici (200–207):

*haec quoque quam dulces celebrant spectacula pompas,  
remipedes medio certant cum flumine lembi  
et uarios ineunt flexus uiridesque per oras  
stringunt attonsis pubentia germina pratis!  
puppibus et proris alacres gestire magistros  
impubemque manum super amnica terga uagantem  
dum spectat...*

*... transire diem, sua seria ludo  
posthabet; excludit ueteres noua gratia curas.*

L'interpretazione della scena è controversa, anche a causa della lacuna al v. 206.<sup>11</sup> Si è pensato a una festa ufficiale, come i ludi Actienses o i Neptunalia (John, Pastorino); a una naumachia (Ternes); o al normale transito delle imbarcazioni sul fiume (Green). L'immagine delle barche, che «descrivono varie curve» e rasentano le rive, è adatta a un'esperienza ludica più che alla regolare navigazione di ogni giorno, ed è avvolta in un'atmosfera leggera, disimpegnata, verosimilmente aliena da circostanze ufficiali; in questo spirito la scena è vissuta dai protagonisti (*alacres*); allo stesso modo appare a un imprecisato spettatore (*sua seria ludo / posthabet*). Il verbo *certant* evidenzia un carattere agonico; non è chiaro però se si tratta di una vera gara, con regole e premi, o di un'esibizione estemporanea, ravvivata dalla reciproca rivalità. Per analogia con la similitudine seguente, che descrive

<sup>11</sup> Il passo è lacunoso o gravemente corrotto, poiché manca di un senso compiuto e non si lascia emendare con facilità: i verbi *spectat* e *posthabet* sono privi di soggetto; non è chiaro se l'infinito *transire* abbia valore storico o faccia parte di una proposizione oggettiva. Nessuna delle soluzioni avanzate è soddisfacente (un sintetico resoconto nel commento del Green, 486/487); perciò gli editori (Schenkl, Peiper, Green) ipotizzano vi sia una lacuna, comprendente il soggetto dei due verbi: probabilmente un contadino, che lavora nella vigna e si distrae a guardare le barche. Cf. il mio contributo: La Mosella di Ausonio: tradizione manoscritta e revisione critico-esegetica, Vichiana 4 (2002), 211–238, nel quale cerco di ripristinare il passo e di renderlo leggibile con un emendamento (segnatamente 231–234).

una simulazione bellica in una cornice mitologica (208–221), si potrebbe pensare a una naumachia ludica, ovviamente non violenta; ma la corrispondenza tra la scena e la similitudine non va sopravvalutata: il *secundum comparationis* può godere di una spiccata autonomia, come nel caso della *uirguncula* ai vv. 230–239. A mio avviso, Ausonio rappresenta un gioco nautico, improvvisato dai barcaioli nel tempo libero, eppure non privo di mordente agonico: le barche scivolano sul fiume, disegnando varie curve, incrociandosi e gareggiando in colorite acrobazie, sfiorando di tanto in tanto le rive, sotto lo sguardo ammirato di un contadino, distolto dal lavoro e allietato dal piacevole spettacolo.

L'idea viene dal genere epico, nella cui gamma tematica rientrano pure i giochi funebri. In particolare Ausonio può essersi ispirato al libro V dell'Eneide, che narra la commemorazione di Anchise, celebrata dai Troiani in Sicilia; tra le diverse gare, due sono più o meno simili alla scena descritta nella Mosella: la regata (104ss.), per la sua stessa natura di competizione nautica; e il *lusus Troiae* (una parata di giovinetti a cavallo, 553ss.), per l'età immatura dei personaggi e per la performance dinamica e armoniosa. Ausonio ha contaminato le due opzioni: ha trasformato la regata in una sorta di parata nautica, una danza di barche (non scevra di agonismo e virtuosismo), una versione fluviale del *lusus Troiae*; ai *delecti uiri* della gara marina, ha sostituito i *petulantes ephebi*, coetanei dei *pueri honesti* guidati da Ascanio.<sup>12</sup> Alla cavalcata dei giovinetti troiani rimanda il v. 202 della Mosella, che ricalca la composizione metrica e sillabica, la forma sintattica e in parte lessicale di Aen. 5, 583: *inde alios ineunt cursus aliosque recursus*. La diversità oggettiva della scena (un'esibizione nautica vs una parata a cavallo) non preclude una significativa convergenza semantica (*uarios ineunt flexus* ~ *alios ineunt cursus aliosque recursus*). Né questo è l'unico intertesto legato al poema virgiliano: i giovani barcaioli sono definiti *impubes manus* al v. 205, allo stesso modo dei bambini intenti al gioco della trottola ad Aen. 7, 382: *impubesque manus mirata uolubile buxum*. L'emistichio ausoniano, *impubemque manum*, coincide (meno che dal punto di vista sintattico) con quello virgiliano, *impubesque manus*. I giochi sul fiume sono accostati per leggerezza e ilarità, oltre che per la giovane età dei protagonisti, a un passatempo adolescenziale. Ma il verso virgiliano si trova in una similitudine (Aen. 7, 378–384) appartenente a un contesto tutt'altro che disimpegnato:

<sup>12</sup> La scena nautica ausoniana è quindi una creazione fantastica e letteraria, non diversamente dai giochi segreti di Satiri e Ninfe descritti poco prima (169ss.); oppure è la libera, estrosa trasfigurazione (comunque mediata dall'Eneide) di una situazione realmente ricorrente sulla Mosella o avvenuta almeno una volta sotto gli occhi di Ausonio (nella finzione poetica, egli è sostituito dallo spettatore, che si intravede nella lacuna).

Amata, sconvolta dalla pazzia suscitata in lei da Alletto, è paragonata a una trottola, che volteggia vertiginosamente sotto gli sguardi dei bambini pieni di stupore: una tranche di vita quotidiana è piegata a esprimere una situazione estrema. Ausonio restituisce l'espressione alla dimensione ludica, risolvendo l'aporia intrinseca nella similitudine virgiliana.

Dunque, il Burdigalense riprende il tema ludico-agonico proprio dell'epos, ma lo sviluppa in una descrizione sintetica e generica, realizzando una semplificazione e minimizzazione, mediante la tecnica allusiva.<sup>13</sup> In questa prospettiva si inquadra pure la similitudine successiva (208–221):

*tales Cumano despectat in aequore ludos  
Liber, sulphurei cum per iuga consita Gauri  
perque uaporiferi graditur uineta Veseui,  
cum Venus Actiacis Augusti laeta triumphis  
ludere lasciuos fera proelia iussit Amores  
qualia Niliacae classes Latiaeque triremes  
subter Apollineae gesserunt Leucados arces,  
aut Pompeiani Mylasena pericula belli  
Euboicae referunt per Auerna sonantia cumbae;  
innocuos ratiumpulsus pugnasque iocantes  
naumachiae, Siculo qualis spectata Peloro,  
caeruleus uiridi reparat sub imagine pontus.  
non aliam speciem petulantibus addit ephebis  
pubertasque amnisque et picti rostra phaseli.*

Lo spettacolo dei giochi fluviali è confrontato con un singolare 'mimo' recitato dagli Amorini (la simulazione delle battaglie navali di Leucade e del Peloro) per volontà di Venere, felice della vittoria di Augusto ad Azio. L'idea della finta naumachia è tratta da Orazio (Ep. 1, 18, 61–64), che racconta come l'amico Lollio si diverta a inscenare *per pueros* la battaglia di Azio nel laghetto del podere paterno. Anche qui Ausonio ha un atteggiamento ambiguo nei confronti del genere epico: ad esso appartiene tanto la similitudine come microstruttura funzionale, quanto la materia bellica, rivisitata però in chiave edonistica, con l'espedito della simulazione.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> A parte le allusioni or ora analizzate, se ne segnala un'altra, orientata nella stessa direzione, ma di matrice non epica: il sintagma *sua seria ludo / posthabet* (206/207) riprende il verso virgiliano *posthabui tamen illorum mea seria ludo* (Buc. 7, 17), sostituendo la prima con la terza persona, lasciando immutato l'ossimoro *seria ludo* in clausola, spostando il verbo *posthabet* in enjambement. Il significato dell'intertesto è comprensibile: oltre e più che la regata dell'Eneide, il termine di paragone dei giochi sulla Mosella è la gara di canto tra pastori, ricorrente nelle Bucoliche.

<sup>14</sup> La sostituzione di Cupido con molteplici Amorini, caratterizzati da lascivia e il-

L'influenza epica si esercita più sottilmente, ancorché in modo non marginale o irrilevante, nella sezione sulle ville (283–387), dove Ausonio descrive l'armoniosa integrazione dell'architettura umana nella valle della Mosella. Il rapporto dell'uomo con l'ambiente naturale non è semplice o indolore; al contrario, esso implica sempre un conflitto, che approda a un superiore, non statico equilibrio. La felicità delle ville dipende dalla loro posizione, concepita come una conquista strappata alla natura e ad essa poi restituita, per ripristinare e accrescere la bellezza della regione.<sup>15</sup> L'influenza epica, estranea alla struttura e alla materia di questa sezione, si dispiega prettamente a livello linguistico, cioè nel lessico e nel suo campo semantico: essa si rivela operante nella panoramica introduttiva e nella descrizione delle ville (283–286. 321–334):

*talia despectant longo per caerula tractu  
pendentes saxi instanti culmine uillae,  
quas medius dirimit sinuosis flexibus errans  
amnis, et alternas comunt praetoria ripas.*

...

*haec est natura sublimis in aggere saxi,  
haec procurrentis fundata crepidine ripae,  
haec refugit captumque sinu sibi uindicat amnem.  
illa tenens collem, qui plurimus imminet amni,  
usurpat faciles per culta, per aspera uisus,  
utque suis fruitur diues speculatio terris;  
illa etiam riguis humili pede condita pratis  
compensat celsi bona naturalia montis  
sublimique minans irrumpit in aethera tecto,  
ostentans altam, Pharos ut Memphitica, turrim.  
huic proprium clausos consaepto gurgite pisces*

---

rità, risale alla cultura alessandrina e, per quanto ne sappiamo, è introdotta nella poesia latina da Catullo: Ausonio guarda alla temperie ellenistica e neoterica, per accentuare l'impronta edonistica della naumachia, straniata dalla sua origine e dalla sua natura epica.

<sup>15</sup> La descrizione delle ville è analizzata da diversi studiosi, con esiti non concordi: per il Kenney, la sottomissione della natura all'architettura rispecchia la supremazia romana nella regione gallica; il Roberts considera l'edilizia umana come una profanazione, che si ritorce sui suoi stessi autori, spossati dalle terme e costretti a rigenerarsi nelle fresche acque del fiume; anche la Newlands interpreta l'architettura come un'aggressione, stigmatizzata da Ausonio, che prende le difese della natura. Sta a sé D. Stutzinger, ... ambiguis fruitur ueri falsique figuris: maritime Landschaften in der spätantiken Kunst, JAC 30 (1987), 99–117, che inquadra l'ecfrasis ausoniana nell'estetica tardoantica del 'paesaggio con villa', fondata sull'idea della villa come microcosmo, «Welt im Kleinen», che riproduce in piccolo la gerarchia imperiale.

*apricas scopulorum inter captare nouales;  
haec summis innixa iugis labentia subter  
flumina despectu iam caligante tuetur.*

La terminologia adoperata nella descrizione denota l'animazione delle ville, alle quali sono attribuite azioni intenzionali, come se avessero conquistato consapevolmente le rispettive posizioni. Il lessico rientra nel gergo militare; perciò si collega idealmente al tema bellico, proprio dell'epos. Ciò si può constatare con chiarezza al v. 323, in cui sembra profilarsi un'azione di guerra, imperniata sui tre verbi: *haec refugit captum que sinu sibi uindicat amnem*. La villa «fugge indietro», «si ritira», nel senso che sorge in un'insenatura; «rivendica a sé» il fiume, lo accoglie e lo circonda nella baia, quasi fosse «prigioniero». L'uso di questo gergo è perspicuo anche al v. 329, secondo cui una villa «irrompe minacciosa» nel cielo col tetto, come un soldato o un esercito si slancia sul nemico: *sublimique minans irrupit in aethera tecto*. In generale la descrizione adombra una metafora militare, basata su una serie di verbi indicanti azioni autonome e coscienti, con accezioni o sfumature di aggressività, che appartengono al linguaggio bellico-strategico e ricorrono frequentemente, non meno che appropriatamente, nell'epos.<sup>16</sup>

Di conseguenza, le ville sembrano in conflitto col paesaggio naturale, nel quale conquistano ciascuna una posizione peculiare, in qualche modo privilegiata. Tuttavia le immagini delle singole costruzioni non vanno considerate isolatamente: esse sono le diverse sfaccettature di un quadro

<sup>16</sup> Ecco i verbi: *insto* (284): qui, «mi ergo»; più spesso, «assalgo», «incalzo» (cf. Aen. 1,468, *instaret curru cristatus Achilles*; 2,491, *instat ui patria Pyrrhus*); *dirimo* (285): «separo», in relazione a contendenti o combattenti (cf. Aen. 12,79, *nostro dirimamus sanguine bellum*; Lucano, Phars. 1,104, *arma ducum dirimens ... Crassus*); *procurro* (322): in questo caso, «mi protendo»; generalmente, «mi slancio», «accorro» (cf. Aen. 9,69, *procurrere longius audent*, scil. *collecti Troes*; 12,266/267, *aduersos telum contorsit in hostis / procurrens*, il cui soggetto è Tolumnio); *teneo* (324): «posiedo», «occupo»; anche nel senso specifico di «presidio», «tengo sotto controllo armato» (cf. Aen. 2,505, *tenent Danai, qua deficit ignis*; 802/803, *Danaique obsessa tenebant / limina portarum*); *immineo* (324): in questo contesto, «sovrasto», «incombo»; di solito, «minaccio», «incalzo» (cf. Aen. 10,26, *muris iterum imminet hostis*; Lucano, Phars. 1,666, *imminet armorum rabies*); *claudio* (331): «chiudo», «circondo», nonché «cingo d'assedio» (cf. Lucano, Phars. 1,515, *clauditur externis miles Romanus in oris*; 3,342/343, *si claudere muros / obsidione paras*); *tueor* (334): «fisso con lo sguardo», «contemplo»; spesso però «sorveglio», «difendo» (cf. Aen. 1,564, *late finis custode tueri*; 12,34/35, *uix urbe tuemur / spes Italas*). A questi verbi si aggiungono altri, concorrenti all'animazione e alla connotazione bellica delle ville, benché infrequenti nelle opere epiche: *usurpo* (325): qui «godo»; nel gergo storiografico: «mi approprio», «rivendico»; *consaepio* (331): «circondo»; *capto* (332): «catturo».

d'insieme felice e ameno. La rivalità tra natura e architettura umana non si conclude come una guerra, con una vittoria e una sconfitta; ma con una ricomposizione vantaggiosa per entrambe le parti: una compenetrazione reciproca, feconda di bellezza.<sup>17</sup>

La descrizione dei bagni (338–340) è modellata su Stazio (Silu. 1, 3, 43–49); rispetto a cui Ausonio accentua gli aspetti violenti e disforici: l'esuberanza del fuoco e del vapore bollente. Non a torto, il brano è stato paragonato per la forma espressiva (incentrata su fiamme ed esalazioni, fumo e calore) alle rappresentazioni lucreziane e virgiliane dell'Etna (De rer. nat. 6, 639–679; Aen. 3, 570–572).<sup>18</sup> Lo stile elevato e vibrante, non commisurato all'argomento, si avvicina allo statuto epico; cui rimanda anche l'espedito metonimico (l'epiteto divino *Mulciber* per indicare il fuoco).<sup>19</sup>

La sezione sulle ville si conclude con un confronto con Baia (345–348), cui la valle della Mosella è accostata per la bellezza (*tantus cultusque nitorque / allicit*), non per il costume lussuoso e mondano (*nullum parit oblectatio luxum*). Non si tratta propriamente di una similitudine; né tale si può definire il paragone (svolto peraltro in termini di contrasto) tra la Mosella e l'Ellesponto (287–297): esso deriva da Stazio (Silu. 1, 3, 27–31), di cui conserva il carattere lirico. Nella Mosella vi sono però alcune similitudini di tipo epico, che hanno uno sviluppo ampio e articolato, tendenzialmente autonomo, incorniciato da particelle correlative (*qualis... talis; ut... sic*; e simili). Una di queste è stata già segnalata, al termine del catalogo dei pesci (144–149: il siluro è paragonato a una balena). Un'altra, di argomento ibridamente epico-ludico (208–221: le naumachie simulate dagli Amorini), è stata discussa poc'anzi, in relazione ai giochi fluviali. Ma ve ne sono ancora alcune, sulle quali occorre soffermarsi.

Ai vv. 68–74 i sassolini variopinti, luccicanti nelle acque cristalline, ora visibili ora nascosti tra l'erba e la sabbia, sono paragonati alle perle calidonie, che adornano i mari britannici:

*nota Caledoniis talis pictura Britannis,  
cum uirides algas et rubra corallia nudat*

<sup>17</sup> Non posso quindi condividere le conclusioni di Roberts e Newlands, dai quali ho tratto lo stimolo ad approfondire il rapporto tra *ars* e *natura*; ai due studiosi sono debitoro altresì di preziosi spunti, nell'analisi del linguaggio militare del brano.

<sup>18</sup> Cf. C. Newlands, (n. 2), specialmente la nota 33.

<sup>19</sup> Il nome *Vulcanus* è usato come sinonimo del fuoco da Virgilio (Aen. 2, 311; 5, 662; 7, 77; 9, 76; 10, 408), ma già da Ennio (Ann. 509 Skutsch). L'epiteto *Mulciber*, spesso sostituito al nome del dio nell'epos imperiale da Ovidio in poi, ricorre in funzione metonimica in Stazio (Theb. 6, 234) e in Silio Italico (12, 141; 14, 450; 566; 17, 102).

*aestus et albentes, concharum germina, bacas,  
delicias hominum, locupletibus atque sub undis  
assimulant nostros imitata monilia cultus;  
haud aliter placidae subter uada laeta Mosellae  
detegit admixtos non concolor herba lapillos.*

Un'immagine preziosa ed esotica, che esprime una qualità estetica della Mosella, ma gode pure di una notevole autonomia, alimentata da una fine e compiaciuta attitudine descrittiva: per il paragone sarebbe bastato soltanto il primo verso, o poco più. Il v. 68 ricalca nella composizione metrica e sillabica, e in parte nel lessico (per il sostantivo e l'aggettivo etnico e per la loro collocazione), Lucano, *Phars.* 6, 68, *unda Caledonios fallit turbata Britannos*. Anche il verso lucaneo fa parte di una similitudine, che descrive però una situazione drammatica: un'improvvisa tempesta, coerentemente integrata nella tensione stilistica della *Pharsalia*. Ausonio ha cambiato il tema e il tono del paragone, e l'ha adattato a un contesto descrittivo-idillico, ben lontano dall'epos.<sup>20</sup>

Ai vv. 157–160 gli *spectacula uitea* della Mosella sono paragonati ai vigneti più famosi del mondo classico: quelli del Gauro, del Rodope, del Pangeo, dell'Ismaro; ai quali sono aggiunti infine i vigneti della Garonna. La similitudine, pregna di memoria letteraria, nobilita la regione gallica e la include tra i luoghi cantati dai poeti antichi.<sup>21</sup> Il v. 160, che raffigura la Garonna con squisito gusto pittorico, tratteggiando il riflesso verde delle viti sulla patina dorata delle acque, è uno spunto autobiografico (non per niente, il sostantivo *uineta* è accompagnato dal possessivo *mea*, dal valore affettivo): un'intromissione eccezionale e sorprendente, in una struttura convenzionale come la similitudine, consistente solitamente in una descrizione oggettiva, indipendente dalla personalità dell'autore.

<sup>20</sup> Si è detto che non vi sia alcun legame concettuale tra il verso ausoniano e quello lucaneo, imitato a livello meramente formale, in un esercizio erudito fine a se stesso, degno di un centone. Una soluzione semplicistica, che non tiene conto della sofisticata intelligenza di Ausonio e della sua sottile tecnica allusiva. Di certo il Burdigalense non si rifà a questo modello per un puro caso, in un contesto dall'*ethos* diametralmente opposto. La bellezza della Mosella è valorizzata dal contrasto implicito con la situazione drammatica, che compare in filigrana nella rappresentazione idillica, mediante il collegamento intertestuale (un procedimento non isolato nel poemetto ausoniano; cf. il mio articolo: *Tecnica allusiva ed aemulatio nella Mosella di Ausonio*, in: *Mnemosynon. Studi di letteratura e di umanità in memoria di Donato Gagliardi*, a cura di U. Criscuolo, Napoli 2001, 447–462, in particolare 450/451).

<sup>21</sup> I vigneti dell'Ismaro e del Gauro sono ricordati dagli *auctores* ausoniani: Virgilio, *Georg.* 2, 37/38; Stazio, *Silu.* 3, 1, 147; 3, 5, 99; *Silio Italico*, *Pun.* 12, 159/160; sulla scorta di Omero, *Od.* 9, 196–198.

Ai vv. 230–239 lo stato d’animo dei *petulantes ephebi*, divertiti dalle immagini riflesse sulle acque, è paragonato all’ingenuo stupore di una *uirguncula*, che si guarda per la prima volta allo specchio:

*sic ubi compositos ostentatura capillos,  
candentem late speculi explorantis honorem  
cum primum carae nutrix admouit alumnae,  
laeta ignorato fruitur uirguncula ludo  
germanaeque putat formam spectare puellae;  
oscula fulgenti dat non referenda metallo  
aut fixas praetemptat acus aut frontis ad oram  
uibratos captat digitis extendere crines:  
talis ad umbrarum ludibria nautica pubes  
ambiguis fruitur ueri falsique figuris.*

È una scena di vita quotidiana, osservata in un interno familiare, con la sua fragranza di intimità. Gli elementi descrittivi (i capelli ben pettinati della bambina; lo splendore dello specchio; i baci «non ricambiati» alla figura riflessa; i vani tentativi di toccarle le forcine e accarezzarle i capelli) si fondono con le notazioni psicologiche (la gioia e la curiosità della bambina, la sua illusione di vedere una sorellina) in un’atmosfera di gioco o di sogno. In realtà la similitudine, per quanto legata al *primum comparationis* per lo stato d’animo, misto di letizia, meraviglia e curiosità, comune agli *ephebi* e alla *uirguncula*, non è congruente con la sezione in cui si trova (i giochi sul fiume: v. 200ss.), né col macrocontesto del poemetto, dedicato alla natura e secondariamente alla società della regione gallica, non alla vita familiare. I paragoni di questo genere, tratti dal mondo quotidiano, sono invalsi nel genere epico nel periodo ellenistico, sulla scia della concezione borghese della tematica mitologica, portata a misura d’uomo. Ma forse anche qui vi è uno spunto autobiografico: la bambina è chiamata *uirguncula* al v. 233 e *alumna* al v. 232, non diversamente da Bissula (la giovanissima schiava sveva adottata da Ausonio, dopo la morte della moglie) nel ciclo lirico omonimo (praef. 6, *alumnā meam*; 1, 2, *Suebae ... uirgunculae*; 4, 2, *barbara ... alumna*; 6, 1, *nostram ... alumnā*).<sup>22</sup> Non intendo dire che la bambina della Mosella si identifichi con Bissula; quest’ultima può aver ispirato la similitudine o qualche singolo aspetto di essa, anche alla luce della vicinanza cronologica tra le due opere.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Il diminutivo *uirguncula*, dal valore affettivo, è proprio del linguaggio colloquiale ed è usato da Ausonio soltanto per Bissula e per la bambina descritta nella similitudine della Mosella; difficile credere a una coincidenza casuale.

<sup>23</sup> Bissula è catturata in occasione della vittoria di *Lupodunum* (l’odierna Ladenburg, vicino Heidelberg), conseguita da Valentiniano e Graziano sugli Alamanni nel 368

Alla fine della sezione sulla pesca (260ss.), Ausonio descrive l'agonia della preda, trafitta dalla luce e anelante all'aria per lei letale (259–266); di qui prende le mosse un paragone alquanto breve, di sapore spiccatamente epico (267/268): *sic ubi fabriles exercet spiritus ignes / accipit alterno cohibetque foramine uentos*. La similitudine è attinta dal mondo del lavoro, come accade spesso nella poesia epica, dall'Odissea in poi; non si tratta però di un mestiere qualunque: l'attività del fabbro è strettamente connessa con la costruzione delle armi; talvolta lo sguardo del poeta-vate si affaccia nella sua officina, o meglio, si rivolge al prototipo mitologico: la fucina di Vulcano e dei Ciclopi, nei recessi dell'Etna (si pensi a Virgilio, *Georg.* 4, 170–175; *Aen.* 8, 445–453; *Aetna*, 562–567). La comparazione, non meno che la scena della dispnea, è condotta con attenzione realistica, incoerente con l'atmosfera idealizzata, dominante nell'opera. La morte del pesce ha una propria drammaticità, in continuità con la connotazione negativa conferita alla pesca nell'intera sezione (fin dal v. 241, in cui la massa dei pescatori è definita *populatrix turba*). Il movimento del mantice è un fenomeno meccanico, inanimato, che eguaglia il soffio anelante e spezzato del pesce, ma non rende l'idea dell'agonia e della morte: la somiglianza è unicamente esteriore. La similitudine dunque ha una funzione mediatrice o piuttosto moderatrice, tipica della poesia epica: serve a stemperare la tensione, a riequilibrare la rappresentazione, che di per sé rischia di apparire, con la sua crudeltà e sofferenza, una nota dissonante nell'armonia della regione gallica.

La sezione sulla pesca si conclude con la scena del *puer inconsultus*, che tenta di inseguire a nuoto i pesci, già catturati e poi sfuggiti in acqua (270ss.); a questo punto si inserisce un altro paragone, che rievoca la leggenda di Glauco, mutato in una creatura marina per aver mangiato un'erba magica (276–282). Il confronto sembra forzato: un'ingenua, ridicola gaffe è accostata a una metamorfosi mitologica, che per di più corrisponde a una divinizzazione. Ma Ausonio delinea un'analogia più sottile, interpretando l'una e l'altra vicenda come una sorta di punizione per il pescatore, o di rivincita per i pesci. Inoltre la trasformazione di Glauco, divenuto simile alle sue prede, rappresenta una soluzione dell'ostilità, una riconquista della tranquillità, che si inquadra nella temperie serenante dell'opera. Anche questa similitudine

---

d. C.; alla stessa battaglia allude Ausonio al v. 423 della Mosella. Tutte e due le opere devono essere state scritte uno o due anni dopo quella vittoria, tra il 369 e il 370. L'ipotesi di una duplice redazione della Mosella («initially composed around the year 368, recited then at court, but circulated some years later in a revised and possibly slightly expanded version ... towards the end of Valentinian's reign»), avanzata da H. S. Sivan, *Redating Ausonius' Moselle*, *AJPh* 111 (1990), 383–394, non sembra attendibile.

adempie una precisa funzione nell'economia contestuale: l'accento al mito è uno sfoggio erudito, che serve a elevare il tono, dopo la debacle del *puer inconsultus*. La pesca è messa in luce negativa nell'intera sezione, che culmina nell'agonia della preda; poi la tensione è allentata dal primo paragone (il lavoro del fabbro), seguito dal bozzetto del giovane 'sconsiderato', che giunge alle soglie della comicità; la trattazione è infine risolledata, restituita cioè alla dignità letteraria, dalla similitudine mitologica.

Nella Mosella vi sono in tutto sette paragoni di stampo epico, diversi per tema e scopo (ecfrastico-esornativo, intensivo-patetico o distensivo-ritardante): la tipologia della similitudine, quale si ritrova nell'epos sul piano diacronico, è ben rappresentata, se non esaurita.

Altri aspetti, che avvicinano il poemetto ausoniano al genere epico e sembrano quasi fare di esso un epillio, si possono rinvenire a livello formale e linguistico. In primo luogo, bisogna considerare il metro, che ha un'importanza primaria nella teoria retorica antica.<sup>24</sup> L'esametro è comune al poema di ampio respiro (epico, teogonico, didascalico) e alla sua filiazione ellenistica, l'epillio; ma anche all'idillio (da Teocrito a Virgilio, agli epigoni imperiali) e alla satira (cristallizzata nella sua forma definitiva da Orazio, che abbandona la polimetria arcaica). La Mosella deve la propria struttura a ciascuno di questi generi; anche se a nessuno di essi si lascia ricondurre tout court. L'aspetto metrico è comunque un punto d'incontro (pur non esclusivo e univoco) con l'epos. Del resto Ausonio, per le soluzioni adottate, non si mostra strettamente legato ai modelli; nemmeno allo stesso Virgilio.<sup>25</sup>

A livello stilistico, nella Mosella si riscontrano molte e diverse figure di suono (l'allitterazione, l'omoteleuto, l'assonanza, la rima interna, etc.). Queste sono tipiche della letteratura latina, fin dalle più antiche litanie; ma rivestono un ruolo privilegiato nel registro epico, in cui si trovano con notevole frequenza, specialmente in funzione intensivo-patetica, per sottolineare e amplificare la drammaticità delle situazioni.<sup>26</sup> In alcuni casi Auso-

<sup>24</sup> Le opere letterarie sono raggruppate in base all'affinità metrica da Dionisio di Alicarnasso, *Comp. uerb.* 22, 7 Aujac-Lebel = 150 Hanow; e analogamente da Quintiliano, *Inst.* 10, 46–72, 85–100. Sul genere epico come *carminum hexametrorum diuinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio*: Svetonio, *Poet.* p. 17 Reifferscheid.

<sup>25</sup> Un'esauriente trattazione di metrica verbale sulla Mosella è svolta da H. De La Ville De Mirmont, (n. 5), 107–135, 294–302, che passa in rassegna le soluzioni ausoniane e le confronta con i modelli classici. Cf. anche G. E. Duckworth, *Five Centuries of Latin Hexameter Poetry: Silver Age and Late Empire*, TAPhA 98 (1967), 77–150.

<sup>26</sup> Cf. A. Cordier, *L'allitération latine. Le procédé dans l'«Énéide»*, Paris 1939; A. Grilli, *Studi enniani*, Brescia 1966, 101–264; G. Scafoglio, *Forme e funzioni delle figure di suono nell'Eneide*, RAAN 67 (1998), 309–340.

nio usa opportunamente figure di questo genere, come l'allitterazione di tre membri contigui, accompagnata dall'assonanza di liquide e spiranti, al v. 4: *inflatæque iacent inopes super arua cateruæ*. In altri casi egli si serve di queste figure per rimarcare un concetto artificioso, un dato erudito, un lineamento descrittivo; perciò svilisce la funzione intensiva da patetica ad enfatica, suscitando un'impressione pomposa, adeguata alla finalità encomiastica più che alla tematica efrastica. Ad esempio: la placida corrente della Mosella è messa in evidenza dall'allitterazione bimembre (costruita con un iperbato) *placidis praelapsus aquis* (33); il capo maculato di un pesce è esaltato per mezzo dell'omoteleuto a tre termini contigui *praesignis maculis capitis* (104). Non mancano le rime interne, in cesura o in clausola;<sup>27</sup> né le vere e proprie rime, tra due o più versi;<sup>28</sup> numerosi anche gli schemi 'leonini', del tipo: *et tandem primis Belgarum conspicio oris* (10).<sup>29</sup>

A livello lessicale, Ausonio riprende non pochi sostantivi e aggettivi ricorrenti nel linguaggio epico virgiliano e imperiale. In particolare:

- *nomina agentis* in *-tor* e *-trix*: *cultor* (120, 167), *scrutator* (280), *conditor* (301, 311), *spectator* (387), *largitor* (431); *habitatrix* (82), *populatrix* (241);<sup>30</sup>
- sostantivi verbali in *-amen*: *luctamen* (34; un neologismo virgiliano: cf. Aen. 8, 89), *foramen* (268), *simulamen* (228; un neoconio ovidiano: cf. Met. 10, 727), *decoramen* (320; cf. Silio Italico, 16, 268), *libamen* (444; anche questo, un neologismo virgiliano: cf. Aen. 6, 246), *munimen* oppure *manamen* (32);<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Alcuni esempi, di diversi tipi: *salve, amnis laudate agris, laudate colonis* (23); *et lacus et biuo refluo manamine pontus* (32); *prodit caerulea dispersus luce figurus* (62); *sortis et aequorei cessit tutela tridentis* (81).

<sup>28</sup> Esempi: *aruaque Sauromatum nuper metata colonis; / et tandem primis Belgarum conspicio oris* (9/10); *ipse tuos quotiens miraris in amne recursus / legitimisque putas prope segnius ire meatus!* (43/44); *uiscere praetenero fartim congestus aristis / nec duraturus post bina trihoris mensis, / purpureisque salar stellatus tergora guttis* (86–88).

<sup>29</sup> H. De La Ville De Mirmont, (n. 5), 136–143, scandaglia le figure di suono e le strutture metriche nella Mosella; né trascurava di valutare l'influenza della tradizione letteraria, segnatamente di marca epica.

<sup>30</sup> Cf. A. Perutelli, *Epica e poesia didascalica*, nel volume di autori vari: *La poesia latina*, a cura di F. Montanari, Roma 1991, 46, che rileva l'aumento di questi sostantivi nell'epos imperiale.

<sup>31</sup> I principali editori (Schenk, Peiper, Prete, Green) accolgono la congettura *manamine* proposta dal Gronov; la lezione manoscritta *munimine* è difesa dal Görler. Cf. il mio contributo critico-testuale (citato alla nota 11), 225–227.

- aggettivi in *-fer* e *-ger*: *odorifer* (25; forse un neologismo virgiliano: cf. Aen. 12, 419), *uaporifer* (210), *lucifer* (260), *mortifer* (266), *salutifer* (295; coniato da Ovidio: cf. Met. 15, 774), *frugifer* (371), *aurifer* (465); *naviger* (27), *squamiger* (83), *corniger* (469: questo e i due precedenti, di matrice lucreziana);<sup>32</sup>
- aggettivi composti da due sostantivi: *capripes* (172; cf. Lucrezio, De rer. nat. 4, 580); *remipes* (201); *undisonus* (367; usato da Stazio e Valerio Flacco; cf. Lucrezio, De rer. nat. 2, 619; 5, 1084, *raucisonus*; e Virgilio, Aen. 3, 544, *armisonus*).

Alcuni di questi termini rivelano altresì risvolti metaforici, che richiamano sul piano semantico l'argomento bellico, proprio dell'epos. Il sostantivo *munimen* (se si accetta la lezione manoscritta, non *perspicua*, ma nemmeno indifendibile, al v. 32) indica una barriera o una fortificazione (una diga?). L'espressione *populatrix turba* identifica la massa dei pescatori con un'orda selvaggia o una schiera armata, che devasta una terra nemica (241). La iunctura *occulti ... luctamina saxi*, riferita agli scogli sommersi nel letto dei fiumi (tranne che nella Mosella), fa pensare a degli scontri militari.

In sintesi, alcune parti della Mosella (il catalogo dei pesci, il catalogo dei fiumi, la descrizione dei giochi fluviali, il quadro delle ville) sono ispirate alla poesia epica nel linguaggio e nel contenuto, mentre si distaccano da essa per una raffinata strategia di variazione (basata, tra l'altro, anche sulla parodia). L'operetta comprende una serie di similitudini, che sono microstrutture convenzionali del genere epico: queste però si rapportano ad esso in modo più o meno ambiguo, mai veramente coerente. L'impiego dell'esametro rimanda all'epos o all'epillio, ma anche ad altri generi letterari (l'idillio e la satira), compresenti nella Mosella, in un'originale contaminazione. Figure di stile e scelte lessicali lasciano qua e là un'impronta epica, o almeno una sfumatura, percettibile nella ποικιλία dell'opera.

Evidentemente Ausonio instaura con l'epos un rapporto complesso, dialettico, che si configura nello stesso tempo come imitazione, variazione, perfino opposizione. Un esercizio di stile? Il gioco sottile e futile di un intellettuale colto e disimpegnato? O uno strumento comunicativo? Un espediente lambiccato, che veicola un messaggio profondo? La risposta va cercata all'interno del poemetto.

\* \* \*

---

<sup>32</sup> A. Perutelli (n. 30), 46, segnala l'aumento di questi aggettivi, giustamente definiti «marcatamente epici», nel periodo imperiale, in particolare nel linguaggio di Stazio.

Nella Mosella manca il proemio, che è la parte dell'opera solitamente deputata alla presentazione della materia e della forma letteraria. Il poemetto si apre come un diario di viaggio, al modo di una *satura odeporica*.<sup>33</sup> Un *incipit* non canonico dunque, che si può considerare un'ostentata e insincera scelta anti-retorica, agli antipodi della convenzione epica. Infatti la poesia epica, nella prospettiva diacronica (da Omero ad Apollonio Rodio, da Virgilio a Silio Italico), si mostra assolutamente conservativa: ad onta di una secolare evoluzione di sensibilità e di ideologia, essa mantiene immutate le proprie norme (prima tra tutte, quella proemiale, consistente nell'invocazione alla Musa e nell'esposizione della materia). Invece l'epillio (al quale può essere accostato, entro certi limiti, il poemetto ausoniano), per distinguersi dall'epos di ampio respiro, tende a svincolarsi dal canone incipitario.<sup>34</sup>

Il significato della Mosella, tramata di elementi stilistici tratti dall'epos, eppure nutrita di valori anti-epici, è nel messaggio meta-letterario, quale si evince ai vv. 389–398: secondo un uso vigente nel genere innologico, Ausonio promette di comporre un nuovo canto, più ampio e ambizioso, dedicato alla regione di Treviri, specificamente alla sua popolazione:

*uerum ego quid laxis nimium spatiatuſ habenis  
uictuſ amore tui praeconia detero? conde,  
Musa, chelyn, pulſis extremo carmine netis.  
tempuſ erit cum me ſtudiis ignobilis oti*

<sup>33</sup> Di qui la tesi di L. Illuminati, *La satira odeporica latina*, Milano 1938, LXIII–LXVIII, secondo il quale la Mosella sarebbe una *satura odeporica*: una definizione estesa oltre i limiti del genere satirico, a includere insieme con gli Itinera di Lucilio e Orazio anche opere di natura diversa, da un'elegia di Ovidio ad alcuni epigrammi di Marziale; ho contestato questa posizione nell'articolo su intertestualità e contaminazione nella Mosella, citato alla nota 3.

<sup>34</sup> Il Carme 64 di Catullo si apre *in medias res*, introducendo direttamente la spedizione degli Argonauti. Nella Ciris, il proemio è sostituito da un lungo preambolo (1–100), comprendente l'esposizione sintetica della materia (47–53) e l'invocazione alle Muse (92–100), insieme con elementi innovativi (la dedica a Messalla; l'apoteosi della filosofia; la polemica culturale, legata alla leggenda di un'altra Scilla, la mostruosa creatura omerica), derivanti se mai dal genere didascalico (penso al discorso a Memmio e all'elogio di Epicuro nel proemio del poema lucreziano). Anche il *Culex* ha un esordio di tipo meta-poetico, in cui l'autore si rivolge al dedicatario, senza ignorare la Musa (1–41): il poemetto è definito un 'gioco', *gracili modulante Thalia*. Nell'epillio dunque il proemio canonico cede a un *incipit* assai più libero, in cui il poeta si affaccia in prima persona (un atteggiamento sostanziato dall'individualismo alessandrino, inconcepibile nell'epos, fondato sullo stile impersonale); possono sopravvivere però alcuni aspetti della tradizione, quali la *propositio* e l'*inuocatio*, rielaborati in forma più duttile e disinvolta.

*mulcentem curas senisque aprica fountem  
 materiae commendet honos, cum facta uiritim  
 Belgarum patriosque canam, decora inclita, mores.  
 mollia subtili nebunt mihi carmina filo  
 Pierides tenuique aptas subtemine telas  
 percurrent; dabitur nostris quoque purpura fusis.*

Il messaggio programmatico non è tutto nel progetto poetico, avanzato in ossequio a un costume letterario e proiettato in un futuro imprecisato. L'invocazione alla Musa, che manca nella sede canonica (nella parte iniziale dell'opera), compare qui in forma atipica, direi capovolta: *conde, / Musa, chelyn, pulsis extremo carmine netis* (290/291). Ausonio non chiede alla dea di ispirare il canto (come prescrive la convenzione proemiale), ma di deporre la lira, in attesa di un'ultima, grande fatica. L'invocazione capovolta, protesa a un'altra, immaginaria composizione, esclude dall'opera attuale un'estensione cospicua (adatta se mai alla poesia epica) e un'impegnata celebrazione della popolazione belgica. Il fulcro del discorso meta-letterario si coglie con l'analisi dell'intertestualità: ai vv. 389/390 è contemperata una doppia allusione: Properzio, 3, 1, 13 (*quid frustra missis in me certatis habenis?*), è contaminato con Orazio, Carm. 1, 6, 9–12 (*dum pudor / imbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingenii*). Questi due *auctores* hanno composto esclusivamente poesia 'breve', non epica; spesso hanno espresso un'ispirazione anti-bellica;<sup>35</sup> hanno rifiutato l'invito di Mecenate a cantare le imprese di Augusto;<sup>36</sup> perfino quando hanno accettato di celebrare il principato, hanno conservato le forme letterarie a loro usuali, la lirica e l'elegia.<sup>37</sup> I brani

<sup>35</sup> La pace perseguita da Orazio, alimentata dalla filosofia epicurea e dalla saggezza di vita, maturata anche attraverso la drammatica esperienza delle guerre civili, è un'aspirazione intima e sincera, che si traduce nella sua peculiare posizione politica: I. Lana, *Le guerre civili e la pace nella poesia di Orazio*, in: *Atti del Convegno di Venosa*, a cura del Comitato per le celebrazioni del bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Venosa 1993, 59–74; D. Gagliardi, *Orazio poeta della pace*, Messina 15 (1993), 77–90. Quanto a Properzio, il suo *modus uiuendi*, consistente nel *seruitium amoris*, si oppone in modo programmatico e categorico al servizio militare, rispetto al quale rappresenta un antipodo speculare; sull'ideologia elegiaca come «riformulazione del mondo», basata sull'«esclusione fondamentale» della guerra e dei suoi valori (ambizione, crudeltà, violenza, etc.): G. B. Conte, *L'amore senza elegia*, in: *Generi e lettori*, Milano 1991, 53–94.

<sup>36</sup> Cf. le *recusationes* di Orazio (Carm. 1, 6, ad Agrippa; 2, 12, a Mecenate) e di Properzio (l'elegia proemiale del libro II, la quale costituisce, insieme con quella conclusiva, una sorta di cornice, deputata alla difesa della scelta elegiaca).

<sup>37</sup> La conciliazione delle opposte esigenze (rendere omaggio al regime augusteo e restare fedeli alla propria ispirazione, lirica o elegiaca) si realizza nelle odi storico-poli-

richiamati da Ausonio ai vv. 389/390 fanno parte appunto di due *recusationes*: nell'Ode 1, 6, Orazio si dichiara incapace di tessere lodi adeguate alle imprese militari, vale a dire, di comporre un poema epico; nell'elegia proemiale del libro III, Properzio si proclama discepolo di Callimaco e Filita: fedele ai principi dei suoi 'maestri', desiste dalla competizione (paragonata a una gara di carri) con gli autori epici. Ausonio richiama implicitamente la poetica alessandrina con la metafora della tessitura (396–398), non nuova nella teoria letteraria antica; si pensi a Orazio, Ars 225, che parla di *tenui deducta poemata filo*.<sup>38</sup> Gli *studia ignobilis otii* ai vv. 392–394 risalgono a Virgilio, Georg. 4, 564: questi definisce *ignobile l'otium litteratum*, perché alieno dalle *res gestae*, che nobilitano chi le canta non meno di chi le compie. Il Mantovano accetta il primato dell'epos, in cui si ripromette di cimentarsi in seguito (Georg. 3, 10–39); nondimeno si descrive adagiato nel «riposo indecoroso», con un sentimento misto di compiacimento e rimpianto. Ausonio rievoca l'*ignobile otium*: da stato d'animo individuale, lo assolutizza in un ideale oggettivo, naturalista e pacifista; l'aggettivo *ignobile* non esprime più una connotazione qualitativa, ma vale a istituire un rapporto analogico col mondo bucolico e georgico, opposto al sistema ideologico dell'epos. Dunque Ausonio si giova dell'intertestualità per affermare una scelta anti-epica, richiamandosi a Orazio e a Properzio, cogliendo finanche uno spunto virgiliano (anteriore all'Eneide).

Ai vv. 389–398, Ausonio sottolinea l'esigenza di brevità (la *λεπτότης* prescritta dalla poetica alessandrina) e promette di celebrare i *facta Belgarum patriosque mores* in un'altra opera. In realtà questa materia è sviluppata, sia pur sinteticamente, con la strategia della *praeteritio*: anticipando le linee generali della prossima composizione, Ausonio tratteggia una panoramica encomiastica della popolazione belgica (399–417): ne elogia la civiltà pacifica e operosa, l'attività forense, la fiorente eloquenza, la buona amministrazione; menziona le illustri personalità, assurte a cariche prestigiose nella compagine imperiale – nessun accenno a battaglie e campagne

---

tiche (1, 2; 12; 37; 3, 1–6: le «odi romane»; 3, 14; 4, 4; 5; 14; 15) e nel Carmen saeculare di Orazio, nelle poesie eziologiche di Properzio (4, 1; 2; 4; 6; 9; 10; 11). Sul complesso rapporto di questo poeta col principato: M. von Albrecht, *Properz als augusteischer Dichter*, WSt. 96 (1982), 220–236.

<sup>38</sup> Questa terminologia alessandrina è esaminata, in una con l'imitazione properziana, da F. Lourenço, *Ausónio, Mosella 389 e Propércio 3, 1, 13: Intertextualidade e programa literário*, *Euphrosyne* 17 (1989), 259–264, il quale deduce da essa il programma letterario ausoniano; lo interpreta però esclusivamente in chiave formale, come una professione di poetica alessandrina, applicabile anche a una materia impegnata, preguata di risonanze epiche.

militari, che pure rivestono un'importanza primaria nella gerarchia romana dei valori. Il proposito di un nuovo canto è soltanto un pretesto per inserire una digressione etnica nella Mosella, e al tempo stesso per contenerne l'estensione in limiti circoscritti. Anche questo passo ha un valore programmatico: vi è profilato il disegno (destinato a restare irrealizzato) di un poema impegnato, di carattere descrittivo-celebrativo, molto diverso dall'epos, ma degno di reggere il confronto. La promessa di quest'opera mai scritta è un'ipotesi di lavoro; soprattutto è una conferma della concezione pacifista, già realizzata nella Mosella.

In base agli elementi fin qui acquisiti, si potrebbe pensare a una *recusatio* della poesia epica, avanzata da Ausonio al modo di Orazio e Propertio. A mio avviso, non è così: il Burdigalense non compone liriche o elegie, bensì un'operetta esametrica per alcuni aspetti simile a un epillio, da cui però si distacca, nel suo insieme; un'operetta contesta di tratti estranei e perfino opposti rispetto all'epopea, ma pure di altri da essa derivanti, abilmente rielaborati. Ausonio ha condotto un gioco complesso e raffinato, degno della sua *forma mentis* brillante e alquanto cerebrale: ha fornito al lettore indizi incoerenti, indicanti vie opposte; al genere epico ha concesso assai meno di quanto ha negato, ma ha concesso pur sempre qualcosa; ha dischiuso una possibilità di lettura, per poi correggerla e capovolgerla (per esempio, mediante la parodia).

Nella Mosella vi è dunque una *retractatio* della poesia epica, non una semplice *recusatio*: un'interpretazione innovativa, che insieme contesta e recupera, distrugge e ricostruisce il genere epico, che funge a un tempo da modello e da idolo polemico. La forma letteraria della Mosella, fondata sulla contaminazione di elementi eterogenei e sull'emancipazione dalla tradizione, vuole essere una 'nuova epopea', incentrata sulla natura e anche sulla vita sociale, non sulla guerra; sostanziata dall'ammirazione per la bellezza e per la civiltà, non dall'ideologia autocratica.

D'altra parte, l'ambizione ausoniana si rivela un'utopia: la guerra è la tematica privilegiata, la fonte d'ispirazione, la natura stessa della poesia epica. Da quest'ultima la Mosella appare lontana, ad onta di qualche enigmatica consonanza.